

Halyna Leontiy (Hrsg.)

KOMIK IM KONTEXT VON KULTUR, GENDER UND MACHT

Sammelband der studentischen Seminararbeiten im Rahmen der Seminare
„Pragmatik der konversationellen Komik in interkulturellen Kontexten“ (WS 2010/11)
sowie
„Komik im Kontext von Macht, Gender und Kultur“ (WS 2011/12)

Durchgeführt von Dr. Halyna Leontiy am Germanistischen Institut der WWU Münster

Abstract

Komik ist ein universelles Phänomen des menschlichen Lebens, sie lässt sich auf allen Ebenen sozialer Interaktion finden – im Freundeskreis genauso wie am Arbeitsplatz oder auf der Bühne. Als ein anthropologisches Phänomen ist Komik variabel und hängt ab von der jeweiligen Zeit, Gesellschaftsform, Kultur, dem Milieu, der sozialer Situation und den beteiligten Akteuren. Gerade dank dieser Variabilität sowie den vielfältigen Funktionen (kommunikativen, sozialen, psychischen) gibt Komik Auskunft über die jeweilige Zeit, Kultur und ihre Subjekte. Die Fragen der gegenwärtigen Komikpraxis standen im Fokus der zwischen 2010 und 2012 von der Herausgeberin an der WWU Münster durchgeführten Seminare. Den Studierenden wurde die Möglichkeit geboten, sich 1) mit den theoretischen und empirischen Grundlagen der interdisziplinären Komikforschung im Kontext von Macht, Gender und Kultur zu beschäftigen und 2) ihre eigenen empirischen Mikroanalysen durchzuführen (Bühnenkomik, Kommunikation im Freundeskreis/am Arbeitsplatz). Die vorliegende Publikation stellt das Ergebnis dieser Analysen dar, die aufgrund ihres innovativen Charakters der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Halyna Leontiy</i> Zwischen Unterhaltung und Kulturkritik – Komik im Kontext von Kultur, Gender und Macht. Eine Einleitung	5
I. Komik und Kultur: andere Länder – andere Sitten	
<i>Hannah Book</i> Britischer Humor	13
<i>Judith Tripp</i> Humor in Japan: Subtiler Sprachgebrauch und subtile Komik? Fremde Kultur, fremde Sprache, fremder Humor?	26
II. Komik und Kultur: Multikulturelles Deutschland	
<i>Cathrin Müller, Jana Nüssler, Kathrin Riedel, Ines Scholz, Nicola Tack</i> Komik am multikulturellen Arbeitsplatz	37
<i>Eva Ruppel, Funda Duman</i> Telefonspaß „Ahmed – Stromausfall“	85
<i>Georgios Coussios</i> Scherzkommunikation unter Deutsch-Griechen	92
<i>Matthias Ahrendt, Salma Hassan, Philipp Kleff, Lena Körner, Peter Schepsmeier</i> Die Komik von Serdar Somuncu: In-Group und Out-Group	117
III. Komik im Kontext der Kultur und Medien	
<i>Kristin Antemann, Regina Biernath, Daniela Harringer, Roswitha Meyer, Kamila Mukus', Katharina Pape, Georgina Salamé, Angelika Wolfers</i> Bülent Ceylan und „Allmanya – Willkommen in Deutschland“	132
<i>Hanna Schneider</i> Politische Karikatur zwischen Ost und West	177
IV. Aggressiver Humor in den Medien und im Alltag	
<i>Rebecca Bröcheler, Verena Gers-Grappershaus, Friederike Hahn, Dorothee Leesing, Hanna Leister</i> Aggressiver Humor in den Medien am Beispiel der TV-Shows TV total und Krömer – die internationale Show	191

Alexander Bulk 220
Scherzkommunikation unter tourenden Rockmusikern

V. Komik und Gender

Judith Stander, Sabine Pelzer, Ann-Katrin Höyng, Kristina Jakob, Norma Langbein, Annika Hoffmeister 235
Weibliche Komik von den Anfängen bis zur Gegenwart – Ein Vergleich

Patricia Kuhlmann 256
Gender-Komik bei Mario Barth

Michael Drost 269
Mario Barth und Mirja Boes. Eine emanzipierte Gender-Komik in TV und Medien?

Mareike Hartmann 300
Humor von Frauen und Männern

Halyna Leontiy

Zwischen Unterhaltung und Kulturkritik – Komik im Kontext von Kultur, Gender und Macht. Eine Einleitung

Zur Einführung

Komik ist allgegenwärtig. Dies lässt sich nicht nur am aktuellen medialen Comedy-Boom beobachten: Komik ist ein universelles Phänomen des menschlichen Lebens, sie lässt sich auf allen Ebenen sozialer Interaktion finden: im privaten Freundeskreis genauso wie am Arbeits- oder Studienplatz, in der Behörde – und nicht zuletzt auf der Bühne. Als anthropologisches Phänomen sind Komik-Ausprägungen allerdings stark variabel und hängen von vielen Faktoren ab: von der jeweiligen Zeit und Gesellschaftsform, der sozialen Situation und den daran beteiligten Akteuren. Gerade aufgrund dieser Variabilität sowie den vielfältigen Funktionen (zu nennen sind psychisch entlastende und konfliktlösende, kommunikative, expressive, normierende, machtumkehrende bzw. -stabilisierende oder kognitive Funktionen¹) gibt Komik Auskunft über die jeweilige Zeit, Kultur und ihre Subjekte.

Das möchte ich an einigen Theorien explizieren: So bezieht Zijderveld (1976) den Humor² auf die soziale Wirklichkeit der Institutionen und sieht die sozialen Funktionen des Humors in der Umkehrung von institutionellen Werten, Normen und Machtverhältnissen; zugleich betont er deren Notwendigkeit. Humor wird als Mittel zur Kommunikation und zur Herstellung von Gruppensolidarität, sozialer Kontrolle und gewaltlosem Widerstand eingesetzt (ebd.: 173 ff.). Nach Peter L. Berger (1998) erfüllt die Komik eine kognitive Funktion: sie biete eine spezielle ‚Diagnose‘ der Welt und zeige uns, dass die Dinge nicht so sind, wie sie scheinen, dass die Welt doppelbödig ist: hinter der sichtbaren Oberfläche liege noch eine unsichtbare, eigentliche Realität, die entlarvt werden kann. Durch Lachen – so Bergson (1921) – signalisiert die Gruppe dem Belachten, dass er an die normativen Erwartungen der Gruppe der Lachenden ungenügend angepasst ist. Mit der normierenden Funktion der Komik und ihren verschiedenen Erscheinungsformen (Witzeleichen, Kichern, ironische Bemerkungen, Lachen) beschäftigen sich zudem Goffman (1971) in seinen *Techniken der Imagepflege*, Bourdieu (2005: 57) in seiner Beschreibung der Rahmenbedingungen der Habitusbildung oder Dupréel (1928: 231), der die inkludierenden bzw. exkludierenden Wirkungen des Lachens bereits in den 1920ern Jahren beschrieben hat. Auf die Funktionen der Kulturvermittlung verweist P. L. Berger (1998:80), indem er zeigt, dass zum Komikverhalten v.a. nonverbale Signale gehören, die eine komische Situation markieren oder einen Witz einleiten und die je nach sozialer Gruppe, Kultur und Ethnie variieren und den Zuhörern bzw. Zuschauern Auskunft über die jeweilige Kultur oder Gruppe geben.

Mit Blick auf diese vielfältigen Aspekte und Funktionen der Komik bietet die Untersuchung des Komikverhaltens bzw. der Komikdarstellung auf der Bühne große Potentiale für die Untersuchung der zwischenmenschlichen Beziehungen in modernen Gesellschaften. Mögliche Fragestellungen wären die folgenden:

¹ Die sozialen Funktionen der Komik sind ausführlich beschrieben in Leontiy (2012); den Überblick über die einzelnen Theorien der Komiks siehe in Bachmaier (2005).

² Eine einheitliche Begriffsverwendung existiert nicht; jeder Autor definiert für sich einen Oberbegriff. Für Zijderveld ist es „Humor“.

- Wer lacht und scherzt wann, über was, aus welchem Anlass und auf welche Art und Weise?
- Wie werden mit komischen Mitteln In-/Out-Group-Beziehungen ausgestaltet und kommunikative Ordnungen hergestellt?
- Welche Besonderheiten lassen sich bei der interkulturellen/ethnischen Komik feststellen? Was sagt die Ethnokomik über die Migrationsgesellschaft Deutschland aus?
- Wie sieht das Komikverhalten von Frauen und Männern aus? Ist Gender überhaupt noch eine relevante Kategorie im Komik-Verhalten im Alltag sowie auf der Bühne?
- Wird Komik zu Machtzwecken verwendet? Wenn ja – von wem, in welchen Situationen und auf welche Art und Weise?

Diese und weitere Fragen der gegenwärtigen Komikpraxis standen im Fokus der zwischen 2010 und 2012 von der Herausgeberin am Germanistischen Institut der WWU Münster durchgeführten Projektseminare, welche wiederum auf der Forschungstätigkeit der Herausgeberin auf dem Gebiet der Migration und Komik basierte³. Den Studierenden wurde die Möglichkeit geboten, sich 1) mit den theoretischen und empirischen Grundlagen der interdisziplinären (sowohl soziologischen als auch soziolinguistischen und pragmatischen) Komikforschung im Kontext von Macht, Gender und Kultur zu beschäftigen und 2) ihre eigenen empirischen Mikroanalysen durchzuführen (Videoanalysen der Bühnenkomik, Gesprächsanalysen der Kommunikation im Freundeskreis/am Arbeitsplatz u.a.). Das Ziel der Seminare war, über das rein wissenschaftliche Erkenntnisinteresse hinaus Potentiale bzw. Gefahren der konversationellen Komik in verschiedenen sozialen Kontexten zu erkennen und diese umzusetzen bzw. zu vermeiden. Die vorliegende Publikation stellt das Ergebnis dieser Analysen dar. Obwohl diese studentischen Arbeiten keinen Anspruch auf Perfektion haben, werden sie aufgrund ihres innovativen Charakters, ihrer Aktualität und thematischen und empirischen Vielfalt der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Für die Möglichkeit der Online-Publikation möchten wir uns bei der Universitäts- und Landesbibliothek Münster ausdrücklich bedanken.

Aufbau des Sammelbandes

Der Band ist in fünf Sektionen aufgeteilt. In **Sektion I** geht es um **die Komik anderer Länder**, konkret um den Britischen Humor (Beitrag von *Hannah Book*) sowie um den Humor in Japan (*Judith Tripp*). Die Analyse der Serie *Little Britain* hat die Existenz der dem Britischen Humor zugeschriebenen normenbrechenden Merkmale und Stile wie Bathos, Exzentrik, Wortspiel, Nonsense und schwarzer Humor bestätigt. Auffällig ist zudem, dass die gesellschaftlichen Missstände humoristisch inszeniert werden, ohne sie moralisierend anzuprangern und die Gesellschaftsform an sich sowie die soziale Ungleichheit, britische Konformität und Ritualisierung in Frage zu stellen. Der Humor erfüllt in diesem Fall vielmehr eine Ventilfunktion.

Auf Grundlage ihrer Analyse des konversationellen als auch medialen Humors in Japan bejaht *Judith Tripp* die anfangs gestellte Frage nach der Existenz eines spezifisch japanischen Humors. Tripp stellt heraus, dass die Praxis der „conversational jokes“ ihren Platz notwendigerweise in der In-Group bzw. in der Familie und im engsten Freundeskreis hat. Für die Rezeption der Komik ist das hinreichende sprachlich fundierte Wissen für Wortspiele

³ So habe ich zwischen Oktober 2010 und März 2011 ein Pilotprojekt zum Thema „Migration und Komik“ am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen durchgeführt, aus dem eine Publikation (Leontiy 2012) sowie später ein dreijähriges DFG-Forschungsprojekt entstanden sind. Das Forschungsprojekt läuft seit Oktober 2012 und endet im September 2015.

erforderlich. Dabei fungieren die Mimik, die veränderten Tonlage und Prosodie der Komik-Darsteller als Indikatoren für die legitime Verwendung von Stereotypen und überzeichneten Ereignissen bzw. menschlichen Charaktereigenschaften. Nicht zuletzt stellen die Subtilität sowie die Verankerung des japanischen Humors auf der sprachlichen Ebene eine Herausforderung des Fremdverstehens dar.

Die **Sektion II** widmet sich dem Verhältnis von **Komik und Kultur im heutigen multikulturellen Deutschland**. In ihrem Beitrag untersuchen *Cathrin Müller, Jana Nüßler, Kathrin Riedel, Ines Scholz und Nicola Track* die Komikpraxis am multikulturellen Arbeitsplatz am Beispiel des First German Netherlands Corps Headquarter in Münster. Sie stellen fest, dass die Scherzaktivitäten im informellen Gespräch während einer Kaffeepause, die in diesem Fall durch strenge militärische Hierarchiegefüge gerahmt ist, klar institutionell geprägte Funktionen erfüllen. Die untersuchten Kaffeepausegespräche zeichnen sich durch eine bemerkenswert hohe Scherzdichte und viele Lachszenen aus. Diese Komikpraxis dient, wie betont wird, der Bearbeitung und dem konstruktiven Abbau von Frustration, Stress und anderen negativen Gefühlen, die sowohl arbeitsspezifische Gründe haben als auch durch die Erfahrung mit dem Fremdsein in Deutschland zu erklären sind.

Eva Ruppel und *Funda Duman* analysieren einen Telefonspaß mit dem Titel *Ahmed – Stromausfall* eines Stuttgarter Radiosenders, bei dem es sich um die Gattung „Veräppelung“ handelt und fragen sich, ob diese Form der Komik kulturell unterschiedlich rezipiert wird. Für die Untersuchung der subjektiven Wahrnehmung wurden zwei Gruppen gebildet: fünf ProbandInnen mit deutscher Abstammung sowie fünf mit Migrationsgeschichte. Die Autorinnen kommen zu dem Ergebnis, dass es Stellen gibt, die beide ProbandInnengruppen gleichermaßen spaßig fanden: das bruchstückhafte, kindlich wirkende Deutsch von Ahmed sowie seine Strategie, Verständnisprobleme noch zu verstärken. Allerdings gibt es auch Unterschiede in der Rezeption dieses Komik-Stückes: so amüsierten die deutschen Probanden vor allem die Umgangsweise der bemühten Telefonistin mit dem Anrufer und die dadurch aufkommenden Missverständnisse und Hilflosigkeit. Die Probanden mit Migrationsvorgeschichte rezipierten den Telefonspaß mit Rückgriff auf ihre Lebenswelt; sie amüsierte vielmehr, dass die deutsche Telefonistin die „Veräppelung“ bis zum Ende nicht bemerkte. Insgesamt wurde der Telefonscherz von allen Probanden als erheiternd empfunden, so dass sich keine/r angegriffen gefühlt oder den Scherz als unangebracht aufgefasst hat.

Der Untersuchung alltäglicher Scherzkommunikation unter jugendlichen Deutsch-GriechInnen widmet sich in seinem Beitrag *Georgios Coussios*. Die Analyse der vom Verfasser selbst erhobenen Live-Gesprächsdaten ergab, dass zwei verschiedene Scherzaktivitäten im Fokus der Gesprächsausschnitte stehen: Frotzelaktivitäten sowie das Erzählen einer Anekdote, an denen fast alle Jugendliche teilhaben. Im Verlauf dieser Aktivitäten wird nationale Identität auf unterschiedliche Art und Weise relevant gemacht: einmal stereotypisiert, einmal mittels Zuschreibungen verschiedener Charakteristika – beides nicht selten mit negativer Konnotation. Sowohl Stereotype als auch Normabweichungen bieten reichlichen Stoff für die Scherzaktivität.

Matthias Ahrendt, Salma Hassan, Philipp Kleff, Lena Körner und Peter Schepsmeier untersuchen die Komik von Serdar Somuncu, die sich zum einen durch eine enorme Themenvielfalt und zum anderen durch eine sehr provokante und den Alltag überhöhende Bühnendarstellung auszeichnet. Besonders die weitreichende Themenvielfalt, welche gesellschaftlich kontroverse Gegenstände wie Alltagsrassismus oder Homosexualität umfasst, wirft die Frage auf, ob es bei Somuncu Komik (nur) eine bestimmte Ingroup gibt. Die Untersuchung zeigt, dass Somuncu im Gegensatz zu vielen anderen Komikern keine bestimmte Ingroup zu bilden versucht; vielmehr können diverse Gruppen der Gesellschaft zur Ingroup werden. Er thematisiert bzw. kritisiert in seiner Komik nahezu alle Themen, Personen und Personengruppen der Gesellschaft, welche für ihn Reibungspunkte erzeugen. Für das Verstehen seiner Komik und Satire wird meist ein hohes Erfahrungswissen vorausgesetzt. In

Abgrenzung dazu bedient er sich allerdings auch einfacher, teils platter Witze, die auch ohne tiefgehendes Hintergrundwissen verstanden werden können. Die Autoren kommen zum Schluss, dass sich hinter Somuncus Komik oft eine ernstgemeinte Gesellschaftskritik verbirgt, die erst bei näherer Betrachtung erkannt werden kann, und dass er sich gerade durch seine zelebrierte Intoleranz für mehr Toleranz in der Gesellschaft einsetzt.

Die **Sektion III** unterscheidet sich von der Sektion II durch die **mediale Ausrichtung der Komik**. Im ersten Beitrag betrachtet die Gruppe von acht Autorinnen (*Kristin Antemann, Regina Biernath, Daniela Harringer, Roswitha Meyer, Kamila Mukus', Katharina Pape, Georgina Salamé und Angelika Wolfers*) neben der Komik von Bülent Ceylan einige Szenen aus der Komödie „Allmanya – Willkommen in Deutschland“. Die Autorinnen gehen den Fragen nach, welche Wirkung ‚ethnocomediale‘ Fernsehformate auf die Zuschauer haben, ob diese zu einer Auseinandersetzung mit fremden Kulturen führen und ob die humorvolle Darstellung fremder Kulturen einen Beitrag zu einer besseren sozialen Integration der verschiedenen Bevölkerungsgruppen leisten kann. Anhand einer Auseinandersetzung mit der Komik von Ceylan lassen sich diese Fragen nur schwer beantworten. Zum einen setzt er sich offiziell gegen Rassismus ein, womit sich die integrative Funktion seiner Komik bejahen lässt. Zum anderen wählt der Komiker oft eine flache humoristische Darstellung, sodass der Ernst der Thematik selten zum Vorschein kommt. Während bei Ceylan die Unterhaltung im Vordergrund steht, wird bei der Komödie *Almanya* der Schwerpunkt auf das Thema Integration gelegt. Generell scheint der Film einen guten Kompromiss zwischen Unterhaltung und Wissensvermittlung zu finden. Es wird mit Stereotypen gespielt, die oft so überspitzt sind, dass Zuschauer sie bewusst wahrnehmen. Eingebettet in ein realistisches Setting, regt die Thematik dazu an, über Möglichkeiten einer besseren sozialen Integration der verschiedenen Bevölkerungsgruppen nachzudenken.

Hanna Schneider ist die einzige Autorin, die sich einer spezifischen Form der Satire, nämlich den politischen Karikaturen im Kontrast zwischen Ost und West widmet. Der historische Abriss über die Gattung Karikatur legt ihre politische und gesellschaftliche Wirkung offen. Bei der Karikatur handelt es sich um eines der radikalsten Medien, welches seine Themen in zugespitzter, übertrieben spöttischer Weise auf den Punkt bringt und dabei prinzipiell für alle Zeitgenossen verständlich ist. Vor allem für Menschen, die keine Mündigkeit (sowohl in rechtlicher als auch in bildungstechnischer Hinsicht) besaßen, bot sie im Mittelalter eine Ausdrucksform, mit der sie Missstände aufzeigen und Überzeugungsarbeit leisten konnten. Karikaturen halfen und helfen oft dabei, sozialpolitische Ereignisse und den Zeitgeist besser zu begreifen. Sie zeigen zahlreiche subjektive Standpunkte, aus denen sich dann in ihrer Gesamtheit ein Bild konstruieren lässt. Dies zeigt die Autorin am Beispiel der Karikatur „Der Grüßer“, in der der Ostdeutsche vom westdeutschen Karikaturisten klischeehaft dargestellt wird. Darüber hinaus entlarvt diese Komikgattung auch die tiefschichtigen Probleme der jeweiligen Zeit.

Die **Sektion IV** widmet sich **der aggressiven Komik in den Medien** (die Autorengruppe um *Rebecca Bröcheler*) sowie **im Alltag** (*Alexander Bulk*).

Im ersten Beitrag beschäftigen sich die Autorinnen mit Formen des aggressiven Humors in den Medien am Beispiel der TV-Shows *TV total* und *Krömer – Die internationale Show* und fragen sich, wie in diesen Formaten Komik erzeugt wird. Ausgegangen wird davon, dass der aggressive Humor dabei grundlegend ist, wobei sich die beiden Formate in der Ausprägung des Humors und dem Grad der Aggressivität voneinander unterscheiden. Die Autorinnen formulieren dazu zwei Arbeitshypothesen, die sie im Laufe der Untersuchung überprüfen: 1) *Krömer – Die internationale Show* operiert neben respektlosen Angriffen mit Schlagfertigkeit und Selbstironie. 2) Kontrastiv dazu bleibt *TV total* näher an den Konventionen und Gepflogenheiten eines Alltagsgesprächs. Die Analysen kurzer Sequenzen aus den beiden Shows bestätigen die anfänglichen Arbeitshypothesen: In Kurt Krömers Interaktion mit dem Studiogast finden sich viele Normverletzungen und respektlose Angriffe

auf das Selbstbild seines Gastes; die Komik wird durch Krömers Schlagfertigkeit und durch aggressive „Faith-Treatening-Acts“ erzeugt. Raab orientiert sich dagegen näher an den Konventionen eines Alltagsgesprächs und verhält sich seinem Gast gegenüber respektvoller. Er bedient sich vielmehr der Übertreibungen, Ironie und gespielter Unwissenheit, mit der auch er seine Gäste – auf eine eher harmlosere Art – angreift.

Alexander Bulk fragt in seiner Arbeit nach Funktionen humoristischer Kommunikation unter Musikern, die in verschiedenen Rockbands spielen und zum Zeitpunkt der Datenerhebung (Dezember 2011) eine Europatournee bestreiten. Die Analyse der während einer Tournee erhobenen natürlichen Gesprächsdaten zeigt, dass Scherzkommunikation unter Rockmusikern zum einen der Aushandlung gruppeninterner Normen und Werte dient, die sich von anderen Subkulturen teilweise deutlich unterscheiden. Es wird eine Gruppenkultur des lockeren Umgangs etabliert und bestätigt, in welcher Tabubrüche und politisch inkorrekte Äußerungen toleriert und goutiert werden. Zum anderen wird durch Komik Freiraum geschaffen: im Sinne eines negativen Images sowie im Sinne einer geschützten Position, von der aus Kritik am Verhalten der Kollegen sanktionsfrei geübt werden kann. Damit erweist sich Humor als ein Schutzmittel, wirkt konfliktvorbeugend bzw. -lösend und trägt erheblich zum Gelingen einer Musiktournee bei.

Die **Sektion V** zum Thema **Komik und Gender** hat besonders viele Interessentinnen (diesmal ausschließlich Frauen) in den beiden Seminaren angezogen. Ausgehend von Thesen der Gender-Komik-Forscherinnen wie Kotthoff, Jenkins, Stocking/Zillmann u.a. gehen die Autorinnen in fünf Beiträgen den Fragen nach, ob Komik und Humor, vor allem aber „aggressive Scherzrituale“, immer noch eine Männerdomäne darstellen, inwiefern weibliche und männliche Komik in den Medien präsent sind, inwiefern Komik die Gesellschaftsstruktur in Bezug auf Genderverhältnisse reproduziert und ob die Geschlechter-Klischees in der aktuellen Komik aufgebrochen werden.

Judith Stander, Sabine Pelzer, Ann-Katrin Höyng, Kristina Jakob, Norma Langbein und Annika Hoffmeister untersuchen die weibliche Komik von den „Anfängen bis zur Gegenwart“, wobei die Kabarettgruppe *Missfits* exemplarisch für den Beginn der weiblichen Komik steht, wohingegen Mirja Boes und Carolin Kebekus die zeitgenössische Komik repräsentieren sollen. Die Analysen der ausgewählten Videosequenzen führen zum Ergebnis, dass in der weiblichen Komik im deutschsprachigen Raum einige grundlegende Themen wie die Beziehung zwischen Männern und Frauen erhalten bleiben. Jedoch hat die weibliche Komik seit *Missfits* nicht nur quantitativ deutlich zugenommen, sondern auch stilistisch und thematisch deutliche Transformationen vollzogen, repräsentiert z.B. durch Carolin Kebekus und Mirja Boes. Der Vergleich von allen drei Künstlerinnen zeigt eine Übereinstimmung bei den jeweiligen Männerbildern. Bei den Frauenbildern finden sich jedoch Unterschiede: während Frau bei *Missfits* als klug, emanzipiert und geschickt erscheint, wird sie bei Boes als beste Freundin karikiert: einerseits ist sie fürsorglich, andererseits werden ihre negativen Eigenschaften wie Hinterlist und Beherrschung des Mannes ans Licht gebracht. Das Frauenbild von Kebekus steht jedoch im deutlichen Gegensatz zu den beiden anderen. Die Darstellerin grenzt sich von dem Frauentypus ab, der Dummheit und Naivität verkörpert, und identifiziert sich mit dem Frauentypus, der sich der Eigenheiten der Männer bewusst ist, selbstbewusst auftritt und sich auch derbe, sexistische, aggressive und bissige Ausdrucksweisen erlaubt. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass aggressiver Humor keine Männerdomäne mehr ist.

Patricia Kuhlmann kommt bei der Analyse der Gender-Komik bei Mario Barth zunächst zum Schluss, dass hier die vorhandenen Gender-Klischees stabilisiert werden. Als Zielscheibe fungieren am Beispiel seiner imaginären Freundin die nach Handtaschenkauf süchtigen und hysterischen Frauen, womit er alte Klischees in polarisierender Form wiedergibt, ohne sie kritisch zu hinterfragen. Dass Barths Komik (Necken, Verspotten) nicht verletzend oder herabwürdigend wirkt und eine starke Popularität (nicht zuletzt im

Frauenpublikum selbst) genießt, erklärt sich damit, dass er beide Geschlechter, und nicht nur Frauen, als Lachobjekte darstellt und auch sich selbst zur Zielscheibe macht. Schlussendlich überwiegt der Spaßfaktor – und der Stressfaktor Gender wird im Lachen entlastet.

Michaela Drost kontrastiert in ihrem Beitrag die Komik von Mario Barth und Mirja Boes und untersucht, mit welchen Themen, Dimensionen und Formaten sie das Publikum unterhalten. Ziel der Untersuchungen ist, die aktuelle Tendenz in der weiblichen medialen Komik anhand des Programms von Mirja Boes zu charakterisieren und diese traditionellen männlichen Konzepten, wie z.B. bei Mario Barth auffindbar, gegenüberzustellen. Auch sie stellt dabei, wie die Autorinnen davor, fest, dass der kommunikative Komik-Stil von Barth den traditionellen Mustern der männlichen Komik folgt und die stereotypischen Verhaltensweisen der Frauen illustriert. Als Entgleisungen können v.a. die mokierenden Aktionen gegen die Zuschauer in der 1. Reihe angesehen werden. Die Komik von Mirja Boes lässt dagegen die Zielscheibe vermissen, zudem versucht sie durch sprachliche Rückkopplungssignale wie „ne?“ oder „ja?“ die In-Group zu schaffen. Die Thematisierung von Sexualität erfolgt bei ihr in viel abgeschwächerter und schamhafterer Form, womit die traditionellen Gender-Humorthorien, welche den sexuellen Humor bei Frauen als gesellschaftlich nicht angebracht charakterisieren, bestätigt werden. Dennoch stellt die Autorin in ihren Analysen fest, dass sich bei den beiden Komikern Veränderungen in den stereotypen Gender-Handlungsmustern feststellen lassen: Barth nimmt zunehmend „mildere“ Komik-Stilformen an, während die von Boes aggressiver werden.

Mareike Hartmann rezipiert kritisch die Studien zum männlichen und weiblichen Humor aus den 1990er Jahren und untersucht anhand von Mikroanalysen aktueller Live-Gesprächsdaten aus einer männlichen sowie einer weiblichen Gruppe, ob eine Trennung in männliches (als konkurrierend und selbstdarstellend geltendes) und weibliches (als rücksichtsvoll und kooperativ geltendes) Humorverhalten heute noch zeitgemäß ist. Die vorgenommenen Analysen bestätigen die in dieser Frage enthaltenen Prämissen nur teilweise. So lässt sich im ersten Gesprächsabschnitt der männlichen Gruppe tendenziell eine Konkurrenz ums Rederecht sowie ein selbstdarstellerisches Verhalten finden. Allerdings zeichnet die zweite ausgewertete Sequenz ein deutlich kooperatives Verhalten im konversationellen Stil der männlichen Gruppe, indem die Gruppe der Scherzenden sich von den im Fernsehen auftretenden Personen (Zielscheibe der Komik) abgrenzt. Das Rederecht-Konkurrieren beim Anekdotenerzählen findet sich in der Frauengruppe jedoch lediglich an Übergangsstellen zwischen verschiedenen Themen. In der analysierten Sequenz wird ein Mann zur Zielscheibe gewählt, der gegenüber der Erzählerin einen deutlich niedrigeren Status hat. Somit zeigt sich hier der weibliche Humor von einer selbstdarstellerischen Seite, was durchaus überraschend ist, da Spaß auf Kosten niedriggestellter Personen häufig als männliche Domäne gilt. Außerdem findet die Verfasserin im Gesamtgespräch viele Belege für den selbstironischen Humor von Frauen. Die Autorin kommt zum Schluss, dass es folglich unmöglich ist, das Lachverhalten auf die Kategorien weiblich oder männlich zu reduzieren: es hängt vielmehr von der Zusammensetzung der Gruppe ab.

Literaturverzeichnis

- Bachmaier, Helmut (Hrsg.) (2005): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam.
- Berger, Peter L. (1998): Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin/New York: de Gruyter.
- Bergson, Henri (1921): Das Lachen [Le rire. Essai sur la signification du comique, 1900]. Aus dem Franz. von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena.
- Bourdieu, P. (2005 [1990]). Was heisst sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches (H. Beister, Trans. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage ed.). Wien: Braumüller.

- Dupréel, Eugène (1928): Le Problème sociologique du Rire. In: *Revue philosophique*, 53e année, No. 7 et 8, 213-266.
- Goffman, Erving (1971): Techniken der Imagepflege. In: Ders.: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 10-53.
- Leontiy, Halyna (2012) Komik, Kultur und Migration. Institutionalisierte Komik und Alltagskomik in deutsch-türkischen und russlanddeutschen Kontexten. Vorabdruck in: *LiTheS*, Heft 8, Vorabdruck August 2012 (Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics, Universität Graz).
- Zijderveld, Anton C. (1976): Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Graz/Wien/Köln: Styria.

I

Komik und Kultur Andere Länder – andere Sitten

Hannah Book

„It's naughty, it's silly. It's coarse, it's vulgar.“⁴

Humor und britische Kultur am Beispiel von „Little Britain“

1. Einleitung

„It's naughty, it's silly. It's coarse, it's vulgar.“¹ – so beschrieb die Zeitung *Express* im Jahr 2006 die damals gerade erschienene DVD-Kollektion der britischen Comedy-Sendung *Little Britain*. Als ungezogen, albern, grob und vulgär ist der britische Humor auch über die britischen Landesgrenzen hinaus bekannt. In dieser Arbeit soll es um den Zusammenhang eines so gearteten Humors und der britischen Kultur gehen. Dieser Zusammenhang wurde am Beispiel der oben genannten Serie *Little Britain* in einer Mini-Studie untersucht und soll nun hier dargestellt werden.

In diesem Beitrag werden zunächst wichtige Merkmale der britischen Kultur und Gesellschaft erläutert. Anschließend werden diese kulturellen Schlaglichter mit typischen Ausdrucksweisen des britischen Humors in Verbindung gebracht. Der darauf folgender Abschnitt behandelt das von mir gewählten Datenkorpus, indem wichtige Strukturmerkmale genannt und anhand von Beispielen erläutert werden. Anschließend werden die Analysemerkmale vorgestellt und die Ergebnisse dargestellt. In tabellarischer Form werden dazu die Beobachtungen zu den Analysemerkmalen zusammengefasst und anschließend interpretiert. Zum Schluss soll der aus dem Korpus herausgearbeitete Zusammenhang von Kultur und Humor in Großbritannien dargelegt werden.

2. Merkmale britischer Kultur

2.1. Der typische Engländer

Die Voraussetzung für einen Einblick in das Wesen des britischen Humors ist eine Betrachtung der Briten selbst, der von ihnen vertretenen Werte und ihrer wichtigsten Gesellschaftsstrukturen. Hier finden sich Anknüpfungspunkte für das Verständnis des britischen Humors. Hans-Dieter GELFERT, Professor für englische Literatur und Kultur in Berlin, macht in seinen Ausführungen über die Briten (vgl. Gelfert 1995) drei Stereotypen der Engländer aus. Den auffälligsten und den auch im Ausland bekanntesten betitelt er mit „Der Gentleman“. Der Begriff steht für „Zurückhaltung, doch ohne demütige Bescheidenheit, sondern aus einem unerschütterlichen Selbstwertgefühl heraus; Höflichkeit, die niemals aufdringlich wird; Bildung, die eher verborgen als herausgekehrt wird; Gelassenheit, die selbst in kritischen Situationen nicht aus der Fassung gerät.“ (Gelfert 1995: 12) Schon in der Renaissance gab es dieses Ideal, jedoch in jener Zeit noch ausschließlich auf den Adel beschränkt. Vorbilder für ein solches Verhaltensideal waren der *Höfling – Il Cortegiano* – (1528) von Castiglione und *The Governour* von Thomas Elyot. Die dort aufgestellten Normen und Werte zur Erziehung waren bis ins 18. Jh. nur für den Adel von Bedeutung und galten für das Benehmen „in Gesellschaft und bei Hofe“ (ebd.: 12f.). Bald jedoch hatte auch die Mittelschicht das Bedürfnis nach einer Orientierung an Normen, die ihrem bürgerlichen Stand angemessen waren. In Abgrenzung zur Oberschicht orientierte sich die Mittelschicht nicht mehr an einem „kultivierten Geist“ und „ausgebildeten Geschmack“ (ebd.: 14), da sie sich deren Privilegien nicht leisten konnten. Vielmehr setzte sie eine Ideologie moralischer und ästhetischer Gefühle an erste Stelle, die mit Intuition und Einbildungskraft einherging. Anstatt des eleganten Mann von Welt, sollte hier emotionale, also innere Erhabenheit zur Schau getragen werden (vgl. ebd.). Im Laufe des 19. Jhs. wurde aus dieser Wertevorstellung in den

⁴ *Express* über: Matt Lucas und David Walliams aus der Serie *Little Britain*. Zu finden auf der DVD Cover und online: <http://www.bbcgermany.de/GERMANY/dokumentationen/genre3/426/presstimmen.php>. (letzter Zugriff am 22.09.2012).

Public Schools das Ideal des Gentleman geformt:

„Dessen Wesen besteht darin, daß er beeindruckt, ohne beeindruckt zu wollen. Der Gentleman zeichnet sich durch Haltung, nicht durch Handeln aus. Seine wesentlichen Qualitäten liegen in dem, was er unterläßt, nicht in dem, was er tut. Er braucht weder übermäßig gebildet, noch intellektuell brillant zu sein, weder modisch gepflegt noch gesellschaftlich aktiv. Stattdessen muß er die Fähigkeit haben, in jeder Situation die Form zu wahren.“ (Gelfert 1995: 15)

Dieses Erziehungsideal gilt bis heute in der englischen oberen Mittelschicht, die vor allem im Süden Englands anzutreffen ist, welches bis heute das Gebiet des niederen Landadels ist, der *landed gentry*.

Ein dem Gentleman völlig entgegengesetzter Typ Engländer wird als der *John Bull* bezeichnet. Mit ihm identifizieren sich die Engländer unterhalb der oberen Mittelschicht, die vor allem im industrialisierten Mittel- und Nordengland wohnen. Gespärkt wurde der Name *John Bull* durch einige 1712 von Dr. Arbuthnot verfasste Pamphlete, die den von England gegen Frankreich geführten Spanischen Erbfolgekrieg kommentierten. In diesen wird John Bull als das personifizierte England genannt (vgl. ebd.: 18). „Er ist ein nicht sonderlich zartfühlender, aber durch und durch ehrlicher Karl, der unverblümt seine Meinung sagt.“ (ebd.) Zwei Jahrhunderte später schreibt der deutsche Anglist Wilhelm Dibelius über die Engländer mit genau diesem John Bull als Vorbild, sie seien von hervorragender Tüchtigkeit, grob materiell, nüchtern, konservativ, energisch und zäh (vgl. ebd.: 17). Damit beschreibt er eben genau die Schicht, die unmittelbar unter der der Gentry liegt, nämlich die der Freibauern oder Yeomen. Seit dem Spätmittelalter gilt diese Klasse als „Rückgrat der Nation“ (ebd.) – im Zuge der sogenannten landwirtschaftlichen Revolution verschwand sie jedoch zunehmend aus der Gesellschaft. Dennoch identifizieren sich heute mehr Engländer mit der Figur des *John Bull* als mit der des *Gentleman*.

Einen letzten englischen Stereotyp nennt Gelfert den „Engländer der dritten Art“ (ebd.: 19). Er ist der Exzentriker mit einem Hang zur Anarchie, der Touristen häufig merkwürdig vorkommt, weil er sich nicht so verhält, wie andere es tun. In diesem Hang zur Exzentrizität drückt sich nach Gelfert ein besonderes Freiheitsbewusstsein aus, welches die Briten sich in einem höheren Maße erlauben auszuleben als andere Europäer:

„So wie der Gentleman dem Bestreben entspringt, in einer sich auflösenden Hierarchie die Signatur des gesellschaftlichen Rangs ins Innere der Person zu verlagern, womit er dann seinerseits in der zunehmend demokratischer werdenden Gesellschaft einen aristokratischen Status bewahren konnte, so steht der Schelm und Exzentriker für den Ausbruch aus eben dieser Normierung und damit für den konkreten Beweis der tatsächlichen Freiheit.“ (ebd.)

2.2. Britische Werte

Auffällig, gerade für Fremde, ist die augenscheinlich ritualisierte Lebensform der Briten. Die Ritualisierung reicht von der Begrüßung „How do you do?“ bis hin zu einer zu beobachtenden Selbstzügelung. Es gehört sich nicht, laut zu sprechen, beim Essen zu schlingen und im Parlament ist es untersagt, die Abgeordneten beim Namen zu nennen anstatt mit ihren Titeln anzureden. Bis hin zum Sport reichen die Verhaltensrituale der Engländer. Konkret drückt sich dieses allgemeine ritualisierte Lebenskonzept in den drei Codes der „feinen englischen Art“ aus: Höflichkeit, Fair Play und Selbstdisziplin (vgl. Gelfert 1995: 21ff.). Gerade beim Typus des Gentleman lassen sich diese Verhaltensmerkmale erkennen. Hat man durch sein Engagement und seine Disziplin Erfolg, so ist es in England unüblich, sich damit zu brüsten. Anders als in Deutschland, wo das Ideal der Tüchtigkeit gilt, zeigt der Brite Understatement. „Je höher einer in der Rangordnung steht, umso mehr steht er unter dem Zwang, sich dies nicht anmerken zu lassen.“ (ebd.: 34) Freiheitsliebe und Individualismus sind zwei weitere untrennbar mit der englischen Geschichte und Kultur verknüpfte Werte, die in der

Gesellschaft hochgehalten werden.

Mehr noch als mit allen anderen Werten identifiziert sich Großbritannien mit seinem speziellen Humor. Schon zu Zeiten Shakespeares war England als „merry England“ bekannt. Gelfert liefert den Versuch einer Definition des spezifisch englischen Humors:

„Humor ist die Fähigkeit, eine Spannung im Leben so aufzulösen, daß der tragische Bruch ebenso vermieden wird wie die Preisgabe des Individuellen zugunsten einer moralischen oder ästhetischen Norm.“ (ebd.: 66)

Das Ende einer solchen Auflösung ist kein Betauern des Tragischen und keine Befriedigung, dass die Moral gesiegt hat, sondern eine Entladung der Spannung durch Lachen. Einerseits freut sich der Zuschauer, wenn dem Bösewicht von den sogenannten Guten ein Denkartel verpasst wird, andererseits freut er sich, dass der Bösewicht er selbst sein darf und seine „Individualität gegen die Mehrheit [...] behauptet“ (ebd.: 67). Der gesellschaftliche Druck, der aus der Ritualisierung und der Konformität entsteht und auf jedem Engländer lastet, entlädt sich in Humor. Der Exzentriker als die wichtigste Figur, über die gelacht wird, ist somit nicht lediglich Gegenstand des Spotts, sondern vielmehr jemand, der bewundert wird. Man lacht also mit ihm und nicht über ihn (vgl. ebd.).

3. Typische Ausdrucksweisen des britischen Humors

An dieser Stelle werde ich kurz einige für den britischen Humor typische Ausdrucksformen nennen und erläutern. Wer mit dem Thema vertraut ist, wird an dieser Stelle die für England typischen Sprachspiele und die limericks, die sexuelle Anspielungen in einer kunstfertigen Form servieren, vermissen. Ich habe sie in dieser Darstellung ausgelassen, wohl wissend, dass ich ihre sprachliche Ebene in meiner Studie ob meiner nicht in die Tiefe gehenden Kenntnisse der englischen Sprache nicht analysieren können würde, selbst wenn sie in meinem Datenmaterial aufträten. Insofern beschränke ich mich auf die humoristischen Formen, von denen ich ausgehe, dass ich sie erkennen und analysieren kann.

3.1. Bathos

Bathos, aus dem griechischen für Tiefe, steht für den „Absturz vom Erhabenen ins Lächerliche, der, wenn er unfreiwillig erfolgt, den Sprecher bloßstellt, der aber ebensogut beabsichtigt sein kann und dann das Erhabene lächerlich macht“ (Gelfert 1998: 81). Damit ist es ein Gegenbegriff zu hypsos, welches als das Erhabene der Inbegriff des Pathos ist. Der Bathos ist als humoristische Ausdrucksweise in England sehr beliebt und geht oft mit deutlicher Respektlosigkeit einher. Etwas Erhabenes wird vom Sockel geholt, indem die Erwartung geschürt wird, es sei von etwas Bedeutendem die Rede, um die Erwartung dann mit etwas Banalem wieder zu enttäuschen (vgl. ebd.: 87).

3.2. Exzentrik

Während der Bathos sich sprachlich äußert, so wird er in gesellschaftliches Verhalten übersetzt zur Exzentrik (vgl. ebd.: 89). Der Hang zur Exzentrik ist umso verwunderlicher, als die Briten für Fremde ebenfalls für ihren ritualisierten Lebensstil bekannt sind, wie oben bereits beschrieben. Das eine ist die Konsequenz aus dem anderen: Die Exzentrik dient der Entlastung vom gesellschaftlichen Konformitätsdruck (vgl. ebd.: 88). Exzentrisches Verhalten zeigt einen humoristischen Weg mit gesellschaftlichem Druck umzugehen. Da die Briten ob der gesellschaftlichen Wertestruktur den Drang zur Exzentrik verstärkt verspüren und sich mit dem Exzentriker identifizieren, setzen sie diese Art von Humor auch anders ein als zum Beispiel die Deutschen: „Engländer lachen mit dem Exzentriker, Deutsche über ihn.“ (ebd.: 168)

3.3. Nonsens

Nonsens bezeichnet die Abwesenheit von Sinn. Dass auch im deutschen Sprachgebrauch für das Bezeichnete zumeist der englische Begriff benutzt wird, zeigt, dass es sich hier um eine bedeutende englische Eigenart handelt. Wenn jemand spricht, erwartet man darin eine Sinnhaftigkeit. Wenn kein Sinn in der Äußerung enthalten ist, so entsteht eine semantische Leere, die Spannung erzeugt. Diese Spannung löst sich am natürlichsten in einem Lachen, da die „für die Informationsverarbeitung bereitgestellte[...] Energie“ (ebd.: 101), die nun unverbraucht im Raum steht, durch ein Lachen auf dem kürzesten Weg abreagiert werden kann. Im Gegensatz zu Deutschen, die hinter jedem Scherz einen tieferen Sinn erwarten, lieben Engländer den Nonsens um seiner selbst willen (vgl. ebd.: 168). „Unsinn‘ denken, dichten, treiben heißt dann nichts anderes, als die gewohnten, herrschenden Regeln bewußt auf den Kopf stellen, die vertraute ‚Wirklichkeit‘ bewußt aufheben – um zu sehen, was dabei herauskommt.“ Dazu gehört bei den Briten, dass der Nonsens mit ernster Miene vorgetragen wird, ohne, dass dabei gelacht wird. Otto als bekannter Vertreter der deutschen Nonsenskomik trägt seinen Nonsens dagegen lächelnd und witzig vor. „Sein Nonsens strebt nicht nach der von Engländern geschätzten Erschütterung der Autorität des Sinns, sondern nach gemüthlicher Fröhlichkeit in geselliger Runde.“ (ebd.: 102)

3.4. Schwarzer Humor

Der typisch englische black humour ist als grausam und böse bekannt. Sein Wesensmerkmal ist seine Respektlosigkeit gegenüber der Moral. Sie wird nicht in humoristischer Weise aufgegriffen, um sie durch eine bessere, nützlichere zu ersetzen, sondern er hebt die Moral auf, sodass sie nicht stattfindet: „Statt nach der Autorität einer Übermoral zu suchen, löst er die Fesseln jeder ethischen Norm auf und überläßt den Leser oder Zuhörer seinem individuellen moralischen Bewußtsein.“ (ebd.: 104) Nur wo starke Individualität auf ein großes Misstrauen gegenüber Autorität trifft, ist schwarzer Humor zu erwarten. Die Briten können über die Moral selbst lachen, anstatt über den zu lachen, der die Moral verletzt, wie es die Deutschen häufig tun.

3.5. Understatement

Die Haltung des Understatements, die oben bereits als Verhaltensmerkmal des Gentlemans erläutert worden ist, ist noch nicht an sich komisch, sondern von Natur aus eher nüchtern und vorsichtig. Komik durch Understatement kann durch den gezielten Einsatz in Situationen entstehen, in denen Sachverhalte von großer Tragik oder hoher Wichtigkeit nüchtern vorgetragen werden, um eine Diskrepanz zwischen der Sache und der Art darüber zu reden zu schaffen (vgl. Bourke 1965: 37):

„Es handelt sich um die Tendenz, weniger zu sagen als gemeint ist; eher knapp, gedämpft und farblos zu formulieren als überschwenglich und mit Hilfe von Superlativen Gefühle auszudrücken oder Sachverhalte zu beschreiben.“ (ebd.)

3.6. Karikatur, Parodie, Travestie

Karikatur, Parodie und Travestie sind humoreske Formen, mithilfe derer dargestellte Personen der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Dies geschieht durch Übertreibung und Verzerrung ihrer charakteristischen Züge, die zur deutlichen Wiedererkennung der dargestellten Person beibehalten werden. Die Darstellungen beruhen somit auf einer überspitzten Imitation von Wirklichkeit, die die Komik entstehen lässt (Marhenke 2003: 33). Insgesamt wird deutlich, dass britischer Humor hauptsächlich dem Prinzip der Inkongruenz folgt:

„Inkongruenz liegt vor, wenn zwei Elemente eines Sprechereignisses miteinander oder mit der vorherrschenden oder subjektiven Vorstellung von der Wirklichkeit inkompatibel sind oder zu sein

scheinen, so dass die Kommunikation durch Ambiguität vorübergehend gestört ist.“ (ebd.: 28)

Vertreter des britischen Humors gehen mit der Wirklichkeit nicht so um, wie man es allgemein erwarten könnte, sondern in einer entweder untertriebenen, übertriebenen oder in anderer Art merkwürdigen Weise. Als besonderes Beispiel für diesen Umgang mit der Wirklichkeit sehe ich das Sketch-Comedy-Format *Little Britain*, welches im Folgenden vorgestellt werden soll.

4. Das Datenkorpus

Das britische Sketch-Comedy-Format *Little Britain* wurde 2003 erstmals vom englischen Sender BBC ausgestrahlt. Entwickelt wurde es von den beiden Comedians David Walliams und Matt Lucas. Es wurden bisher insgesamt vier Staffeln produziert, die von 2003 bis 2006 ausgestrahlt wurden. Darüber hinaus gibt es eine deutschsprachige Version der Sendung, die auf dem deutschen Sender Comedy Central ausgestrahlt wird. Außerdem sind alle Staffeln als DVD erhältlich. Die DVDs der Box „Little Britain. Series one to three“ aus dem Jahr 2006 dient mir als Medium für meine Datensammlung.

Die einzelnen Sendungen, „episodes“ genannt, bestehen aus einer losen Aneinanderreihung von kurzen Sketchen, die insgesamt dreißig Minuten dauert. Ein Erzähler führt in die Episode ein. Er beginnt jeweils mit den sehr betont gesprochenen Worten „Britain, Britain, Britain“ (siehe Anhang 1). Dann gibt er in einer immer anderen Variation kurz einen allgemeinen Überblick über das, was Little Britain sein soll: eine Darstellung der ganz normalen britischen Gesellschaft quer durch alle Schichten, zum Beispiel mit den Worten:

But hAVE you ever wondered about the people of Britain, (-) Nor have I, (1) but thIS show aims to find out by following the lives of ORDinary british folk. (Anhang 1, Z.3-6)

Er beschreibt das Wesen und die Art der Briten an sich und legt dabei Wert darauf, dass dies ganz normale – „ordinary“ – Menschen seien. Er führt die Charaktere also als Stereotype ein, die beispielhaft für andere britische Mitbürger stehen sollen. Neben der allgemeinen Einleitung zu Beginn einer jeden Episode führt der Erzähler auch kurz etwas spezifischer in jeden einzelnen Sketch ein. Dabei beschreibt er kurz das Setting des Geschehens in unterschiedlichen Formen: An einigen Stellen nennt er den Protagonisten des Sketches, an anderen nur den Ort des Geschehens und an wieder anderen Stellen gibt der Erzähler eine unspezifische Zeitangabe wie zum Beispiel: *it's half past renE* (Anhang 2, Z.1) oder *it's JuLia o'clock* (Anhang 4, Z.1).

Dies Abkopplung von der Zeit erinnert an das „Es war einmal“ aus Märchen und unterstützt damit die stereotype Darstellung der Figuren. Er weist das Geschehen somit als allgemeingültig für den Raum Großbritannien aus.

An die allgemeine Einleitung und die kurze Einführung in die Szene schließen sich die Sketche an, die unterschiedliche Charaktere in einer für sie alltäglichen Situation in ihrem spezifischen Milieu zeigen.

Gespielt werden die jeweiligen Charaktere von David Walliams und Matt Lucas, die für ihre Rollen sehr exzentrisch und klischeehaft geschminkt und eingekleidet werden. Die Situationen erregen durch jeweils unterschiedliche Faktoren die Aufmerksamkeit des Zuschauers: In vielen Sketchen ist das Setting und die äußerliche Gestalt der Figuren eher alltäglich und fast bieder gehalten, sodass das Verhalten der handelnden Personen umso skurriler und oft vulgär oder ekelerregend wirkt. In anderen Sketchen wiederum liegt die Aufmerksamkeit auf der Erscheinung der Figur, die durch besonders starke Schminke,

extravagante Kleidung oder einen außergewöhnlichen Sprachstil auffällt.

5. Ergebnisse der Analysen

5.1. Analysemerkmale

Insgesamt wurden fünf Merkmale in jeder Szene auf ihre komischen Elemente hin untersucht. Zuerst wurde das Aussehen der Protagonisten betrachtet. Hierunter fielen die Kleidung, die Schminke sowie die Mimik und Gestik der Figuren. Ein zweites Merkmal war das Verhalten der handelnden Personen. Was sind auffällige Verhaltensmuster? Inwieweit passt das Verhalten zum Kontext des Geschehens? Welche Reaktionen der Umwelt evoziert das Verhalten der handelnden Person? Ein weiteres wichtiges Analysemerkmal ist die Sprache. Ich habe bewusst auf die Untersuchung von Komik, die auf Sprache, das heißt Wortwitz beruht, verzichtet. Dafür wären tiefergehende Kenntnisse der englischen Sprache erforderlich, als ich sie vorweisen kann. Im Bereich Sprache habe ich mich somit auf die Analyse der Intonation, des Stils und der Sprachaktivität beschränkt. Da, wie oben erläutert, Inkongruenz ein typisches Merkmal für britischen Humor ist, habe ich außerdem in den jeweiligen Szenen die Inkongruenz zwischen Aussehen und Verhalten untersucht. Zuletzt standen auch Stellen, an denen während der Szenen Lacher aus dem Off vorkommen, im Fokus der Analyse. Hier wollte ich herausfinden, ob die Lacher die Komik eines einzelnen Moments unterstützen oder erst erzeugen.

5.2. Ergebnisse

Vicky Pollard: The Essay

Aussehen	<p><u>Vicky:</u> Übertrieben unterschichtentypisch: pinker Jogginganzug, billiger Goldschmuck, zu kurzer Rock, fettige zerzauste Haare, schrille Farben (Kleidung und Make-up) → exzentrisch</p> <p><u>Lehrer:</u> Obere Mittelschicht: Cordanzug, Brille, eintönige Farben, ordentliche glatte Haare, wirkt bieder und spießig</p>
Verhalten	<p><u>Vicky:</u> Betont abfällig (raucht, tritt ihren Rucksack vor sich her, rollt mit den Augen); sitzt breitbeinig und unmotiviert vor dem Lehrer, schaut grimmig und zickig, sitzt zusammengesackt ohne Haltung</p> <p><u>Lehrer:</u> ebenfalls betont abfällig, aber von oben herab (lehnt mit verschränkten Armen am Tisch, ebenfalls ohne Haltung); in seiner Haltung zeigt sich keine Wertschätzung seiner Schülerin gegenüber → passt nicht zu seinem Aussehen und seinem Beruf, Normverletzung?</p>
Sprache	<p><u>Vicky:</u> Redet deutlich schneller als andere Sprecher (siehe kursive Passagen im Transkript), spricht Slang und hat eine derbe Ausdrucksweise: <i>shelley=todd=who's=a=BITCH</i>; emotionale Ausdrucksweise, antwortet nicht auf die gestellten Fragen, sondern redet unstrukturiert und langatmig, redet von sozialen Problemen in ihrer Umwelt: stehlen, Schwangerschaft.</p>

	<u>Lehrer:</u> redet langsam, monotone Intonation, kurze Sätze, sachorientiert
Inkongruenz (Kontext-Verhalten)	- Beide Personen passen in den Kontext; - Vicky stellt übertriebenes Unterschichtenverhalten zur Schau; - Inkongruenz durch die Gegensätzlichkeit der beiden; - Gleichzeitig Ähnlichkeit: beide sind abfällig gegenüber dem anderen; - Der Lehrer will ihr Bildung nahelegen, Vicky weiß nicht einmal, wie ihr Abschluss heißt: Zwei Welten.
Lacher	- Vor der Szene wird über die Prügelei gelacht; - Erster Auftritt von Vicky; - Nach allen Äußerungen von Vicky.

Komisch in dieser Szene ist Vicky Pollard in ihrem gesamten Auftreten, angefangen bei ihren exzentrischen Äußerungen, ihrem respektlosem Verhalten gegenüber ihrem Lehrer und ihrer unverständlichen und nahezu inhaltsleeren Sprache. Dies zeigen die Lacher aus dem Off, die ausschließlich in Bezug auf Vicky auftauchen. Besonders schillernd wirkt Vicky, weil ihr Lehrer dagegen so unscheinbar, bieder und teilnahmslos mit schlaffer Haltung zugegen ist. Er will nicht moralisieren, sondern lässt sie gewähren, wie sie ist. Die anfängliche Intention sie zu einem Interesse an Bildung zu bewegen scheitert, aufgrund der unterschiedlichen Welten, in der die beiden leben. Vicky ist in ihrem Unterschichtenverhalten sehr überzogen. Sie erfüllt sowohl in Aussehen, Verhalten, Sprachstil und Inhalt das Klischee einer Jugendlichen aus der untersten Schicht. Anstatt diesen Missstand anzuprangern lässt der Sketch sie durch den Lehrer so sein, wie sie ist. Das komische in ihrem Auftreten ist die selbstverständliche Unangepasstheit, mit der sie der Autorität hier begegnet.

Emily Howar: In The Pub

Aussehen	<u>Emily:</u> Transvestit: übertrieben geschminkt, auffälliger Haarschmuck, dagegen biedere/r Rock und Bluse; mädchenhaftes Lächeln, ausladende Bewegungen, große schlanke Statur → Exzentrik. <u>Mann:</u> Typ John Bull, sportlich unauffällig gekleidet; schmierig, klein und gedrungen, lüsterner Blick → fällt auf die Lady herein.
Verhalten	<u>Emily:</u> überzogen damenhaftes Verhalten: hüstelt künstlich, leckt sich die Lippen, geht beschwingt, ausladende Körpersprache, berührt ihr Gegenüber, übertrieben betonte Mimik. <u>Mann:</u> Im Gegensatz zu Emily bewegt er sich nur sehr langsam oder gar nicht, reckt sich ihr entgegen, wirkt ruhig und selbstsicher, am Pissoir wirkt er verunsichert.
Sprache	<u>Emily:</u> spricht sehr betont, steigende Intonation bei fast jedem Satz; spricht sehr gesungen und laut; französische Einwüfe; benutzt Verniedlichungen, betont immer wieder, dass sie eine Lady ist.

	<p><u>Mann:</u> Spricht einfache Umgangssprache, kurze Sätze, monotone Intonation; spricht mit bemüht tiefer Stimme.</p>
Inkongruenz (Kontext-Verhalten)	<ul style="list-style-type: none"> - Emily bemüht sich das zu tun, was ihrer Meinung nach Ladys tun: wirkt sehr auffällig gekünstelt; - Emily begeht diverse Normverletzungen: spricht sehr laut, geht als Frau allein in den Pub, geht als Lady auf die Herrentoilette; - Trotz der Auffälligkeit fällt der Mann darauf herein, will die Lady für sich gewinnen; - Sturz des Erhabenen ins Bathos: Der Zuschauer erwartet ein Finale, wenn beide wieder da sind, aber sie treffen sich auf der Toilette.
Lacher	<ul style="list-style-type: none"> - Beschreibung des Erzählers von Emily; - Emilys auffälliges Verhalten beim Eintritt in den Pub; - die Einladung des Mannes auf einen Drink; - die Reaktionen des Mannes und seine lüsternen Blicke; - Emilys übertriebenes Kichern; - die Reaktion des Mannes auf das Treffen auf der Toilette.

In dieser Szene entsteht die Komik durch die Inkongruenz der offensichtlichen Situation und der Reaktion des Mannes. Emily benimmt sich für einen Transvestiten sehr auffällig. Ihr Äußeres deutet ebenso darauf hin wie ihr übertriebenes damenhaftes Verhalten und die Betonung, sie sei eine Lady. Unterstützt wird dies durch Lacher aus dem Off, jedes Mal, wenn Emily sehr übertrieben damenhaft agiert oder redet. Ansonsten wird nur über den Mann und seine Reaktionen und Blicke gelacht. Er fällt auf die falsche Dame herein. Auf dem Höhepunkt seiner Begierde muss er erkennen, dass Emily ein Mann ist und er reagiert dementsprechend verwirrt auf etwas, was alle längst vor ihm wussten. Hier findet sich die Figur des Bathos wieder. Die Zuschauer sind geneigt mit der exzentrischen Emily zu lachen über die Reaktion, die sie auslöst. Sie scheint sich köstlich zu amüsieren, wie sich der doch sehr gewöhnliche Mann um den Finger wickeln lässt.

Judy and Maggie 2.23

Aussehen	Typisch für den niederen Landadel (Gentry): biederer Stil, braune und altrosa Strickjacken, graues Haar mit Dauerwelle, Perlenschmuck, Brosche, Handtaschen
Verhalten	Höflich dinstanziert: gewählte Gestik, protokollieren der Ergebnisse, das Marmelade-Probieren wirkt britisch-klischeehaft, sehr kontrolliert; Gleichzeitig: Maggie übergibt sich vor Judys Füßen aufgrund ihrer Vorurteile gegenüber Menschen, die in irgendeiner Weise von ihrem britischen Klischee abweichen → schwarzer Humor; Judy reagiert, als wäre solch ein Verhalten normal, danach geht es weiter, als wäre nichts gewesen.
Sprache	reden sehr korrektes Englisch miteinander, akkurate Artikulation; reden sich höflich mit Namen an, pflichtbewusste Ausdrücke (soldier on, get to have this done)
Inkongruenz (Kontext/Verhalten)	<ul style="list-style-type: none"> - einerseits typisch britisches Verhalten: Marmelade, sauberes Englisch, Kleidung etc.; - andererseits grobe Normverletzung: sich übergeben, Intoleranz;

	<ul style="list-style-type: none"> - wiederum andere Seite: keine besondere Reaktion auf die Normverletzung; - Moral wird ausgehebelt, Situation bleibt so stehen.
Lacher	<ul style="list-style-type: none"> - Marmeladentisch wird als typisch britisch erkennbar eingeblendet; - - das Erbrechen von Maggie; - ihre Begründung für das Erbrechen; - Maggie und Judy machen einfach weiter.

Die Komik dieser Szene entsteht durch die respektlose Aushebelung der Moral von Seiten der beiden biedereren Damen mit auf den ersten Blick gutem Benehmen und Anstand. Sie beschäftigen sich mit typisch britischen Dingen, die klischeehaft überzeichnet werden. Sie essen Marmelade, sie haken die Ergebnisse ab, sie sind gekleidet wie Queen Elisabeth und sprechen in gewählter Ausdrucksweise. Umso stärker wirkt die Normverletzung, die Maggie durch ihr Erbrechen begeht, wenn sie die Namen der Menschen hört, die alle einer von ihr nicht tolerierten Minderheit angehören: Homosexuelle oder Migranten. Die Spannung zwischen dem was passiert und dem was sein sollte wird nicht aufgelöst. Maggie und Judy fahren fort wie bisher; Judy reagiert, als wäre nichts gewesen. Es wird sich in diesem Sketch dem schwarzen Humor bedient, der sich über die Moral lustig macht. Maggie und Judy sind der Inbegriff des oben erwähnten britischen Konformitätsdrucks, der sich in der Absurdität des Geschehens entlädt.

6. Zusammenfassung und Fazit

Die Betrachtung der Szenen hat bestätigt, was die theoretische Betrachtung des britischen Humors vorgezeichnet hat: Die Briten sehen den Humor als nationales Gut und setzen ihn dementsprechend oft ein. Dabei ist besonders auffällig, dass es in keiner der drei Szenen darum geht, auf humoristische Weise Missstände in der Gesellschaft anzuprangern. Zwar geht es in der Szene mit Vicky um die Probleme der Unterschicht und in der Szene mit Maggie und Judy um Vorurteile gegenüber gesellschaftlichen Minderheiten, jedoch wirkt keine der Szenen moralisierend. „Respektloser Bathos, Exzentrik, Wortspiel, Nonsens und schwarzer Humor haben das eine miteinander gemein, daß sie gegen Normen verstoßen: gegen die Autorität schlechthin sowie gegen Normen der Umgangsformen, der Sprachkonvention, des Sinns und der Moral.“ (Gelfert 1998: 168) Es wird sowohl über die Individualität der Menschen gelacht, als auch mit ihnen – wie bei Emily – über die Reaktionen, die sie auslöst. Gleichzeitig werden Normverletzungen dafür benutzt, um „sich Luft zu machen“ von der britischen Konformität und Ritualisierung. Mit Gelfert kann man also nach der Analyse sagen: Britischer Humor will keine Missstände anprangern, um ein harmonisches Zusammenleben in der Gesellschaft zu fördern, sondern „den Freiraum des Individuums durch Entfaltung im skurrilen Spiel und durch aggressiven Spott gegenüber jeder Art von Autorität behaupten“ (ebd.). Britain, Britain, Britain – das sind wir und das sind unsere Leute. Wir sind alle unterschiedlich und das ist auch gut so – so zeigen es die Macher von *Little Britain* in ihren Sketchen.

Literaturverzeichnis

- BBC DVD (2005a): Little Britain. The complete first series. BBC Worldwide.
 BBC DVD (2005b): Little Britain. The complete second series. BBC Worldwide.
 BBC DVD (2006): Little Britain. Series one to three. BBC Worldwide.
 Bourke, John (1965): Englischer Humor. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 212).
 Gelfert, Hans-Dieter (1995): Typisch englisch. Wie die Briten wurden, was sie sind.

- München: Beck (Beck'sche Reihe; 1088).
- Gelfert, Hans-Dieter (1998): Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München: Beck (Beck'sche Reihe; 1248).
- Marhenke, Dietmar (2003): Britischer Humor im interkulturellen Kontext. Braunschweig: Dis-ertation.

Internetquellen

BBC Germany (o.J.): Pressestimmen zu „Little Britain“. Online: <http://www.bbcgermany.de/GERMANY/dokumentationen/genre3/426/presstimmen.php> (letzter Zugriff am 22.09.2012).

ANHANG

Anhang 1: Einführung des Erzählers

Quelle: BBC DVD: Little Britain. The complete first series. BBC Worldwide 2005
 Dauer: 0 min., 29 sec.

1 <((staccato)) britain (-) britain (-) britain.>. (-) lA:nd
 2 ost tradition fish and fries. the changing oft he garden.
 3 trOping the colourds. but hAve you ever wondered
 4 about the people of Britain, (-) nor habe I, (1.0) but thIs
 5 show aims to find out by following the lives of ORDinary
 6 british folk. (1.0) what IS them, (-) whO DO they,
 7 (-) and WHY:.

Anhang 2: Vicky Pollard: The Essay

Quelle: BBC DVD: Little Britain. The complete first series. BBC Worldwide 2005
 Dauer: 1 min. 29 sec.
 Akteure: E = Erzähler, L = Lehrer, K = Kelly, V = Vicky

1 E: it's half past renE at this comprehensive school in
 2 darkley noone.
 3 L: projects in by first thing next week, (4.0) Vicky Pollard
 4 stay behing.
 5 K: good luck Vicky,
 6 L: yes thank you Kelly, (? ?) come here please Vicky (17.0)
 7 V: [[Vicky kickt ihre Schultasche über den Boden, schleichfende
 8 Geräusche, tritt ihre Zigarette vor dem Lehrer aus
 9 und bläst ihm den letzten Qualm ins Gesicht]]
 10 L: Vicky it's been two wEEks now. (-) and stIll haven't
 11 received your essay on lord Kitchener.
 12 V: ny (--) because=wha=appened=was (-) was=goin=round=at
 13 ka:rl's=but(? ?)shelley=todd=whoÄs=a=BITCH (? ?)
 14 anyway (-) has been completely goin aroun sayin
 15 that destiny stole money from rochelle's RURSE but
 16 ain't not even think (? ?) spoken to (? ?).
 17 L: Vicky well i'm not interested i'm more interested in
 18 your cou:urse WORK,
 19 V: ny but wha appened was tha (? ?) Ashley Cramer's saying
 20 that Samantha's brother smells of mud (-) but
 21 <((geschrien))SHUT UP> never been stolen the car so
 22 <((geschrien))SHUT UP>
 23 L: Vicky haven't you even STA:RTED this essay,
 24 V: ny but yeah but ny but yeah but ny but yeah but ny
 25 something (? ?) i'm not going on the pill because
 26 they stop me from getting pregnant.
 27 L: er (-) you know if i don't get this essay by the end

28 of the week i'm gonna have to FAIL you.
 29 V: yeah but Louise (? ?) emptied a bottle of fAnta into
 30 Shannons bAg but (? ?)
 31 L: Vicky do you WANT to pass your gcse.
 32 V: gcs what? (2.0) don't go givin me E:vils!

Anhang 3: Emily Howard: In The Pub

Quelle: BBC DVD: Little Britain. The complete first series. BBC Worldwide 2005

Dauer: 2 min. 17 sec.

Akteure: E = Erzähler, Em = Emily, K = Kellner, M = Mann

1 E: people in Britain do ALL manner of things for kicks. (-)
 2 some lick stamps, other sit on chAi:rs. this
 3 fellow, (-) who calls himself Emily Howard, likes
 4 to dress up as a LADY. takes All sorts, I suppose,
 5 Em: <((gekünsteltes Husten))WHOO (-) WHOO> (-) ABsolutely
 6 Tipping it down out there? THAT's the only reason
 7 came in here alone? (-) wihout a chaperone? Cause
 8 i'm a LADy you see? please (-) pay me no heed? I've
 9 never been in a (-) PUB before, (-) tell me (-) what
 10 does one DO?
 11 K: well (\H) (1.0) you can order a DRINK if you li:ke mate,
 12 Em: YES eh (--) i'll have a LADY's drink, s'il yous plait?
 13 K: what can i get ya.
 14 M: I'D like to buy the lady a drink, i'd like to buy you
 15 a DRINK. if that's O:K?
 16 Em: but i'm a LADY.
 17 M: <((säuselnd))yeah, i know, and i'd like to buy you a
 18 drInk.>
 19 Em: °erm...well...eh hm...a drink-poo-poo°. yes i'll have a
 20 SLIMline tonic water please?
 21 K: right you ARE,
 22 Em: and (1.0) two pakets of crIsps. do you have the barbecued
 23 beef variety? (3.0) MERci beaucoup?
 24 M: cheers.
 25 Em: chin-chin? <((lachen)) UH: goes straight to my head,>
 26 M: so tell me a little bit about yourself.
 27 Em: well, (1.0) my name is Emily. Emily Howard? and i'm a
 28 LADy. because i'm a lady, I do LADies' things like at
 29 tend operettas and <((affektiert)) les ballets imaginaires,>
 30 do you like theatre?
 31 M: no but I like YOU,
 32 Em: (? ?) i'm a lady. i press flowers. and stroke kittens.
 33 and (-) swim in RIVers wearing (-) dresses and hats (-)
 34 °and shit°.
 35 M: you're a very LOvely-looking lady,
 36 Em: [[lacht affektiert 5 Sek. lang]] you emBarrass me.
 37 i must go and powder my NOse?
 38 K: °here° (-) you wanna be careful with that one,
 39 M: <((luster))she's gorgeous. (1.0) here (-) watch me
 40 pint. (-) i'm off for a slash.>
 41 Em: [[Treffen am Pissoir]] <((lachend)) hello again.>

Anhang 4: Daffyd Thomas: The Only Gay In The Village

Quelle: BBC DVD: Little Britain. The complete first series. BBC Worldwide 2005

Dauer: 2 min. 44 sec.

Akteure: E = Erzähler, D = Daffyd, K = Kellnerin, G = Gay

1 E: it's JULia o'clock here in the welsh mining village of
 2 llandewi breffi. (2.0) and OUT GAY man Daffyd Thomas is
 3 enjoying a drink.

4 D: another bacardi and coke please myfanwy,
5 K: coming right up?
6 D: BLOOdy hell myfanwy i'm SO down?
7 K: why ist hat?
8 D: it's SO hard being the only gay in the village, (1.0)
9 oh i dream of the day I can meet other gays who understand
10 what it's like to be a gay?
11 K: O::h i was gonna tell YOU. i was talking to OLK MA
12 EVans. she's got a new lodGER from carDIFF, (-) and
13 guess what? (-) HE (-) IS (-) a GAY.
14 D: WHAT? in the Village?
15 K: apparently YES. (-) i told her to send him over here
16 tonight so you could meet him. (4.0) [[GAY 2 kommt zur
17 tür herein]] this must be him NOW.
18 G: hello:. can i have a bacardi and coke, please? (3.0)
19 O:h (-) you must be DAffyd.
20 K: there you g(h)o:?: (1.0) i'll leave you boys to IT.
21 D: no, don't go, (5.0) just passing thrOUGH, ARE you?
22 G: no, i've got a JOB here at the (? ?) i'm looking for
23 somewhere to live. i saw a very nice COttage, but
24 that's another STOrY huhuhuhu
25 D: is it?
26 G: yes.
27 D: and, er (1.0) you claim to be a GAY, do you?
28 G: yes I AM. mrs Evans said i should come and TALK to
29 you because you're the only gay in the Village. and
30 now you're NOT, (-) now there's two of us.
31 D: no, you're NOT a gay. i am GAY.
32 G: I AM gay.
33 D: all right then. (-) if you are gay who played dorothy
34 in the wizard of oz,
35 G/K: JUDY GARLAND.
36 D: how do YOU KNOW that?
37 K: it's easy? everyone knows THAT?
38 D: alright then this'll get you? who ist he gay character
39 in are you being SERVED,
40 Alle:mister HUMphries.
41 D: WAS IT?
42 Alle:YES.
43 D: that's very SUBtle then? i always thought it was captain
44 PEAcOck he's the one with the moustAche,
45 G: well i think i've passed your gay TEST, so i must be
46 gay.
47 D: no you're NOT a gy. i AM the gay. you're just a bit
48 poofy.
49 G: I AM gay. i've had sex with men and EVerything.
50 K: that's more than YOU had, Daffyd,
51 D: shut up, myfanwy, (3.0) i am the only gay in this
52 village,
53 G: maybe i should GO.
54 D: yes (-) back to CARdiff. we've only got ONE gay here
55 in llandewi breffi. we don't need anOther one
56 G: well goodBYE then. (4.0) [[steht auf und geht]]
57 provIncial QUEENS.
58 K: DAFFYD THOMAS, you BLOOdy FOOL. (-) you could have had
59 a bit of COCK there? (2.0) <((nachäffend)) O::h i'm the
60 only gay in the village?> you're FULL of shIt you are,
61 D: *that's exactly the kind of homophobic attitude i've*
come to expect in this village, (1.0) GOOD DAY.

Anhang 5: Judy and Maggie: Marmelade

Quelle: BBC DVD: Little Britain. The complete second series. BBC Worldwide 2005b

Dauer: 2 min. 23 sec.

Akteure: E = Erzähler, J = Judy, M = Maggie

1 E: one thing this country does better than A:ll the
2 others is fêtes. we can proudly boast that brItain is
3 the fête capital in the world.
4 M: that's cakes dOne? what's next judy,
5 J: next maggie is jA:ms?
6 M: jams, (-) jolly GOO:D, thank you judy? now what's
7 thI:s. (-) Oh plum. not my favourite conserve judy?
8 J: nor mine maggie,
9 M: but we soldier on rIght? hm:. that's actually not bad
10 for a plum. it's rather goo:d. *who made this*
11 J: erm: (-) emma shepherd?
12 M: who?
13 J: emma shepherd the one who ran off with the schOOl-
14 mistress.
15 M: <((würgend)) o: O:::> [[übergibt sich vor Judys Füßen]]
16 J: are you all right maggie?
17 M: judy (1.0) no more lesbian jam i cAn't keep it dOwn,
18 J: i'm so sorry maggie i'll (-) i'll make a note.
19 M: now i'm assUming this is raspberry, it's not properly
20 labelled thank you (3.0) hm not unpleasant? who made
21 this?
22 J: sArah tennant.
23 M: remind me,
24 J: sarah tennant the one wo's married to the man who's
25 [[bewegt nur die Lippen]]
26 M: i'm sorry?
27 J: she married someone who's [[bewegt nur die Lippen]]
28 M: she did what.
29 J: she married a black man.
30 M: <((würgend)) O:::~::~> [[übergibt sich vor Maggies Füßen]]
31 oh judy you COULD have wArned me.
32 J: i'm so sorry maggie? (3.0) want (1.0) want to carry on?
33 M: yesyes we've got to get this done.
34 J: well next maggie we have (-) the breakfast marmelade.
35 M: hm. (1.0) hm. (1.0) very nice. hm quite tAngy. yes put
36 down tAngy.
37 J: tangy.
38 M: very nice. (-) who made this?
39 J: sanjana patel.
40 M: <((würgend)) O:::~::~> [[erbricht sich vor Judys
41 Füßen]] <((würgend)) O:::~::~> (3.0) RIGHT. that's jams
42 done then? Next pastries

Judith Tripp

Humor in Japan: Subtiler Sprachgebrauch und subtile Komik? Fremde Kultur, fremde Sprache, fremder Humor?

I.I. Japanischer Humor: Kulturbedingte Grenzen und Einschränkung zum Gebrauch humorvoller Äußerungen

Das „Fremde“ fasziniert. Schon in mittelalterlichen Texten ist diese Faszination des „Fremden“, fremder Kulturen und Ländern, zu finden. Heute in einer Zeit, in der es möglich ist schneller zu reisen ist diese Faszination geblieben und es gibt zahlreiche Bücher zu Kulturen und, bzw. oder dem Vergleich zwischen der eigenen Kultur und einer fremden. Japan, eine im asiatischen Raum liegende moderne Wirtschaftsnation, ist trotz seiner „westlichen“ Orientierung eine fremde Kultur mit tief verwurzelten Traditionen geblieben, welche nach europäischem Verständnis, fremd wirken mögen. Mehr noch als der kulturelle Unterschied ist es der Unterschied im Humor, der aufzeigen kann, wie andersartig die fremde Kultur ist. Zugleich bietet der Humor den wohl besten Zugang zu Menschen einer fremden Kultur, denn gemeinsam Lachen schafft ein sensibles Sozialgefüge zwischen den Mitgliedern einer Gruppe, die denselben Humor teilen. Mit Rückbezug auf die Kultur soll hier auf die Besonderheiten des „japanischen Humors“ eingegangen werden und auf die Frage ob dieser als solcher überhaupt existent ist. Inwieweit unterscheidet sich Humor in Japan von Humor in Deutschland? Wo sind Unterschiede zu finden und aus welchen Gründen sind diese vorhanden. Wann und wo wird Komik/Humor in Japan angewendet und um welche Art von Humor handelt es sich? Wie und unter welchen Bedingungen macht sich Komik/Humor in Japan bemerkbar? Gibt es Indikatoren oder wird zu subtil gescherzt? Dies sind die Fragen, die in dieser Arbeit behandelt werden sollen. Ein kurzer Überblick über gewisse kulturelle Verhaltensregeln und Besonderheiten soll einen Einblick in die „Andersartigkeit“ der Kultur Japans bieten und zum Verständnis dieser Arbeit beitragen.

I.II. Japan: Komplexes Höflichkeitsgefüge

Der Bekanntheitsgrad Japans beschränkt sich häufig auf das Wissen um die Autoindustrie (Toyota, Honda etc.) und eventuell einiger landesspezifischer Spezialitäten wie Sushi. Des Weiteren mag man gehört haben, dass Japan als „Land des Lächelns“ gilt. Dieses Lächeln, tatsächlich ein kulturspezifisches Merkmal, hat seinen Ursprung in der Höflichkeit und nicht etwa im Komischen. Es gilt als Zeichen der Höflichkeit und Diszipliniertheit, der Öffentlichkeit gegenüber, ein Lächeln zu zeigen. Diese Verhaltenspräferenz entspricht wiederum dem Prinzip von *Tatema⁵*, welches die zur Schau gestellte Absicht bzw. öffentliche Meinung ist und *Honne⁶*, der wahren Absicht bzw. dem wahren Gesicht, welches der Familie und dem engsten Bekanntenkreis gegenüber enthüllt wird. Einen weiteren Faktor dieses Prinzips stellt, *Aizuchi⁷* dar, was in etwa mit „zustimmendes Zuhören“ übersetzt werden kann und in kleinen phonetischen Signalen des Zuhörers an den Redner besteht. Diese phonetischen Signale bestehen oft in einem einfachen „Ja“ (*はい – Hai*), „Ist

⁵ Vergl. Wadoku: 建前 – In der Öffentlichkeit vertretene Meinung, vor Anderen vertretene Meinung.

⁶ Vergl. Wadoku: 本音 – Honne bezeichnet vor allem die „wahre“ Absicht des Sprechers und bedeutet genauso „unverstellte Worte.“

⁷ Wadoku: 相づち – Aizuchi bedeutet im ursprünglichen Sinne, abwechselnder Hammerschlag, die Verbindung zwischen einem Gespräch und den wechselnden Hammerschlägen besteht vor allem in dem Aufeinanderfolgen der Hammerschläge oder im Gespräch der Argumente.

das so? So ist es.“ (そうですか/そうですね – Soudesuka/Soudesune). Nun mag man glauben, dies wäre auch hier recht weit verbreitet, man muss nur an Telefongespräche mit Verwandten, Freunden und Bekannten denken, doch das japanische Aizuchi geht noch eine Stufe weiter, als die uns bekannten Laute des Zuhörens. Grundsätzlich gilt, man stimmt zu, besonders im Verhältnis Untergeordneter gegenüber Übergeordnetem. Gegenläufige Meinungen werden ausgeblendet und auch bei völligem Nichteinverständnis mit dem Gesagten wird ein positives Signal gegeben. Sollte tatsächlich einmal ein Missverständnis aufgrund dieser Art von Konversation eintreten, so wird dies im Anschluss, des Gesprächs aufgeklärt. Konversationen in Japan kommen ohne Aizuchi nicht aus. Fehlt dieser Teil der Konversation, kann dies zu einer unerwarteten bis wütenden Reaktion des Gegenübers kommen. Als Teil des höflichen Verhaltens in Japan wird Aizuchi, als dem erzählenden Gegenüber, angezeigte Aufmerksamkeit aufgefasst (man lässt den anderen ausreden und unterbricht nicht um zu diskutieren). Fehlt diese „Aufmerksamkeit“, tritt ein Verhaltensbruch zu Tage, der wenn nicht als Provokation aufgefasst, so doch irritierend wirken mag und einen ruhigen Gesprächsfluss verhindert. Die Notwendigkeit zur Aufrechterhaltung eines solchen Verhaltens liegt in der geographischen Ausdehnung Japans begründet. Als relativ kleine Inselgruppe mit eingeschränkter Nutzungsfläche, auf Grund der umliegenden Berge, mit einer prozentual gesehen hohen Einwohnerzahl pro m², werden gewisse Verhaltensregeln notwendig, um auf engem Raum miteinander auskommen zu können. Deshalb gilt: Privat zeigt man sich nur im engeren Kreise, mit Freunden und Familie.

II.I. Japanischer Humor: conversational jokes

Ein weit verbreitetes komisches Element des japanischen Sprachgebrauchs sind die „conversational jokes“. Diese unterscheiden sich von gewöhnlichen Witzen durch ihre Impulsivität und den damit verbundenen überraschenden Effekt. Eingeflochten in den kommunikativen Kontext bewegt sich diese Art von humorvoller Äußerung auf der Wortebene und bezieht sich somit nur auf Redeelemente, welche bereits zuvor im Diskurs aktiviert worden sind (vgl. Takekuro 2006: 92ff.).

Takekuro Makiko beschreibt „conversational jokes“ als „[...] impulsive speech behaviors in which participants spontaneously create something humorous, ironic, and witty in order to provoke amused laughter“ (ebd.: 92f.). Dies zeigt sehr deutlich, dass ein „conversational joke“ auf Grund der Eingliederung in die Redestruktur keine feste Form besitzen kann, wie sie uns von den gebräuchlichen Witzen vertraut sein mag. Die Form der „conversational jokes“ ist dementsprechend variabel und hängt stark vom Gesprächskontext ab. Verwendete Begriffe sind wiederum vom Gebrauch der anwesenden Interaktante und dem zuvor im Gespräch verwendeten Wortschatz abhängig. Takekuro schreibt dazu: „[...] the discourse-context of jokes in Japanese does not expand with the joke (ebd.: 92.). Und weiter: „Since the words themselves are the principal source of the jokes in Japanese, the point of view of the participants remains within the same discourse-context“ (ebd.: 93). Zugleich schreibt Takekuro, dass diese Art von humorvollen Äußerungen durch die unterschiedlichen Kommunikationsstile beeinflusst wird, also dem entsprechend gesellschaftsabhängig sind und sich mit den gesellschaftlichen Verhaltensregeln innerhalb einer sozialen Gemeinschaft decken (ebd.: 92f.). Regeln der Kommunikation innerhalb einer Gesellschaft prägen somit auch die Regeln, nach denen Humor im Gespräch angewendet wird und mit wem diese humorvolle Konversation betrieben werden kann und darf.

Für den europäischen Raum gilt häufig der Humor als „Schlüssel“ zur Kultur. Humorvolle Konversation leitet Gespräche oftmals auf eine Ebene, auf der Meinungen und Differenzen ohne Einwirkung aggressiver Verhaltensmuster besprochen werden können. Dieser Gebrauch schließt mit ein, dass auch soziale Gefüge durch Humor innerhalb einer Gruppe geschaffen, erhalten und erweitert werden können. Im Unterschied zu dieser Nutzung

von Humor, innerhalb einer Konversation, steht der Gebrauch der japanischen „conversational jokes“, die ein deutliches Nähe- und Distanzverhältnis im Sozialgefüge bei humorvoller Konversation berücksichtigen. Das japanische Empfinden des Selbst gegenüber der Außenwelt spielt bei der Einteilung dieser interpersonellen Beziehungen (ebd.: 95) eine bedeutende Rolle. So wird immer in Bezug auf die eigene private Person und die in der sozialen Umgebung nächsten Personen (Familie, engster Freundeskreis) als Uchi 内 referiert, welches mit Inneres oder Zuhause übersetzt werden kann und die In-group bezeichnet. Soto 外 ist der Begriff für das Äußere, die Außenwelt, der Bereich, der Uchi umgibt und somit die Out-group präsentiert. Yoso 余所 meint in direkter Übersetzung den Anderen, den Fremden und markiert die Out-group of Out-group, welche jeden einschließt, der weder in familiärem, freundschaftlichem (Uchi), noch kollegialem Verhältnis, bzw. Arbeitsverhältnis (Yoso) mit dem Selbst dieser Person steht (ebd.)⁸. Humorvolle Äußerungen in Japan sind nur in der In-group (Uchi) zu finden, denn in Japan dient Humor nicht wie in der europäischen Kultur dem Aufbau von Beziehungen, sondern der Erhaltung und Pflege von bereits bestehenden Beziehungen. Ein zentraler Teil des japanischen Humors bezieht aus dieser Kenntnis heraus sein komisches Potential. Das geteilte Verständnis für einander und das Bewusstsein in einer Beziehung zu einander zu stehen, lässt den Humor als Mittel zur Herstellung von Solidarität im Gruppengefüge wirken (Oshima 2006: 105). Vorgefertigte Witze, die nach einem strikten Schema „produziert“ wurden können aus diesem Grunde nicht bei der Bildung einer engeren Beziehung zwischen den Gesprächsteilnehmer beitragen und verlieren vom kulturellen Standpunkt aus ihren Wert (vgl. ebd.: 107).

II.II. Japanischer Humor: Stereotypengebrauch

Ein weiteres komisches Element des japanischen Humors ist die Verwendung bekannter Stereotype, welche in Japan vor allem als Charakterstereotype verstanden werden müssen. Bekannte Charakterstereotype sind: (1) stupid, hasty, rash, forgetful, clumsy; (2) smart, reliable, short-tempered; (3) pretentious, vain; (4) cunning, tricky, quick-witted; (5) authority figure, man in power; (6) canny, stingy, mean; (7) sexy; (8) liar, braggart, untruthful; and (9) nonhuman characters. (vgl. Oshima 2006: 104.)

Grundsätzlich tendiert der japanische Humor dazu Charakterstereotype, welche auf dieser Art von übertriebenen Charaktereigenschaften basieren, zu favorisieren (ebd.: 106.). Einige dieser Stereotype entwickelten sich in Japan bereits mit der Begründung des No-Theaters (能 – Talent/Begabung (vgl. Wadoku)) im 14. Jh. Weitere stereotype Darstellungsformen finden sich im Kabuki-Theater (歌舞伎 – prächtig aufführen (vgl. Wadoku)) des 17. Jhs., das Rakugo (落語 – zurückbleibende Worte (vgl. Wadoku)) (spätes 18. Jh.) nutzt die Stereotypendarstellung ebenfalls, jedoch im Kontrast zum No und Kabuki, um explizit Komik damit zu erzeugen. Eine weitere Variante von Stereotypen sind solche, die in den Medien, so genannten Dorama (ドラマ – Fernsehserie von ca. 12 Teilen, vom englischen *drama* abgeleitet) ihre Verwendung finden. Solcherlei soeben beschriebene stereotype Persönlichkeiten sind allen Japanern wohl vertraut und bei humorvollen Erzählungen kommen bekannte Schemata wie die des Tsukkomi (つつこみ – der scharfsinnig Mann (vgl. Oshima 2006.: 105)) und des Boke (ボケ – Dummkopf (ebd.)) häufig zum Einsatz. Der indirekte Sprachgebrauch macht in Japan viele humorvolle Äußerungen und

⁸ Für die Übersetzungen vergl. Wadoku.

Wortspielereien, durch gewollte Provokation von „Missverständnissen“, um eine direkte Antwort zu vermeiden, erst möglich. So wird auch das komische Moment zwischen den beiden benannten Stereotypen durch fortlaufende kognitive Missverständnisse hervorgerufen (ebd.). Diese indirekte Art sich auszudrücken liegt in der japanischen Gesellschaft ihren Normen und Werten begründet, sie dient der Konfliktvermeidung und der Wahrung des Gesichts.

Die Natur der japanischen Sprache bedingt, durch gesellschaftliche Konventionen geregelt, einen Konversationsstil, welcher Konflikte mit dem Gegenüber aktiv zu vermeiden sucht, indem die Gesprächsteilnehmer Idiome, sowie euphemistische Ausdrücke verwenden. Diese Gesprächsstrategie schließt mit ein, dass versucht wird das Treffen von konkreten Entscheidungen zu vermeiden, welche eine „Ja“-/„Nein“-Aussage erfordern würden. Solcherlei Aussagen könnten als Stellungnahme aufgefasst werden, welche anderen Gesprächsteilnehmern eventuell missfallen oder diese sogar beleidigen könnte (ebd.: 104.). Der Zusammenhang zwischen Humor und kulturell bedingten Eigentümlichkeiten, bei der Verwendung desselben, lässt sich besonders bei der Nutzung solcher sprachlich kulturellen Phänomene zur Produktion von humorvollen Äußerungen gut erkennen. Wird doch versucht auch in komischem Kontext, das Gesicht des am Gespräch beteiligten Gegenübers zu wahren und zugleich ein Spiel aus dem bewussten Verwenden dieser kulturellen Kenntnis gemacht. Die kulturellen Einflüsse, bei dieser Verbindung von Stereotypennutzung und gleichzeitiger Zurkenntnisnahme und Verwendung linguistischer Phänomene, ist ein Humor erzeugendes Element, welches in dieser, unserer Kultur, auf gleichartige Weise nicht vorkommen kann. Der Rückbezug zu solcherlei Verhaltensweisen und historisch bedingten Stereotypen besteht bei unserem Sprachgebrauch weder im Allgemeinen, noch in Bezug auf den deutschen Humor.

Wichtig ist auch in diesem Zusammenhang wieder das Verhältnis von Humor bzw. Komik und Gesellschaft. Witze, Komik, humorvolle Äußerungen finden sich in Japan nur und ausschließlich in der In-group. Scherzhafte Bemerkungen und sämtliches Repertoire aus dem Bereich der Komik, das in Japan zur Anwendung kommt, dienen der Erhaltung, Pflege und Vertiefung von Beziehungen zum engsten Kreis. Aus diesem Grund sind die Basis komischer Erzählungen auch häufig persönliche Erlebnisse. Sie stellen eine Verbindung zwischen Erzähler und Zuhörer her (ebd.: 108).

Übertreibung stellt im Zusammenhang mit der Verwendung von Stereotypen und Wortspielen das zentrale Mittel dar, um dem Gegenüber ein Lachen zu entlocken. Äußerst typisch sind deshalb für den japanischen Humor Wortspiele, welche häufig auch mit Nutzung von Homophonen einhergehen, die im Japanischen reichhaltig existieren. Wie schon bei den „conversational jokes“ ist auch in Bezug auf die Nutzung bekannter Stereotype der Bezug allein auf der Wortebene zu suchen. Phantastische Ausschmückungen des Gesagten, um eine gewisse Mehrdeutigkeit zu erreichen, sind beim japanischen Humor nicht zu erwarten, da dieser wie bereits erwähnt immer in Verbindung mit der Seite des Erzählers als Privatperson steht.

III.I. Beispiele aus der Praxis: conversational jokes

Im praktischen Teil dieser Arbeit sollen die zuvor getroffenen Feststellungen, unter Berücksichtigung der Analyseverfahren zum Komischen, nach Kotthoff (1998), zur Anwendung kommen. Wichtig ist es dabei zu beachten, dass die beiden ersten, aus Privatgesprächen entnommenen Materialien, aus einem „Chat“ während einer Konversation über Skype stammen. Sie sind also vom Medium in den schriftlichen Bereich und von der Konzeption in den mündlichen Bereich einzuordnen. Auf Grund des Mediums „Chat“ ist jedoch die Rederechtsstruktur recht klar zu erkennen, da eine direkte „Unterbrechung“ des anderen nicht möglich ist und sich Konversation bei der Nutzung dieses Mediums nicht überschneiden kann. Dementsprechend besitzt wer gerade schreibt das „Rederecht“ und

bestimmt den Verlauf der Konversation, es sei denn, die andere am Gespräch teilhabende Person wirkt aktiv dagegen.

Strategien und Verfahren der Hinführung oder Einführung in Bezug auf das komikerzeugende Element des Gesprächs sind bei beiden Beispielen schwerer einzuordnen, da es sich bei „conversational jokes“, wie zuvor beschrieben, um spontane, an den Moment gebundene und knappe komikerzeugende Elemente während eines Gesprächs handelt, die ohne weitere Vorankündigung oder längeres Nachspiel auftreten können. Oft handelt es sich um geteiltes kulturelles Wissen, oder den Gesprächsteilnehmern bekannte Themen, welche allgemein genug sind um unangekündigt ihren Einsatz, als kurze Aussage, im Gespräch finden zu können, oder auch nur an die Erwähnung eines einzigen Wortes gebunden sind.

III.II Material 1: Private Konversation: Chat (Skype)

Kontext

Zum Zeitpunkt dieser Unterhaltung über Skype hatte die Bekanntschaft, welche zwecks eines Sprachaustauschs begonnen hatte, bereits ein Jahr Bestand und erlaubte es dementsprechend persönlichere Gespräche zu führen. Die Dauer dieser Bekanntschaft bot somit optimalen Spielraum für scherzhafte Äußerungen und Wortspiele. Zur Person meines Gesprächspartners mag es erwähnenswert sein, dass dieser aus gehobenen Verhältnissen stammt (Anwalt) und auf Grund seiner Belesenheit über einen reichen Wissensfundus, nicht nur das japanische Umfeld betreffend, sondern auch im Allgemeinen verfügt. Viele der Gespräche fanden und finden in Englischer Sprache statt, welche als Interlingua fungiert. Bei der Erwähnung des Vortrags zum japanischen Humor kam es bei meinem japanischen Gegenüber zu einer spontanen Reaktion und er erzählte mir ein Wortspiel, welches man, ohne allzu große Kenntnisse der japanischen Sprache zu besitzen, in der Lage war zu verstehen. Dazu ist es notwendig zu wissen, dass in Japan Englisch mit Hilfe der Katakana カタカナ, einer von zwei Silbenschriften (die zweite wird unter dem Namen Hiragana – ひらがな geführt), welche in Japan gemeinsam mit den Kanji 漢字 benutzt werden, gelernt wird. Problematisch ist dies insofern, da die Lautung des Englischen dem japanischen Phonemrepertoire angeglichen wird und es bei der Kommunikation, insbesondere beim Erstkontakt mit „Ausländern“ häufig zu Verstehensproblemen kommt. In diesem Fall wurde das Wissen um das bekannte Problem zu einem Wortspiel verarbeitet:

ソーリ、ソーリアイエム そうり。

Sorry, sorry I am Souri.

Auswertung

Souri ist bei diesem Wortspiel der Name eines japanischen Ministers, der, so wurde mir erzählt, sich wohl auf diese Art und Weise neigte vorzustellen. Ob dies nun der Wahrheit entspricht oder nicht, sei dahingestellt. Dieses Wortspiel stellt jedoch die Strategie dar, die verwendet wird, um Komik zu erzeugen und ist zugleich eines der Spiele mit Homophonen, welche sich in Japan hoher Beliebtheit erfreuen. Hintergründig versteckt sich darin jedoch auch die indirekte Kritik am japanischen Bildungssystem in Bezug auf das Lernen der englischen Sprache an japanischen Schulen. Diese unterschwellige Kritik verpackt in einem Wortspiel lässt uns das japanische Bildungssystem als Zielscheibe erkennen, welche auf humorvolle Art kritisiert und karikiert wird. Besonders markant ist es dabei, dass der erwähnte Minister als Camouflage für das Bildungssystem und diesbezüglich auch essentiell für sämtliche Politiker an sich verwendet wird und sein Englisch als Anzeiger für das Problem markiert. Das Thema bewegt sich somit auf einer politischen Ebene, welche auf den

Bildungshintergrund meines Gesprächspartners zurückzuführen sein dürfte, da sich dieser auf Grund seines juristischen Berufs unausweichlich mit Gesetzen und Politik auseinandersetzen muss. Die Pointe dieses Wortspiels bildet sich in diesem Fall durch die phonetische Gleichsetzung des englischen Wortes „sorry“ und des japanischen Namens „Souri“ und markiert die Aussage damit deutlich als ironisch, da solch eine Gleichlautung nicht zu den erwünschten Ergebnissen, auch des japanischen Englischunterrichts zählt. Das Bildungssystem im Allgemeinen sowie insbesondere die veralteten Lehrmethoden im phonischen Bereich des Englischen sind deshalb auch nicht zum ersten Mal Gesprächsthema in der fortlaufend geführten Konversation und bilden in diesem Zusammenhang auch das mögliche Motiv, da benannte Konversation zwischen uns hauptsächlich auf Englisch geführt wird.

III.III. Material 2: Private Konversation: Chat (Skype)

In diesem Material ist ein „conversational joke“ in Verbindung mit der Nutzung eines ethnischen Stereotyps anzutreffen. Diese Kombination, an sich schon ungewöhnlich, erscheint noch ungewöhnlicher unter Berücksichtigung des Aufsatzes zum „Rakugo and Humor in Japanese Interpersonal Communication“, in welchem Oshima (2006) schreibt, dass Japan auf Grund der lang anhaltenden Isolation von der Außenwelt (bis etwa 1867) als homogene Gesellschaft nicht die notwendige Basis zur reichhaltigen Entwicklung von ethnischen oder kulturellen Stereotypen besessen hätte. Eine vermehrte Konzentration auf Stereotype mit besonders übertriebenen Charaktereigenschaften sei das Ergebnis, erwähnter Isolation (Oshima 2006: 106.).

Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Aussage enthält die nachfolgende ironische Anmerkung ein komisches Element, welches, Oshima zu Folge, recht selten seine Verwendung im japanischen Humor findet.

Kontext

Während eines weiteren „Gesprächs“, welches sich um indische Filme handelte, kam es zu einer Äußerung über das „Wesen“ und Verhalten der Inder. In diesem Fall wurde jenes Verhalten mit einem „Sprichwort“ dessen widersprüchlicher Inhalt, das Komik erzeugende und vermittelnde Element bildete, dargestellt.

インド人うそつきじゃない。(関西弁Kansai-ben, Osaka- Dialekt (Vergl. Wadoku))

Indojin Usotsuki ja nai.

Inder sind keine Lügner.

Auswertung

Der Widerspruch dieser Äußerung ergibt sich von selbst, da es niemanden gibt, der nicht schon einmal gelogen hätte. Somit ist diese Äußerung an sich eine Lüge und der oder die die Äußerung von sich gebende „Inder/Inderin“ wird als Lügner enttarnt (oder diesbezüglich, jeder oder jede welcher/welche eine Rede mit diesen Worten einleitet). Diese Äußerung ist damit im Bereich des ethnischen Humors einzuordnen und zeigt, dass in Japan Stereotype über andere Kulturen im Bereich der Komik existieren und diese auch bekannt sind und ihre Verwendung finden.

Die Konversationsstrategie zeigt sich bei dieser Aussage insbesondere in der Diskrepanz zwischen dem Gesagten und der Realität, denn wie schon beschrieben, kann eine solche Aussage von einem objektiv logischen Standpunkt aus betrachtet nicht der Wahrheit entsprechen. Eine Person, welche nie lügt, ist Fiktion und eine Aussage, welche beinhaltet, dass eine Person niemals lügt, erweist sich in selbigem Moment als Lüge. Somit zeigt sich die Lüge im Gewandt der Wahrheit und die Aussage wird zum Spiel mit dem widersprüchlichen Inhalt. Auch die Zielscheibe welche vordergründig der Inder/ die Inderin sein mag, ist nicht

ganz so eindeutig wie es im ersten Augenblick erscheint. Kulturelles Wissen ist an dieser Stelle von Nöten, um die wahre Zielscheibe dieser ironischen Anmerkung erfassen zu können. Denn was aufgrund der Distanz, räumlich sowie historisch und kulturell zwischen Deutschland und Japan zu durchaus unterschiedlichen Ansichten in Bezug auf verschiedene Ethnien führen kann, erweist sich bei der Untersuchung einer solchen Aussage als wichtiges Kriterium. So sind Inder in Japan als kluge, im positiven Sinne, und hinterhältige, betrügerische Kaufleute und Händler, im negativen Sinne, bekannt, welche versuchen ihre Ware mit Beredsamkeit gewinnbringend zu erlangen oder zu verkaufen. Dieses kulturell eingefärbte Bild des Typus indischer Kaufleute bzw. Händler ist die eigentliche Zielscheibe der Aussage. Das Thema ist damit kontextuell und im Zusammenhang mit der Zielscheibe auf einen wirtschaftlich- ökonomischen Rahmen hin zu deuten. Gleichzeitig ist diese Art der Komik durchaus als exkludierend zu verstehen, da man sich mit solch einer Aussage ausdrücklich von der Unehrlichkeit der Inder, insbesondere der indischen Kaufleute/Händler, distanziert und als Japaner/Japanerin eine solche Aussage gar nicht erst treffen würde.

Ein gewisser Spott lässt sich bei dieser Art der Aussage ebenfalls nicht übersehen, wird doch dem Inder/der Inderin in den Mund gelegt, eine Aussage zu treffen, die offensichtlich – genauso offensichtlich wie Inder dreiste Lügner sind – nicht der Wahrheit entsprechen kann und deshalb die „Intelligenz“ der indischen Kaufleute im selben Moment verneint. In dieser kurzen Anmerkung wird also nicht nur die Lüge sowie der Lügner/die Lügnerin entlarvt, sondern zugleich der Lügner/die Lügnerin als der/die „Dumme“ markiert, welcher/ welche nicht erkannt hat, dass die Lüge bereits aufgedeckt worden ist und deshalb ihre Wirkung verloren hat. Ein weiterer, thematischer Punkt läge somit in der Distanzierung der japanischen Mentalität und Lebensweise von derjenigen der Inder.

Als Motive mögen an dieser Stelle die Abgrenzung zur fremden, indischen Kultur, sowie das vorausgegangene und zu Beginn erwähnte Gespräch zu und über indische Filme gedient haben. Diese erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit, auch in Japan.

IV.I. Beispiel aus den Medien: Stereotype

Stereotype, wie sie im ersten Teil dieser Arbeit bereits unter Punkt II.II beschrieben wurden, lassen sich auch in den japanischen Medien finden. In diesem Fall handelt es sich um ein so genanntes japanisches „Drama“, eine japanische Fernsehserie von ca. sechs bis fünfzehn Teilen, welche wöchentlich ausgestrahlt wird. Stereotype in diesem Verwendungsbereich sind besonders durch stark überzeichnete Charaktereigenschaften gekennzeichnet.

IV.II. Material 3: Dorama (japanische Fernsehserie)

Bei dem Drama handelt es sich um Zenkai Girl (Titel auf Japanisch 全開Zenkai – vollständige Öffnung (vgl. Wadoku) | ガール – girl). Das Genre dieser Serie ist dem romantischen Bereich und der Komödie zuzuordnen. Ausgestrahlt wurde die Serie im Original, in 11 Episoden, vom 11. Julie 2011 bis zum 19. September 2011 bei und für Fuji TV. Die beiden Hauptdarsteller sind namentlich Aragaki Yui (新垣結衣) als Ayukawa Wakaba sowie Nishikido Ryo (錦戸亮) als Yamada Shota (Vergl. Fuji Tv zenkai_girl).

Kontext

Wakaba Ayukawa, eine junge, eben erst von der Todai (eine der renommiertesten japanischen Universitäten) graduierte Absolventin aus dem juristischen Zweig der Universität, versucht in Zeiten der wirtschaftlichen Stagnation einen Arbeitsplatz zu erlangen. Aufgrund eines Missverständnisses findet sie sich bald als Kindermädchen der Chefin einer großen

Rechtsanwaltskanzlei wieder und hat mit vielerlei sich daraus ergebenden Problemen zu kämpfen.

Szene

Wakaba befindet sich zur ausgewählten Szene gerade auf dem Weg zur Samejima Sakuragawa Rechtsanwaltskanzlei in einem überfüllten Zug. Ein fremder Mann (Yamada Shota) steht ihr im Zug zu Nahe und die kontinuierliche Berührung sowie Distanzlosigkeit zwischen den Körpern der Beiden wird von ihr als äußerst störend wahrgenommen. Sie packt den Unbekannten „Übeltäter“ bei der Hand und entblößt die vermeintlichen Machenschaften des „Perversen“, um ihm anschließend mit einem langjährigen Aufenthalt im Gefängnis zu drohen.

Auswertung

Während der beschriebenen Szene wird mit zwei Stereotypen gespielt, zum einen, dem des typischen „perversen Grabschers“ Hentai (変態 – Perversion, auch Perverser (vgl. Wadoku)) in überfüllten Zügen, zum anderen mit dem des ständig auf seinen Rechten bestehenden und schnell zur Klage neigenden Rechtsanwalts. Zweiter Stereotyp tritt, bedingt durch die Charaktereigenschaften der Rolle Wakabas, in Kopplung mit einem der klassischen, von Oshima benannten Stereotypen auf: dem des intelligenten, verlässlichen, aber aufbrausenden (Oshima 2006: 104.).

Dass der „Perverse“ in diesem Fall nicht tatsächlich pervers ist, sondern sich im überfüllten Zug einfach nicht weiter distanzieren konnte und somit die Reaktion Wakabas völlig überspitzt ist, ihm mit 10 Jahren Gefängnisarrest zu drohen, macht zusammen mit der Verwendung der bekannten Stereotypen einen großen Teil der Komik in dieser Szene aus. Wesentliche Elemente des Komischen in dieser Szene sind die Verzerrung und Übertreibung möglicher alltäglicher Geschehnisse sowie der Charaktere der Hauptdarsteller. Zugleich wird mit dieser Szene auf bekannte Schemata angespielt, welche im Alltag vieler Frauen, insbesondere in den Großstädten Japans, einer gewissen Realität nicht entbehren und deshalb auch ein ernstes Thema darstellen. Der Ausgleich dieser Anspielung erfolgt durch den starken Charakter Wakabas, welche eine selbstbewusste und intelligente Frau repräsentiert, die sich nicht stillschweigend den Belästigungen durch Fremde hingibt. So wird hier ein doch relativ ernstes Vorkommnis mit komischen Mitteln übertrieben und doch zugleich als Kritik an den Fehlern in der Gesellschaft markiert.

Abschließende Bemerkungen und Fazit

Zum Abschluss dieser Untersuchung soll zusammenfassend noch einmal auf die Ergebnisse der Arbeit eingegangen werden. Notwendige Konstellationen für das Auftreten von Humor in Japan sind sowohl für „conversational jokes“ als auch für die Nutzung von Stereotypen in humorvollen Kontexten die In- group, bzw. die Familie und der engste Freundeskreis (Uchi). Diese Bedingung ergibt sich aus dem sozialgesellschaftlichen Kontext, welcher dem Erzähler humorvoller Äußerungen einen persönlichen Bezug zum gewählten Thema abfordert, um den Zuhörern die Möglichkeit der Relation zum Gesagten zu bieten und das Gruppgefüge im Sinne der Solidaritätsbekundung untereinander weiter auszubauen.

Weiterhin sind ein geteiltes kulturelles Wissen zur Verwendung und zur Identifikation von Stereotypen sowie ein hinreichend sprachlich fundiertes Wissen für Wortspiele, insbesondere solche, welche Homophonen zum komischen Element erheben, erforderlich.

Indikatoren, welche anzeigen können, wann Stereotype in Gesprächen oder Medien verwendet werden, sind gewöhnlich die Mimik und eine veränderte Tonlage und Prosodie der Gesprächsteilnehmer oder Darsteller sowie auf sprachlich-rhetorischer Ebene eine übertriebene Darstellung von Ereignissen und Charaktereigenschaften.

Viele der „conversational jokes“, besonders solche, die das Wortspiel als Teilgefüge integrieren, basieren auf kulturellem Wissen und Sprachwissen und mögen daher schwerer zu erkennen sein, ohne zuvor eine gewisse grundlegende Kenntnis der fremden Kultur und ihrer Sprache zu haben. Mit hinreichender Erklärung oder einem Basiswissen, welches kulturelle und sprachliche Anteile mit einschließt, ist es jedoch durchaus möglich, aus der Perspektive eines „Fremden“ das Humor stiftende Element wahrzunehmen und eine Verbindung zwischen der eigenen und der fremden Komik zu erkennen, wenn diese auch nicht in allen Punkten übereinstimmen mag.

Einer jener übereinstimmenden Punkte ist auf soziolinguistischer Ebene angesiedelt, die beziehungserhaltende und beziehungsvertiefende Wirkung von geteiltem Humor in einer In-group. Unter Berücksichtigung der Unterschiede, des „wie“ bei der Pflege solch eines Sozialgefüges unter Anwendung von Humor, bildet dies die Basis für eine grundsätzliche Übereinstimmung bei der Nutzung des selbigen.

Im Abschluss kann also deutlich gesagt werden, dass der japanische Humor existiert, dieser sich kulturell bedingt vom deutschen Humor sowie in vielerlei Aspekten zwangsläufig auf sprachlicher Ebene (Phonemrepertoire: Homophone zur Erzeugung von komischen Wortspielen) unterscheidet und wesentlich subtiler ist, als man es in der eigenen Kultur gewohnt sein mag oder erwarten würde.

Literatur

- Banno, Eri/Ikeda, Yoko/Ohno, Yutaka/Shinagawa, Chikako/Tokashiki, Kyoko (2011): Genki 1. An integrated course in elementary Japanese. 2. Edition. Tokyo: The Japan Times.
- Davis, Jessica M. (Ed.) (2006): Understanding Humor in Japan. Detroit/Michigan: Wayne State University Press.
- Kotthoff, Helga (2003): Lachkulturen heute: Humor in Gesprächen. In: Gunnar Roters und Walter Klingler (Hrsg.): SWR-Reihe Forum Medienrezeption. Baden- Baden: Nomos, 45- 75. Online: <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/338/pdf/Humor3.pdf>.
- Kotthoff, Helga (1998): Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (Hrsg.) (1996): Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Ōshima, Kimie (2006): Rakugo and Humor in Japanese Interpersonal Communication. In: Jessica M. Davis (Hrsg.): Understanding Humor in Japan. Detroit/Michigan: Wayne State University Press (=Humor in Life and Letters Series), 99-109.
- Takekuro, Makiko (1006): Conversational Jokes in Japanese and English. In: Jessica M. Davis (Hrsg.): Understanding Humor in Japan. Detroit/Michigan: Wayne State University Press (=Humor in Life and Letters Series), 85-98.

Internetquellen

Aizuchi: http://www.sal.tohoku.ac.jp/nik/aizuchi/index_2.html (11.01.12)
Wörterbuch (Deutsch- Japanisch/Japanisch- Deutsch): <http://www.wadoku.de/>
(11.01.12)

Sortiert nach Reihenfolge im Text:

Tatemaie (建前):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1344339725260&phrase=%E5%BB%BA%E5%89%8D&search=suche> (11.01.12)

Honne (本音):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1344337949454&phrase=%E6%9C%AC%E9%9F%B3&search=suche> (11.01.12)

Aizuchi (相づち):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333019296999&phrase=%E7%9B%B8%E3%81%A5%E3%81%A1&search=suche> (11.01.12)

Uchi (内):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333358356412&phrase=%E3%81%86%E3%81%A1&search=suche> (11.01.12)

Soto (外):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333360118771&phrase=%E3%81%9D%E3%81%A8> (11.01.12)

Yoso (余所):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333360314417&phrase=%E4%BD%99%E6%89%80&search=suche> (11.01.12)

No-Theater (能 – Talent/Begabung):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333382167544&phrase=%E8%83%BD&search=suche> (11.01.12)

Kabuki-Theater (歌舞伎 - prächtig aufführen):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333382242221&phrase=%E6%AD%8C%E8%88%9E%E4%BC%8E&search=suche> (11.01.12)

Rakugo (落語 – zurückbleibende Worte):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333382209284&phrase=%E8%90%BD%E8%AA%9E&search=suche> (11.01.12)

Zenkai (全開):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1344333935967&phrase=%E5%85%A8%E9%96%8B+&search=suche> (11.01.12)

Kansai-ben (関西弁):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333382198497&phrase=%E9%96%A2%E8%A5%BF%E5%BC%81&search=suche> (11.01.12)

Hentai (変態):

<http://wadoku.de/index.jsp?search=search&ix=1333383329374&phrase=%E5%A4%89%E6%85%8B&search=suche> (11.01.12)

Material:

全開ガール (FujiTV)

http://www.fujitv.co.jp/zenkai_girl/caststaff.html (07.08.12)

II

Komik und Kultur Multikulturelles Deutschland

Komik am multikulturellen Arbeitsplatz

1. Einleitung

Die vorliegende Projektmappe stellt die Analyseergebnisse der Projektgruppe *Komik am multikulturellen Arbeitsplatz* im Rahmen des Seminars *Komik im Kontext von Macht, Gender und Kultur* zusammen.⁹

Die Ausgangsbasis für den Aufbau des Portfolios sowie der gesamten Analysearbeit stellt der Datenkorpus dar, den wir für dieses Seminar erstellt haben. Grundsätzlich hat sich ein empirisch-deduktives Verfahren zur Aufarbeitung der Daten angeboten. Dazu haben wir Kotthoffs (2003) Analysekriterien auf unsere Daten angewandt. Insofern stellt unsere Arbeit eine Mischung aus deduktiven und induktiven Verfahren dar. Denn wir haben sowohl aus dem Datenmaterial heraus eigene Thesen zur Funktion und Ausgestaltung von Scherzsequenzen am interkulturellen Arbeitsplatz entwickelt, als auch mittels Kotthoffs Kriterien diesen Datenkorpus analysiert.

Daraus ergibt sich auch der Aufbau dieser Arbeit. Zunächst stellen wir den institutionellen Kontext vor, den deutsch-niederländischen Korps, als Ort der Datengewinnung. Anschließend erfolgt die Präsentation der konversationsanalytischen Kurzanalysen. Für eine bessere Handhabbarkeit haben wir das Datenmaterial in einzelne Sequenzen unterteilt. Diese Unterteilung ist nicht willkürlich erfolgt, sondern stützt sich auf Ausschnitte, in denen Scherzaktivitäten eindeutig erkennbar sind. Es folgen zwei ausführliche Analysen in Anlehnung an Kotthoffs Analysekriterien, um unsere Vorgehensweise zu illustrieren. Danach ist in chronologischer Reihenfolge eine Reihe von Kurzanalysen der restlichen Sequenzen in konzentrierterer Form aufgeführt.

Die insgesamt elf Kurzanalysen stellen die Grundlage für die gemeinsame Thesengenerierung über den Umgang mit Komik am interkulturellen Arbeitsplatz dar. Diese Thesen repräsentieren in kompakter Form unsere damaligen Annahmen zur möglichen spezifischen Funktion und Form von Scherzaktivitäten am interkulturellen Arbeitsplatz. Als weiterer Arbeitsschritt folgt deshalb die differenzierte, noch einmal datenbasierte Überprüfung der Thesen, die in dieser Arbeit unter Kapitel 5 dargelegt wird.

2. Die Institution: Das 1 GNC HQ – First German Netherlands Corps Headquarter

Das Hauptquartier 1 (Deutsch-Niederländisches) Corps ist eines der Instrumente der NATO, die sich als High Readiness Forces (Land-) Headquarters beschreiben lassen.¹⁰ Dies bedeutet, dass das Hauptquartier am Hindenburgplatz in Münster europaweit zu den insgesamt sieben schnell einsetzbaren militärischen Verwaltungen von NATO-Truppen gehört, die sowohl bei lang geplanten Auslandseinsätzen als auch bei schnellstmöglicher Entsendung von Truppen ins Ausland der zentrale Koordinierungspunkt von Ressourcen und Personal darstellen. Die Auslandsmissionen werden hier vorbereitet, eingeleitet und betreut.

Seit 1995 setzt sich das Hauptquartier paritätisch aus deutschen und niederländischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, sowie einer schwankenden Zahl von Soldaten aus zehn weiteren NATO-Nationalitäten zusammen. Abwechselnd untersteht die Leitung der

⁹ Es handelt sich hierbei um ein gemeinsam erarbeitetes und verfasstes Portfolio, an deren Erstellung alle Gruppenmitglieder kontinuierlich und zu gleichen Teilen beteiligt gewesen sind. Deshalb haben wir uns als Gruppe entschieden, die einzelnen Beiträge nicht namentlich zu kennzeichnen.

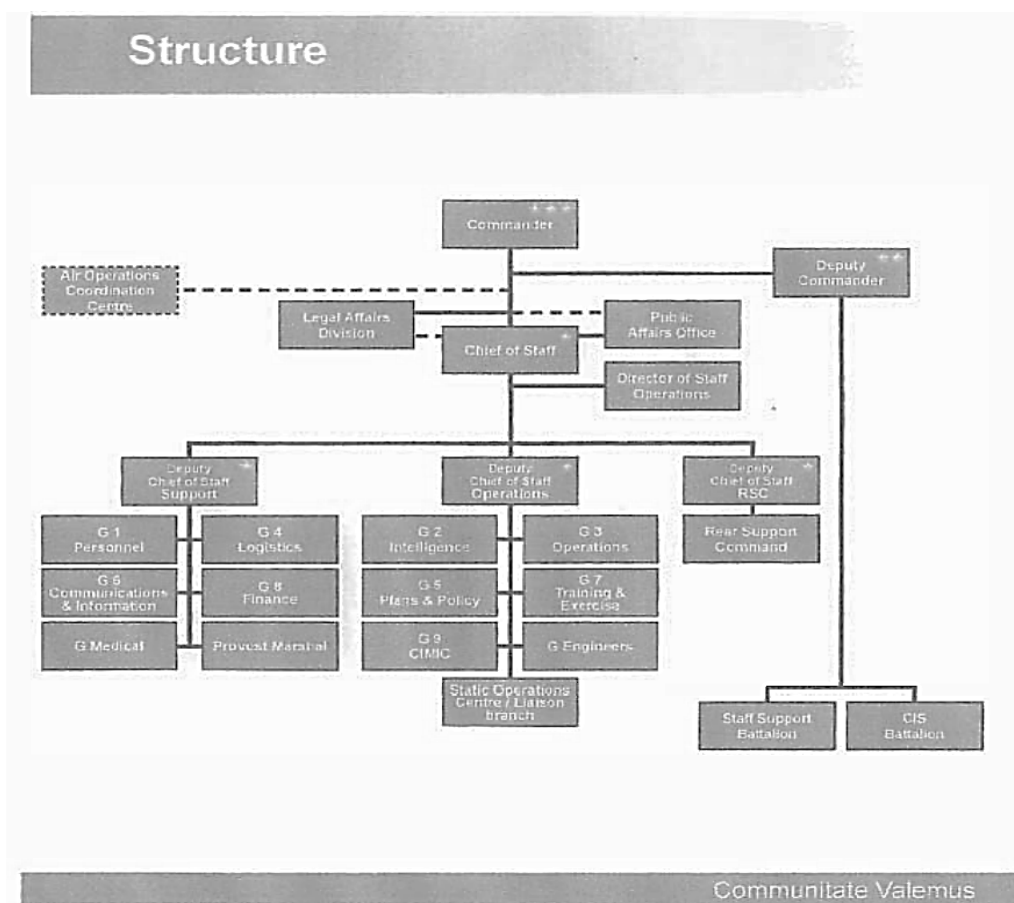
¹⁰ Die hier aufgeführten Informationen stammen u.a. aus Hintergrundgesprächen mit dem Soldaten, der die Aufnahme gemacht hat. Mit ihm haben wir im Anschluss an die Aufnahme Interviews geführt, die nicht transkribiert wurden. Weitere Informationen sind aus einer vom HQ veröffentlichten Informationsbroschüre entnommen (vgl. Q1).

hauptsächlich administrativen und vorbereitenden Tätigkeiten einem deutschen oder niederländischen General.

Die Hauptaufgaben des Standorts Münster werden dabei wie folgt definiert:

„The tasks of the 1 (German/Netherlands) Corps included the following: defend NATO territory as unit of the NATO Main Defence Forces; conduct peace operations, operations under the auspices of the UN, as well as humanitarian missions and carry out national tasks, for instance disaster relief during floods.“ (Q1: 1)

Die Leistungen des Hauptquartiers in Münster umfassen u.a. den Einsatz zur Unterstützung der International Security Assistance Force (ISAF)-Mission in Kabul, Afghanistan von 2009 bis 2010. Dort wird die afghanische Übergangsregierung unterstützt. Der nächste Einsatz in Afghanistan erfolgt im Jahr 2013. Strukturell unterstehen in Münster dem leitenden Stab mehrere Unterzweige, auch *branches* genannt. Es ist für die weiteren Analysen wichtig zu erwähnen, dass sämtliche interne und ein Großteil der externen Kommunikation aufgrund der definitorischen Multinationalität des Quartiers auf Englisch ablaufen.



„The Corps derives its power from the expertise of 14 General staff branches (the „Gs“). In addition, the Rear Support Command (RSC) provides the HQ with strategic logistics. To coordinate land operations with air operations, the Air Operations Coordination Centre (AOCC) is the Corps’ permanent liaison with the air force“ (Q2: 7).

Alle Zweige arbeiten der Leitung zu und unterstützen sie damit beim Entscheidungsprozess. Kurz skizziert dienen die Zweige verschiedenen Hauptzwecken: G1, der *Personnel Branch* übernimmt Personalverwaltung, Eingliederung neu angekommener Soldaten, Stellenbesetzung etc. In G2, dem *Intelligence Branch* sind Geheimdienst und Informationsdienste angesiedelt. Der *Operations Branch* G3 wandelt die Pläne des Corps-Kommandierenden in militärische Order um und überwacht deren Umsetzung. Der

Umsetzung und Interpretation der NATO-Ziele und -politik widmet sich der Zweig G5 *Plans & Policy*; des Weiteren auch der Entwicklung von Zukunftsplänen für das Quartier. G6 ist der Kommunikationszweig: *Communication & Information Systems Branch*, d.h. hier werden Kommunikationsmittel und -systeme sowie -netzwerke zur Verfügung gestellt. Der Vorbereitung von Übungen der Soldaten widmet sich G7, der *Training & Exercise Branch*. G8 kümmert sich um Haushaltsplanung und -verwaltung des Hauptquartiers sowie um alle finanziellen Fragen. Um die *Civil-Military Cooperation Branch*, Pflege und Koordinierung der Interaktion zwischen Militär und zivilen Organisationen (NGO's und GO's, internationale Organisationen (IO's)), sorgt sich der G9.

Von besonderem Interesse für unser Forschungsvorhaben ist der Bereich G4, da alle Teilnehmer der aufgezeichneten Kaffeepause dort arbeiten, wenn auch in verschiedenen Unterbüros des Zweiges. Der Bereich G4 ist der *Logistics Branch*, der die Bewegung von Personal und Material an die benötigten Orte plant und durchführt. Dabei arbeitet G4 stets im Spannungsfeld zwischen nationalen Logistiksystemen der einzelnen Systeme und der Notwendigkeit der Vereinheitlichung der Prozesse im gemeinsamen Einsatz:

„When deployed in a multinational operation, this involves coordinating the various national logistic systems to one sustainment effort: supply, transport, movement coordination and maintenance [...]. In a multinational mission environment, nations still bear the ultimate responsibility for the logistic support to their own forces, but the Corps Command has a collective responsibility for logistic support to all troops assigned to the Corps.“ (Q1: 24)

Interkulturalität stellt für das anfangs binationale, nun multinationale Hauptquartier in Münster eine alltägliche Herausforderung, aber gleichzeitig ein definitorisches Strukturelement dar. Das Corps beschreibt sich als geprägt durch einen „multinational character“ (Q1: 6). Dabei definiert es – basierend auf der Geschichte seiner Entstehung aus der Amalgamierung eines deutschen und eines niederländischen Corps zu einem gemeinsam geführten und nun durch zehn weitere NATO-Nationalitäten unterstützten Corps – sein Integrationskonzept als zentral:

„Deepened integration has always been a key concept within the Corps: the perfect cooperation between more than 450 soldiers from Germany, the Netherlands and the other participating nations. The contributions of all 12 nations are fully integrated in one ongoing process. By tapping into the various national ideas and experiences of its staff members, the Corps can take on challenging tasks, transforming them into opportunities.“ (ebd.)

Integration und Kooperation *by doing* werden praktisch in der täglichen Zusammenarbeit, beim *sich-aneinander-Reiben* und beim Produzieren gemeinsamer Ergebnisse *gelebt*. Dadurch wird Interkulturalität zur Normalität, mit der man täglich auskommen muss, ohne dass sie in Seminaren oder spezifischen Sensibilisierungsmaßnahmen explizit und unabhängig von berufspraktischen bzw. -relevanten Inhalten trainiert wird.

Das Ziel der zunehmenden Multinationalisierung des Hauptquartiers besteht also darin, interkulturelles Zusammenarbeiten schon im Alltag selbstverständlich zu machen – mit dem Zweck der Vorbereitung und Erleichterung von internationaler Zusammenarbeit. Diese Aktivitätskoordinierung wird zunehmend auch in der Zusammenarbeit zwischen militärischen und zivilen Kräften im Ernstfall wichtig. Allgemein ist eine Entwicklung weg von nationalen Armeen hin zu zunehmender multinationaler Kooperation in Form von Auslandsprojekten bzw. -missionen zu beobachten. Zur Zertifizierung des Hauptquartiers als HRF HQ, also als Hauptquartier, das im Ernstfall zu den High Readiness Force Headquarters zählt, gehört als Vorbedingung die Zusammensetzung der militärischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus mehr als zwei NATO-Ländern. Insofern ist eine zunehmende Multinationalisierung der Soldaten des Hauptquartiers auch Folge und Erscheinung einer bewussten Personalpolitik zur Erfüllung von NATO-Vorgaben. Auf diesen Kulturwandel reagieren die Hauptquartiere mit der bewussten Internationalisierung der Zusammenarbeit.

Das Corps-Motto lautet: *communitatevalemus* – gemeinsam sind wir stark – zunächst nur auf die binationale Zusammenarbeit zwischen Deutschen und Niederländern bezogen, inzwischen auf die multinationale Zusammenarbeit innerhalb des Corps. Nun, mit der zunehmenden Kooperation innerhalb von Europa und NATO, findet sich die transnationale Zusammenarbeit auch im Logo – und damit ist dies ein interessanter Ort, wenn man sich mit der Erforschung von Komik am interkulturellen Arbeitsplatz beschäftigen möchte. Das militärische Umfeld bietet den Vorteil, dass das institutionelle Umfeld hier – bis hin zur Kommunikation – stark reglementiert ist, so dass es umso interessanter ist, welche Funktionen Komik in der privateren kommunikativen Gattung der Kaffeepause bei der Bewältigung von interkulturellen Spannungen im Arbeitsumfeld spielen kann.

3. Exemplarische Analyse der Sequenzen 1 und 7

Kotthoff betont, dass es bei Scherzkommunikation in aufgezeichneten Gesprächen sinnvoll ist, „statt Einzelakte[n] Sequenzbildungen in Gesprächen zu fokussieren“ (Kotthoff 1998: 6). Daher haben wir das aufgezeichnete Gespräch in Sequenzen unterteilt, in denen gescherzt wird.

An den Sequenzen 1 und 7 soll exemplarisch vorgeführt werden, wie wir bei der Analyse der einzelnen Gesprächssequenzen unserer Aufnahme vorgegangen sind. Da hier die kulturellen Stereotype in Verbindung mit Komik besonders häufig anzutreffen sind, fiel die Wahl auf die o. g. Sequenzen.

Zu Beginn werden die Steckbriefe der Gesprächsteilnehmer aufgeführt. Im Anschluss analysieren wir die Sequenzen anhand der fünf Dimensionen des Komischen, die Kotthoff in Anlehnung an Fillmore aufstellt (ebd.: 14). In einem nächsten Schritt untersuchen wir die Scherzaktivität, die in der jeweiligen Sequenz vorgenommen wird (ebd.: 347-353, vgl. auch Kotthoff 2003: 6). Danach bestimmen wir das *in-* und *out-group*-Verhältnis der Gesprächsteilnehmer, um anschließend das Ergebnis der Analyse der jeweiligen Sequenz in einem Fazit zusammenzufassen.

3.1. Steckbriefe zu den Teilnehmern vom aufgenommenen Gespräch

Zur näheren Charakterisierung werden im Folgenden zu den Teilnehmern des aufgenommenen Gesprächs Hintergrundinformationen zu Familienstatus, Auslandserfahrung u. a. zur Verfügung gestellt, deren Kenntnis wichtig für die spätere Interpretation der Aussagen im Gespräch ist und somit hilfreiches Kontextwissen darstellt.

- Aufnehmender: SPA (Major): Spanischer Major, 44 Jahre, ledig, seit 1 ½ Jahren in Münster im Hauptquartier. Zuvor rund ein halbes Dutzend Auslandseinsätze u.a. in ehemaligen GUS-Staaten und Bosnien. Eingesetzt in G4 (Logistik) im Unterbereich *Plans*.
- DEU (Oberstleutnant): Deutscher Oberstleutnant; er ist der einzige deutsche Muttersprachler der Kaffeerrunde. Er ist eingesetzt in *Operations*. Diverse Auslandseinsätze, verheiratet.
- NOR (Major): Der norwegische Major arbeitet mit DEU als Ranghöherem im Unterbereich *Operations*. Er ist als Einziger der Kaffeerrunde nicht verheiratet.
- NI1 (Oberstleutnant): Der niederländische Oberstleutnant arbeitet mit NI2 im Unterbereich von G4 *Movement and Transportation*. Er ist verheiratet.
- NI2 (Major): Der niederländische Major ist verheiratet und hat mehrere Kinder. Er ist kürzlich aus seiner Mietwohnung ausgezogen und wohnt nun in einem Ferienhaus im Münsterland. Er plant, längerfristig auf sein Hausboot umzuziehen. Der Umzug hat sich erheblich verzögert, so dass er zunächst in seinem Wohnwagen, dann mit Beginn des Herbstes in ein Ferienhaus umgezogen ist. Er ist eingesetzt im Logistik-Unterbereich *Movement and Transportation*.

- N13 (Hauptmann): Der niederländische Hauptmann N13 arbeitet zusammen mit N14 im Unterbereich *Logistic Management*. Auch er ist verheiratet.
- N14 (Oberstabsfeldwebel): Der niederländische Oberstabsfeldwebel, der mit N13 im *Logistic Management* zusammen arbeitet, ist der einzige Unteroffizier der Kaffeerrunde, also der Rangniedrigste, dem militärischen Rang nach betrachtet. Er ist verheiratet.

International sind militärische Ränge problemlos *übersetzbar*, d.h. es existieren größtenteils die gleichen Rangunterscheidungen mit ähnlichen Voraussetzungen. Oberstleutnant, Major und Hauptmann sind Offiziersränge, während der Rang des Oberstabsfeldwebels ein Unteroffiziersrang ist. Damit sind jeweils verschiedene Ausbildungswege verbunden (vgl. Q2).

3.2. Analyse der Sequenz 1 „Fußball“ (Z. 0037-0067)

3.2.1 Linguistisches oder konversationelles Manöver

DEU hat das Thema eingeführt, nämlich mit der Bemerkung „heute ist Fußball=deutscher=PokA:L.“ (Z. 0021). Die Anschlussfrage, die das Thema weiterführt und es damit für die Gruppe legitimiert, wird von N11 gestellt („deutscher poKAL?“ (Z. 0022)). DEU antwortet mit der Nennung zweier Mannschaften, woraufhin N14 ihn darum bittet, klarzustellen, ob diese gegeneinander spielen oder nur am gleichen Abend. Hier offenbart der Niederländer fehlendes kulturelles Wissen über das kulturell hochspezifische Thema *Deutscher Fußball und welche Mannschaften gegeneinander spielen*.

Es wird von DEU am Anfang des Gesprächs eingebracht und stellt das erste inhaltliche Thema dar. In Deutschland gehört es zum *normalen* gesellschaftlich-kulturellen Wissen der meisten Männer und vieler Frauen, über Fußball Bescheid zu wissen und darüber auch eine eigene Meinung zu haben. Deshalb eignet sich das Thema wohl nach der Erfahrung von DEU als unverfänglicher Gesprächsstart. Auf die Rückfrage von N11 und N14 stellt sich heraus, dass DEU gar nicht weiß, ob die beiden Mannschaften abends gegeneinander spielen werden (vgl. Z. 0047). Somit erweist sich der Themensteller als jemand, der über sein eigenes Gesprächsthema nicht einmal soweit informiert ist, dass er eine einfache Gegenfrage beantworten kann. Dies kann als Beleg dafür gelten, dass DEU das Thema nach seinem gemeinschaftsstiftenden und kommunikativ initiativen Potential und der von ihm angenommenen Unverfänglichkeit ausgewählt hat.

DEU gibt eine lakonische, ehrliche Antwort, indem er unumwunden zugibt, dass er gar nicht weiß, ob die Mannschaften gegeneinander spielen (vgl. ebd.). Hier ergibt sich erstes kurzes Gelächter seitens der restlichen Gesprächsteilnehmer, die dieser Szene zwischen N11 und DEU bisher als unbeteiligtes Publikum verfolgt haben (vgl. Z. 0048). Sie lachen hier wohl über die frappierende Ehrlichkeit des Deutschen, die sie evtl. aus ihren eigenen Kulturen nicht kennen. Es ist ein bekanntes Stereotyp über Deutsche unter Ausländern, dass diese teilweise verletzend ehrlich sind und nicht für geschickte, subtile Antworten zu haben sind. Lachen kommt hier zustande, weil Hörererwartung und kommunikative Realität divergieren. Der komische Effekt beruht hier auf der bewussten Enttäuschung von Hörererwartungen. Üblicherweise ist eine Situation, in der jemand, der ein neues Thema eingeführt hat und danach selbst dazu nichts beizutragen weiß, potentiell hoch gesichtsgefährdend. Menschen sind darauf bedacht, sich möglichst als kompetent darzustellen; analog ist das Zugeben von eigenen Wissenslücken, Fehlern und Inkompetenzen als dispräferiert einzustufen. Insofern gehen die Hörer in der vorliegenden Situation davon aus, dass N11 (unbeabsichtigt) das Gesicht von DEU gefährdet, indem er nach Detailinformationen fragt, die DEU nicht weiß. Daraus entsteht ein Konfliktpotential. DEU definiert jedoch, indem er unumwunden und scheinbar ohne Probleme das eigene Unwissen zugibt (vgl. Z. 0047), die Situation und die Priorisierung des von ihm erwarteten Wissens um. Statt Anzeichen von Verlegenheit zu

zeigen, wie es die Zuschauer erwartet hatten, markiert er selbstbewusst das geforderte Wissen als nicht in seine Zuständigkeit fallend. Indem er dies auf lakonische Weise tut und eben durch das Fehlen von erwarteten Rechtfertigungen und Entschuldigungen bzw. anderen gesichtsschonenden kommunikativen Maßnahmen, bricht er mit den Publikumserwartungen. Dies produziert einen Überraschungseffekt, der durch Lachen bearbeitet wird. Durch das Lachen zeigt das Publikum wiederum, wie es die Antwort interpretiert: als intendiert komisch. Zusammen also, in der Interaktion zwischen DEU und den Zuhörern, wird die Situation als komisch definiert und behandelt, wird Komik in der Interaktion hergestellt. Eventuell lacht das Publikum teilweise auch aus Verlegenheit, um eine unangenehme Stille zu vermeiden bzw. um die Peinlichkeit zu bearbeiten, die daraus entsteht, dass der Themensteller selbst das Thema nicht fortführen kann und dieses schon so früh vom Abschluss bedroht ist.

Im Anschluss äußert N11 eine starke Provokation in Form eines übertreibenden Appells in Richtung von DEU: „du musst das wissen, du bist aus DEUTSCHland“. (Z. 0049) Das Modalverb *müssen* ist das stärkste sprachliche Mittel, um DEU in die kommunikative Verpflichtung zur Äußerung zu nehmen. Gleichzeitig rückt N11 sich damit in eine überlegene Position desjenigen, der Äußerungen von DEU einfordern kann. Die Bemerkung erzeugt kein neues Gelächter, sondern wird parallel dazu geäußert. Dadurch wird der Grund verbalisiert, aus dem die anderen bereits lachen: gelacht wird über die Diskrepanz zwischen kulturell-stereotyper Fremderwartung der Niederländer, die an die tatsächliche Realität, d.h. den Deutschen als Individuum, aber gleichzeitig Repräsentanten der Fremdkultur *Deutschland* herangetragen wird. Diese Fremderwartung erfüllt der Deutsche jedoch nicht. Sein Verhalten erzeugt vielmehr eine Diskrepanz zwischen Fremd- und Selbstzuschreibung. Aus konversationeller Perspektive ist die Provokation in Form des starken Appells „du musst das wissen [...]“ (Z. 0049) eine stark gesichtsbedrohende kommunikative Handlung. Jemanden explizit dazu aufzufordern, Wissen zu liefern, das derjenige bereits als nicht vorhanden markiert hat, ist hoch dispräferiert. Dass dies von der Gruppe nicht kommunikativ sanktioniert wird und der Deutsche darauf eingeht, indem er sein Unwissen zugibt, zeugt von dem hohen Grad an Intimität innerhalb der Gruppe. Indem N11 sich diese Provokation erlauben kann, vergewissert sich die Gruppe ihrer Zusammengehörigkeit und ihrer genauen Kenntnis der emotionalen *Schmerzgrenze* für Provokationen.

Erst die Intervention von NOR führt das Thema inhaltlich weiter, indem er feststellt: „das heißt besonders interessiert bist du NICHT“ (Z. 0056) und sich damit an DEU wendet. Damit bietet er DEU die Gelegenheit zur gemeinsamen aktiven Umdeutung der Situation. Er *entschärft* das Unwissen, das DEU als Defizit unterstellt wird, und deutet es um hin zu Desinteresse. Damit bietet er DEU die Gelegenheit zur eigenen Prioritätensetzung: was DEU nicht interessiert, ist auch nicht von Relevanz. Es ergibt sich Gelächter seitens der Gruppe (Z. 0059). Wieder amüsiert die Diskrepanz zwischen Fremderwartung und Realität, aber wohl auch auf konversationeller Ebene die Tatsache, dass DEU offensichtlich aus rein sozialen Gründen der Identitätsstiftung, nicht aber aus eigenem Interesse, das Thema *Fußball* eingeführt hat. Als DEU mit „nein“ (Z. 0058) antwortet und damit die Unterstellung von NOR bzw. sein Deutungsangebot annimmt, lacht die Gruppe erneut. Grund dafür ist auch sein lakonischer kommunikativer Stil und seine frappierende Ehrlichkeit, die mit gewohnten Höflichkeitskonventionen zu brechen scheint. Trotz aller Ehrlichkeit und kommunikativer Reduziertheit sieht sich DEU jedoch dazu veranlasst, sein Desinteresse bzw. die Absurdität der Situation zu erklären, die sich daraus ergibt, dass er sich für sein eigenes Thema nicht zu interessieren scheint. In diesem Sinn kann er sich nicht völlig von Gesprächskonventionen und gegenseitigen kommunikativen Verpflichtungen freimachen. Er erklärt sein Desinteresse als momentan und nicht als generell, denn seine Mannschaft sei bereits ausgeschieden (vgl. Z. 0060ff.). Dass er diesen Grund und den Namen seiner Mannschaft erst so spät im Gesprächsverlauf preisgibt, lässt darauf schließen, dass er bereits mit Spott gerechnet hat. Nun

ergibt sich schadenfrohes Gelächter seitens der gesamten Zuhörergruppe (vgl. Z. 0066) und das Thema wird als abgeschlossen behandelt.

Es ergibt sich im Anschluss an diese Sequenz die Frage, ob der lakonisch-kurze Stil des Deutschen einen individuellen Stil darstellt oder ob es sich bei den kurzen, ehrlichen Antworten um einen typisch deutschen *contextualization cue* für die Markierung eines komisch gemeinten Kommentars handelt. Offenbar deutet auch die ganze Gruppe den Angriff von N11 als komisch. Es stellt sich also die Frage, ob ein aggressiv-provokativer Komikstil typisch für eine zahlenmäßig dominante Gruppe oder vielmehr ein kulturell spezifischer Zug der niederländischen Kultur darstellt, etwa um Nähe zu demonstrieren oder herzustellen. Der aggressive Humor von N11 mag auch der kulturellen Selbstbestätigung bzw. Abgrenzung dienen. Indem er den Deutschen dazu bringen möchte, sich in seinen Stereotyp zu fügen, wird gleichzeitig die Funktion erfüllt, eine klare Grenze zwischen dem *Selbst* und dem *Anderen* zu ziehen. Indem DEU *der penible Fußballfan* ist, dient diese Kreation eines stereotypen Fremdbilds gleichzeitig der Bestätigung des eigenen Selbstbilds: Indem klar gestellt wird, was der andere ist, ist es einfacher, sich in der Abgrenzung dazu selbst klarer zu definieren.

3.2.2 Konversationelle Struktur der Sequenz

Zur spezifischen konversationellen Struktur lässt sich sagen, dass sich in Sequenz 1 eine Art Interview-Struktur und -Rollenverteilung ergibt. Hierbei übernimmt N11 die Rolle des Interviewers und DEU die des Interviewten. Entsprechend sind mit diesen kommunikativen temporären Rollen asymmetrisch verteilte Rede- und Fragerechte sowie -verpflichtungen verbunden, wie oben geschildert. N11 als *Interviewer* hat ein uneingeschränkteres Fragerecht, ist selbst jedoch nicht zur Antwort verpflichtet und kann sogar stellvertretend für die *in-group Ausländer* Fragen an DEU stellen. Hierbei zeigt N11 einen aggressiven, provokativen Komikstil, während NOR eher unterstützend, gesichtsschonend und harmonisierend in die Situation eingreift. DEU als *Interviewter* lässt sich auf seine kommunikative Rolle ein, da er als Themenbringer eine bestimmte Verantwortung für *sein* Thema hat. Ein individuelles Manöver ist für ihn die Lakonie.

3.2.3 Zielscheibe des Scherzes und Motive des Humoristen

„du musst das wissen du bist aus DEUTSCHland“ (Z. 0049): DEU wird in seiner repräsentativen Funktion als Deutscher angegriffen, gewissermaßen als *pars pro toto*, der die Fremdzuschreibungen der Gruppe zu erfüllen hat. N11 besteht spielerisch auf der Erfüllung seiner Stereotype. Die Provokation hat den Effekt, dass sich DEU gleichzeitig als Deutscher und als Individuum mit eigenen Interessen inszeniert. N11 zwingt DEU somit zur öffentlichen Selbstverortung, d.h. die an ihn herangetragenen Fremderwartungen mit seinem Selbstbild zu ko-orientieren. Der Niederländer entwickelt mit der Äußerung ein Fremdbild, das er über *die Deutschen* hat und damit einen Identitätskonflikt für DEU: wer ein richtiger Deutscher ist, muss alle Details über Fußball wissen. DEU definiert jedoch in Auseinandersetzung mit dem Fremdbild des Niederländers sein Selbstbild als ein alternatives mit anderen Prioritäten.

Das Motiv des Humoristen N11 könnte unter anderem darin bestehen, DEU als uninformatierten Themensteller bloßzustellen und ihn zu necken. Auch scheint er DEU als Vertreter der zahlenmäßig überlegenen Kultur provozieren zu wollen. Indirekt dienen diese Provokationen im geschützten Raum der Komik sicherlich auch der Bearbeitung von Frustrationen und allgemeinen Spannungsgefühlen, die aus dem ständigen Gefühl des *Fremdseins* in der deutschen Kultur entstehen.

3.2.4 Scherzaktivität

Die in Sequenz 1 realisierte Scherzaktivität ist eine Form des Neckens. Gemischt mit einer starken Provokation macht der Niederländer DEU lächerlich, wohingegen sich DEU erfolgreich wehrt und dabei von NOR unterstützt wird. Die Sequenz stellt einen spielerischen Zweikampf dar: DEU erzielt eigene Lacher durch die Beibehaltung seines betont lakonischen und überraschend ehrlichen Stils und lässt so die potentielle Kritik und den Gesichtsverlust an sich abprallen. So deutet er die Situation zu seinen Gunsten um.

3.2.5 In-group/out-group

N11 macht den Versuch, DEU aus der Gruppe der Kaffeerrunde auszugrenzen – wenn auch scherzhaft; dies zeugt von einem relativ aggressiven Humor. Hierbei befinden sich in der von ihm etablierten temporären *in-group* alle Ausländer, d.h. die gesamte Kaffeerrunde bis auf den Deutschen. DEU befindet sich folglich als einziger in der *out-group*. Er reintegriert sich jedoch insofern wieder in die Gruppe, indem er die Zuschreibung des Niederländers N11 nicht annimmt, d.h. nicht dessen Fremdbild übernimmt. Durch lakonische, übertrieben ehrliche Kommentare, die der Höflichkeitskonvention aller Gruppenmitglieder entgegenstehen, sichert er sich einige Lacher und markiert, dass er sich nicht aus der Gruppe ausschließen lässt. Dabei entwirft er ein alternatives Selbstbild. Diese Sequenz zeigt, dass Fremdzuschreibungen wie der Versuch einer Exkludierung aus der Gruppe nicht (immer) von den Betroffenen akzeptiert wird und somit von ihnen beeinflusst werden kann, sogar revidiert. Dies wiederum hängt von dem komischen Talent des Angegriffenen ab bzw. von seiner Schlagfertigkeit, wiederum den Angreifer lächerlich zu machen oder auf eigene Kosten Lacher zu provozieren.

3.2.6 Hierarchie, Komik und Kultur

Die äußerst provokante Bemerkung bzw. der Vorwurf „du musst das wissen, du bist aus DEUTSCHLAND“ (Z. 0049) macht N11 gegenüber DEU. D.h. zwei Oberstleutnants, die auf demselben Rang stehen, können sich ohne Gefahr der Gesichtsbedrohung gegenseitig heftig provozieren. Der Norweger, der vermittelnd eingreift, ist Major, steht also unter DEU und N11. Dies mag bedeuten, dass Rangniedrigere in einem – wenn auch spielerischen – Konflikt zwischen zwei höher Gestellten eher harmonisierend eingreifen. Ist es mit ihrem Selbst- und Fremdbild nicht vereinbar, dass zwei Autoritäten vor ihren Augen Konflikte austragen? Ist dies dem militärischen Habitus geschuldet, dass Konflikte zwischen höher Gestellten nicht vor Untergebenen ausgetragen werden? Diese Fragen bleiben bei weiteren Analysen und Thesenformulierungen im fortgehenden Arbeitsprozess präsent.

3.3. Analyse der Sequenz 7 „Pünktliche Leute“ (Z. 0332-0366)

3.3.1 Linguistisches oder konversationelles Manöver

Die Gruppe unterhält sich über Deutschland. N11 sagt, dass Deutschland schön sei. Fast alle Gruppenmitglieder (N12, N13, N14 und DEU) äußern, dass ihnen Münster gefällt. NOR sagt ernst, dass ihm Deutschland sehr gefalle und betont die Vorzüge des Landes: Nette Leute, höfliche Leute, pünktliche Leute. Den Aspekt der Pünktlichkeit hebt er besonders hervor, indem er unterstreicht, dass Pünktlichkeit wichtig sei. N13 entgegnet daraufhin, dass NOR dann andere Deutsche noch nicht kenne – was impliziert, dass nicht alle Deutschen pünktlich sind –, woraufhin alle lachen. N12 greift den komischen Effekt auf, indem er die Bemerkung „aber FAH:ren können die nich“ (Z. 0364) hinzufügt, worauf die Gruppe abermals mit Gelächter reagiert. Dieser Aspekt wird jedoch nicht weiter vertieft, da der Oberst den Raum betritt.

3.3.2 Zielscheibe des Scherzes

Zielscheibe dieses Scherzes ist keine konkrete Person, sondern die abstrakte Gesamtheit aller Deutschen. Dabei wird zunächst der Stereotyp des pünktlichen Deutschen durch die scherzhafte Darstellung des genauen Gegenteils unterlaufen (vgl. Z. 0361). Im Anschluss hieran wird ein weiteres Stereotyp über die Deutschen bedient: Es wird der Gesamtheit der Deutschen unterstellt, einen schlechten Autofahrstil zu haben (vgl. Z. 0364). Da DEU als ein Vertreter dieser Gesamtheit aller Deutschen aufgefasst werden kann, ist er indirekt Zielscheibe des Scherzes. Es ist jedoch hervorzuheben, dass sich der Scherz nicht direkt gegen seine Person richtet.

3.3.3 Thema und Pointe der Scherzaktivität

Thematisiert wird in dieser Sequenz das Stereotyp des pünktlichen Deutschen, der sich in diesem Punkt von anderen Ethnien zu unterscheiden scheint. Durch den Scherz wird dieses Stereotyp relativiert. Die Pointe liegt darin, dass der Scherz dem Erwarteten – die Bestätigung des Stereotyps im Umgang der Niederländer mit den Deutschen – gerade zuwiderläuft.

Des Weiteren wird ein anderes Stereotyp – der schlechte Fahrstil der Deutschen – in die Konversation eingebracht. Kotthoff unterstreicht, dass nicht jeder Scherz zwangsläufig eine Pointe haben muss (vgl. Kotthoff 1998: 27). Da das Stereotyp des schlechten deutschen Autofahrers aufgrund des Eintretens des Obersts nicht weiter ausgeführt wird, hat dieser Scherz keine konkrete Pointe. Dennoch erzeugt die Bemerkung einen lustigen Effekt, der gerade deshalb noch gesteigert wird, weil das Stereotyp – nicht wie das erste – entkräftet, sondern durch das affirmative Lachen bestätigt wird.

3.3.4 Mögliche Motive der Humoristen

Ein mögliches Motiv des Humoristen N13 könnte sein, sich durch die Widerlegung des Stereotyps des pünktlichen Deutschen zur deutschen Kultur, die durchaus auch Unpünktlichkeit beinhaltet, graduell abzugrenzen. Auch die scherzhafte Bemerkung von N12, dass die Deutschen kein Auto fahren können, könnte ebenfalls zur Abgrenzung von der deutschen Kultur dienen. Die Soldaten befinden sich für längere Zeit in einem *fremden* Land (Deutschland) und vermissen möglicherweise ihr eigenes Land – ihre Heimat. Durch die spaßhafte Abwertung Deutschlands wird über die damit verbundene Loslösung von Deutschland die Bindung zum eigenen Land gefestigt und die aus dem langen Auslandsaufenthalt eventuell erwachsende Angst, die Bindung an die eigene Kultur und an das eigene Land sowie den dort vorherrschenden Normen und Werten zu verlieren, minimiert. Des Weiteren bringen N13 und N12 durch die humoristische Widerlegung des Stereotyps des pünktlichen Deutschen und die Einführung des Stereotyps des schlechten deutschen Autofahrers ihre Kenntnis über die deutsche Kultur zum Ausdruck und positionieren sich somit durch ihre Scherze als Experten der deutschen Kultur. Auch die Tatsache, dass N13 und N12 Witze auf Kosten der Deutschen in Anwesenheit eines Deutschen machen, zeugt von ihrer Kenntnis der Deutschen und der deutschen Kultur, da die Humoristen hierdurch implizit zeigen, dass sie einschätzen können, was die Deutschen als Spaß verstehen und was nicht.

3.3.5 Lokale Platzierung der witzigen Aktivität in der Rederechtsstruktur

Die längste Rederechtseinheit ist in dieser Sequenz auf Seiten des Norwegers zu verzeichnen, der sich ernsthaft über die Vorzüge Deutschlands äußert (vgl. Z. 0354-0360). Der Haupthumorist N13 hingegen beansprucht nur eine Rederechtseinheit für sich, die aber vollkommen ausreicht, um den intendierten komischen Effekt auszulösen (vgl. Z. 0361). N12 knüpft an die von N13 hervorgerufene Komik ebenfalls in nur einer Rederechtseinheit an, indem er einen neuen komischen Aspekt einführt und damit das Gelächter der Gruppe noch steigern kann (vgl. Z. 0364).

Die Verteilung des Rederechts ist scheinbar von der militärischen Rangordnung unabhängig, da sowohl höher Gestellte (NOR (Major) und der NI2 (Major)) als auch niedrig Gestellte (der NI3 (Hauptmann)) das Rederecht in dieser Sequenz für sich beanspruchen und scherzen. Ausschlaggebender als die berufliche Hierarchie scheint die Kulturzugehörigkeit der Teilnehmer zu sein. Die Tatsache, dass die Niederländer zahlenmäßig die größte Ethnie ausmachen, scheint sie in dem Unterstützen der Scherze ihrer Landsmänner zu bekräftigen.

3.3.6 Scherzaktivität dieser Episode

Die Scherzaktivität dieser Sequenz ist Necken, da hier die vermeintliche Pünktlichkeit und der schlechte Fahrstil der Deutschen „spielerisch auf's Korn genommen“ (Kotthoff 1998: 349, Kotthoff 2003: 9) werden, ohne dabei die Deutschen oder eine konkrete Person wirklich verletzen oder angreifen zu wollen.

3.3.7 In-group/out-group

Kotthoff betont, dass Komik dazu geeignet ist, Gruppenzugehörigkeiten anzuzeigen. Komik legt also offen, wer der in-group und wer der out-group angehört (vgl. Kotthoff 2003: 5, 24). Zur in-group können in dieser Sequenz die anwesenden ausländischen bzw. nicht deutschen Soldaten der Gruppe gezählt werden – also alle Gruppenmitglieder außer dem Deutschen. Dieser gehört aufgrund seiner Zugehörigkeit zur Gruppe der Deutschen, die die Zielscheibe des Scherzes bildet, in dieser Sequenz zur out-group, da er sich durch das Merkmal *deutsch* von den anderen Gruppenmitgliedern, die durch das Merkmal *nicht deutsch* gekennzeichnet sind, unterscheidet.

3.3.8 Zusammenfassung

In dieser Sequenz zeigt sich, dass die Kultur bei der Erzeugung von Komik eine bedeutende Rolle spielt. Während die berufliche Hierarchie bezüglich der Komik kaum von Bedeutung ist, nimmt die Kulturzugehörigkeit der Gruppenmitglieder einen wichtigen Stellenplatz ein. So drücken die Angehörigen derselben Kultur ihre Verbundenheit und Loyalität zu ihrem eigenen Land beispielsweise durch das Lachen über die Scherze eines Landsmannes und das Anknüpfen an die von einem Landsmann hervorgebrachte Komik aus. Zudem dient Komik in dieser Sequenz dazu, sich von der deutschen Kultur abzugrenzen und damit die Bindung zur eigenen Kultur zu festigen.

4. Kurzanalyse der Sequenzen 2-6, 8-11

4.1. Sequenz 2 „Fußball und Ehefrauen“ (Z. 0068-0127)

Das Fußball-Thema aus Sequenz 1 wird im Folgenden zu einer ausführlichen, absurden Szene ausgeweitet, an deren Gestaltung alle Gruppenmitglieder bis auf den einzigen Unverheirateten (NOR) und einen Niederländer beteiligt sind.

NI4, der zur vorher gegangenen Szene kommunikativ nichts beigetragen hat, schaltet sich nun ein und spricht DEU mit folgendem Kommentar an: „aber hast du n grund um deine frau wegzuschicken; ich will jetzt FUSSball gucken; HAU ab.“ (Z. 0068-0070). Im derben Umgangston simuliert er eine Kommunikationssituation zwischen DEU und dessen Frau, in der DEU sich als machohaft Patriarch der Familie inszeniert und der Frau Anweisungen gibt, ihn in Ruhe Fußball sehen zu lassen. NI4 beweist mit seinem Kommentar, dass er Kenner von DEUs Familienverhältnissen (verheiratet) ist. Der Kommentar ist insofern als komisch einzuschätzen, als es als geteiltes kulturelles westeuropäisches Wissen gelten kann, dass Frauen heutzutage sehr emanzipiert sind und infolgedessen kein Ehemann mehr seine Ehefrau in einem derartigen Ton herumkommandiert. Durch die Diskrepanz zwischen dem Kommandoton und den tatsächlichen gleichberechtigten Verhältnissen zwischen den

Geschlechtern in westeuropäischen Gesellschaften entsteht ein komisches Potential, auch wenn an dieser Stelle noch kein Gelächter entsteht. Insofern, als sich N14 auf das allgemeine kulturelle Wissen über Geschlechterrollen in westeuropäischen Ländern bezieht, konstruiert er eine Referenzgruppe des Scherzes, in die dieses Mal alle Gruppenmitglieder inkludiert sind, d.h. es wird kein Gruppenmitglied explizit ausgeschlossen. Stattdessen geht er davon aus, dass alle Männer in der Runde wissen, wovon er spricht – auch wenn NOR nicht verheiratet ist. Obwohl also die nationale Herkunft einen jeweils unterschiedlichen kulturellen Hintergrund mit sich bringt, vereint das Wissen über den Umgang mit Frauen die Männer zu einer gemeinschaftsstiftenden Einheit.

DEU kontert mit einem Kommentar, dessen komischer Gehalt sich aus seinem Überraschungscharakter ergibt: „ich seh meine frau sowieso nur am wochenende“ (vgl. Z. 0071). Anschließend gibt er mit eigenem Kichern eine komische Interpretation vor: Lachen ist die erwünschte Reaktion. Mit dieser schlagfertigen Reaktion ist N14s Scherz temporär übertrumpft bzw. in seiner Wirksamkeit außer Kraft gesetzt. Denn die Abwesenheit der Ehefrau verhindert als *conditio sine qua non* die Weiterentwicklung der komischen Szene, in der die Frau des Wohnzimmers verwiesen wird. N14 benötigt einen Moment, um die neue Information in sein *Konzept* zu integrieren, besteht dann schließlich auf der Fortführung der von ihm eingeführten Szene – obwohl die Voraussetzungen dafür nicht mehr gegeben sind: „kannste ja TROTZdem mal rufen- HAU ab- [...]“ (Z. 0077-0083). Dieses Mal regieren Zuhörer aus der Gruppe mit ausgiebigem Lachen (vgl. Z. 0080 ff.). Warum erfolgt bei der ersten Äußerung kein Gelächter, jedoch bei der wortwörtlichen Wiederholung des gleichen scherzhaften Kommentars? Eine mögliche Erklärung besteht darin, dass beim ersten Versuch der schlagfertige Gegenkommentar von DEU die komische Wirkung des Spruchs verzögert oder ausgesetzt hat. Die Zuhörer erhoffen einen weiteren komischen Redebeitrag und wollen diesen vielleicht nicht verpassen bzw. sind überrascht durch den schlagfertigen Einwurf und reagieren zunächst auf diesen. Nun, da keine komische Gegenrede erfolgt, entfaltet sich die komische Wirkung sichtbar. Aus konversationeller Perspektive der Präferenzorganisation sollte ein Scherz nach präferierter Manier mit Gelächter honoriert werden. Ein Ausbleiben von Gelächter ist zumindest markiert, wenn nicht sogar eine potentielle Sanktion für den Scherzenden. Somit kann das Lachen der Zuhörer auch hauptsächlich soziale Funktion der Bestätigung haben: soziale Beziehungen zwischen den Teilnehmerinnen und Teilnehmern werden dadurch bestätigt und gestärkt. Außerdem wird durch das gemeinsame Lachen über den Umgang mit Ehefrauen eine Gruppenidentität jenseits der verschiedenen kulturellen Herkunft hergestellt.

Eine thematische Reaktualisierung des vorhergehenden Thema des Umgangs mit der Ehefrau startet N11. Er referiert auf die Information von DEU, dass er seine Frau nur am Wochenende sieht (vgl. Z. 0088), welche DEU durch ein kurzes „ja?“ (Z. 0089) bestätigt. Daraus zieht N12 den scherzhaften und schlagfertigen Schluss: „das muss dann ja ein glückliche (.) ehe sein.“ (Z. 0091). Dies bestätigt DEU, bevor die ganze Gruppe in kollektives Gelächter ausbricht. Der komische Effekt des Kommentars von N12 beruht auf der Diskrepanz von Hörererwartung und Äußerung. Selbst bei einem lang verheirateten Ehepaar ist zu vermuten, dass es unter der langen Trennung während der Woche leidet und es vorziehen würde, die gesamte Woche zusammen zu verbringen bzw. dass eine solche Ehe glücklicher ist. Der Kommentar von N12 jedoch deutet an, dass gerade die Trennung für das lange Bestehen der Ehe verantwortlich ist und verhindert, dass die Ehepartner sich aus den Augen verlieren. Indem DEU sich auf das *Spiel* einlässt (vgl. Z. 0092), das mit etwas so Privatem wie seiner Ehe spielt, präsentiert sich DEU als humorvoller Gesprächspartner, der einen Scherz auf seine Kosten großmütig ertragen kann und sich sogar aktiv darauf einlassen kann. Damit erreicht er durch aktive Gesprächsbeiträge seinen Verbleib in der inkludierten Gruppe, indem er die Modalität des komischen Miteinander-Umgehens und Neckens unterstützt und dadurch legitimiert.

Zielscheibe des Scherzes ist vordergründig die nicht anwesende Ehefrau des Deutschen. Sie dient als Repräsentantin für die Gesamtheit aller weiblichen Partner, die die anwesenden Männer vom Fußballschauen und anderen Freizeitaktivitäten abhalten könnten. Indem sich die Männer gegenseitig versichern, dass sie tendenziell die gleichen Probleme mit ihren Frauen haben, schaffen sie gleichzeitig ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und männlichen Solidarität über nationale und kulturelle Grenzen hinweg. Es entsteht – neben der heterogenen kulturellen Nationalherkunft – eine Art Gruppenkultur (oder -Identität), die das Wissen und die gemeinsamen Erlebnisse der Männer umfasst. Das Motto lautet: alle Männer auf der Welt leiden in gleicher Weise unter ihren Ehefrauen, die sie nicht in Ruhe Fußball sehen lassen: ein Grund zur Verbrüderung. Sich von einem nicht anwesenden Feindbild abzugrenzen, ist dabei ein risikoarmes Verfahren, sich geteilter Gemeinsamkeiten zu versichern.

4.2. Sequenz 3 „Schwarzes Schaf“ (Z. 0129-0173)

Die Sequenz kann in zwei Teile untergliedert werden:

Im ersten Teil der Sequenz 3 (Z. 0129-0155) outet sich der Norweger als Single, der in einer Diskothek namens *Schwarzes Schaf* auf Kontaktsuche geht. N14 fragt metaphorisch nach seinem Jagdrevier. Seine Antwort „schwarze SCHA:F“ (Z. 0148) gibt N14 die Möglichkeit einer gesichtsbedrohenden Anspielung. Er bemerkt, dass die Diskothek wohl nicht umsonst so hieße (vgl. Z. 0153). Diese Anspielung wird von den anderen mit bekräftigendem Lachen beantwortet. Eine Reaktion des Norwegers bleibt aus.

Durch die Selbstdarstellung des Norwegers als Single macht er sich zur Zielscheibe der Scherzaktivität. Da vorher aber vom eher tristen Eheleben gesprochen wurde, grenzt er sich zunächst positiv von den Verheirateten ab. Erst durch die gesichtsbedrohende Äußerung von N14 wird der Norweger zur Zielscheibe. Mit der abschätzigen Bewertung der Diskothek greift N14 indirekt auch die Besucher des Schwarzen Schafs im Allgemeinen an. Die Übereinstimmung dieser Einschätzung geben die übrigen Gesprächsteilnehmer mit einem zustimmenden Lachen kund. Auch die Darstellung des Norwegers durch N14 als Frauenjäger wird mit zustimmendem Lachen quittiert.

Sowohl die Metapher des *Jagdreviers* (vgl. Z. 0421) als auch die übertragene Bedeutung des *Schwarzen Schafs* (vgl. Z. 0148-0155) sind unter den Gesprächsteilnehmern bekannt. Da die überwiegende Zahl nicht deutsche Muttersprachler sind, ist anzunehmen, dass diese Metapher zumindest im Niederländischen und im Norwegischen vorhanden ist oder es ein vergleichbares Pendant gibt.

Im zweiten Teil der Sequenz (Z. 0156-0173) beginnt N11 mit einem absurden Vergleich: es gäbe mehr Fahrräder als Frauen in Münster (vgl. Z. 0156-0157). Die Antwort des Norwegers ruft Lacher hervor: „das kann ja SEIN.“ (Z. 0161). Dabei ist der eigentlich absurde Vergleich gar nicht so abwegig, da auch Männer in Münster Fahrrad fahren. N13 führt den absurden Vergleich fort: „aber die meisten haben ein (--) weißes (-) äh (.) HINterseite.“ (Z. 0165). Diese Aussage ist nicht eindeutig zu verstehen, da das Demonstrativpronomen *die* sowohl auf die Fahrräder als auch auf die Frauen bezogen werden kann. Deswegen stellen N11 und N14 Rückfragen: „wo kommen die HIN? Hin“, (Z. 0167-0168) und „[die] (.) frauen oder die: (.) FAHRräder“ (Z. 0169). Diese Rückfragen erzeugen bei den Gesprächsteilnehmern ein besonders kräftiges Lachen.

Sowohl Münster als Stadt der vielen Fahrräder wird zur Zielscheibe wie auch die Frauen in Münster. Zunächst wird sich über das quantitative Verhältnis zwischen Fahrrädern und Frauen auf komische Weise mokiert. Die Anspielung auf die weiße Hinterseite kann nicht zufriedenstellend analysiert werden, da sowohl den Anwesenden des Gesprächs als auch uns, den Analysierenden der Gesprächssequenz, die Bedeutung verborgen bleibt.

Die Scherzaktivität wirkt aber durch die veränderte Zielscheibe gruppenintegrierend. Der Norweger bleibt nicht mehr in der Außenseiterposition.

Am Gespräch sind N11, N13, N14 und der Norweger aktiv am Gespräch beteiligt. Die übrigen Gesprächsteilnehmer reduzieren ihren Beitrag zum Gespräch auf zustimmendes Lachen.

4.3. Sequenz 4 „Oktoberfest“ (Z. 0233-0255)

In der Sequenz 4 wird sich über die Bezeichnung des Oktoberfestes, welches quantitativ hauptsächlich im September stattfindet, lustig gemacht.

Die Sequenz startet mit der Frage, ob das Oktoberfest immer in denselben Wochen gefeiert werde. Die Bestätigung und genaue Zeitangabe durch den Norweger rufen Spott hervor. N11 antwortet auf die Aussage, dass das Oktoberfest zwei Wochen im September bis zum ersten Wochenende im Oktober stattfindet: „und dann nennt man das dann oktoberfest. ja=ja“ (Z. 0247f.). Es folgt eine längere Pause und eine weitere Feststellung von N11, welche mit einer spöttischen Bemerkung endet: „[also nur drei tage im oktober. (jemand räuspert sich) das kann nur in deutschland [passieren.“ (Z. 0251-0253).

In dieser Sequenz wird auf die verkehrte deutsche Genauigkeit angespielt. Ob dies aber gleichzeitig als Angriff auf den Deutschen oder die deutsche Bevölkerung allgemein verstanden werden kann, bleibt offen. Sicherlich ist der anwesende deutsche Repräsentant der deutschen Bevölkerung und dadurch immer auch indirekt angegriffen.

Der Norweger dient in dieser Sequenz als Informant, der sich durch eigene Besuche als solcher qualifiziert. Am Gespräch sind außerdem noch N11, N12 und N14 beteiligt. N11 initiiert die Komiksequenz und baut diese zum Spott (vgl. Z. 0253) aus. N12 bekräftigt die Absurdität der Bezeichnung *Oktoberfest* durch eine Bestätigung (vgl. Z. 0250). Der Norweger stimmt durch Lachen dem gelungenen Spott zu (vgl. Z. 0255).

4.4. Sequenz 5 „Wikingerfrauen“ (Z. 0256-0288)

In dieser Sequenz wird gemeinsam von den Holländern – besonders durch die Initiative von N14 – das scherzhafte Bild der brutalen gewalttätigen Norwegerin als *Man-napper* konstruiert. Dabei wird das Thema der norwegischen Frau zunächst durch N12 ernsthaft eingeleitet, indem er von der großen Anzahl der Frauen in Münster schließlich auf die norwegischen Frauen zu sprechen kommt (vgl. Z. 0256-0257). N14, der in dieser Sequenz das meiste Rederecht in Anspruch nimmt, reagiert auf die erste Aussage mit einer eindeutig spaßig gemeinten Bemerkung, dass ein Mann in Norwegen aufpassen müsse (vgl. Z. 0258). Der zusätzliche Einschub, dass er es nur gehört habe (vgl. Z. 0259), verstärkt diesen komischen Effekt durch den fehlenden Authentizitätsanspruch. Auf Anfrage des Deutschen, der im Gegensatz zu N12 nichts mit der Bemerkung anzufangen weiß und somit die out-group markiert, liefert N14 den Grund für die Vorsicht: Die norwegischen Frauen greifen die Männer an (vgl. Z. 0264-0269). Der Deutsche steigt in diese beginnende „absurde Phantasie“ (Kotthoff 1998: 347) mit ein, vollzieht folglich den Wechsel von out- nach in-group und fasst das fiktive Bild mit dem Kommentar „Wikingerfrauen“ (Z. 0273) zusammen. Erneut versucht N14 das fiktive, zum allgemeinen Spaß gehaltene Bild weiter auszubauen und zuzuspitzen, wobei jedoch die Gesprächsteilnehmer nicht weiter darauf eingehen bzw. in Gelächter fallen. Stattdessen fragt N13 nun ernst, ob das Gerücht stimme, dass es in Norwegen mehr Frauen gäbe als Männer. Nach einer kurzen Pause eröffnet N12, dass es stimme. Seine Begründung „weil björn jetzt HIER ist“ (Z.0284) löst dabei in der Gruppe Gelächter aus.

An dieser Stelle ist der Norweger Björn die Zielscheibe und gründet die out-group, da auf seine Kosten die absurde Theorie aufgebaut wird, dass der Überschuss an Frauen in Norwegen nur seinetwegen zustande komme, weil er sich momentan in Deutschland befindet. Andererseits wird eindeutig auf Kosten der abstrakten Gesamtheit der norwegischen Frauen gescherzt, wobei jedoch anzumerken ist, dass das karikierte Bild kein Gelächter auslöst. Das ist vielleicht damit zu begründen, dass sich die norwegischen Frauen bzw. der unmittelbare Bezugspunkt des Scherzes nicht in der aktuellen Gegenwart der Gesprächsteilnehmer

befindet. Für Björn als Stellvertreter der Norweger verhält es sich anders, sodass er als Zielscheibe der Scherzaktivität fungieren kann.

Das Motiv des Humoristen N12, der mit seinem trockenen Kommentar alle zum Lachen bringt, könnte sicherlich das Erhalten von Sozialprestige sein, denn durch das Erlangen des Gruppengelächters gewinnt er die Gruppe für sich und erfährt dadurch gruppeninterne Sicherheit und Bestätigung seiner eigenen Rolle (vgl. Kotthoff 1998: 324) sowie die „Situationskontrolle“ (Kotthoff 2003: 19).

4.5. Sequenz 6 „Nymphomaninnen“ (Z. 0295-0322)

Sequenz: N14 nimmt in dieser Sequenz den Faden zu den norwegischen Frauen wieder auf, indem er zunächst den Stereotyp Norwegens bezüglich der halbjährigen Dunkelheit aktiviert (vgl. Z. 0295-0297). Durch das Fragepartikel „ne“ (Z. 0296) sucht er Unterstützung, die er schließlich auch durch den Norweger Björn, und somit von dem *Experten* bekommt. Dennoch lässt er Björn nicht weiter sprechen, sondern zieht nun die für ihn logische Konsequenz, dass die Frauen im Sommer alles „EINholen, was=se was die im (.). h winter verloren haben;“ (Z. 0302f.). Diese Aussage besitzt eine doppeldeutige Bedeutung und ist deutlich durch Lachpartikel und Intonation auf einer sexuellen Ebene angelegt. Das Gelächter bleibt nach seinem turn jedoch aus. N12 geht nun auf das sexuelle Witzeln über die norwegische Frau ein, indem er N14 korrigiert und behauptet, dass die norwegischen Frauen den Sex auch im Winter praktizieren können (vgl. Z. 0306-0307). Diese Aussage, die das bereits konstruierte Bild der triebhaften Norwegerin weiter zuspitzt, bringt großes Gelächter mit sich. Es wird demnach „gemeinsam eine komische Szene ausgestaltet“ (Kotthoff 2003: 7), wobei anzumerken ist, dass die Scherzaktivitäten „absurde Phantasien“ (ebd.: 6) und „sexuelles Witzeln“ (ebd.) sich hier überschneiden.

Während des Gelächters fügt N12 noch leise „hab ich geHÖRTt“ (Z. 0312) hinzu. Dieser floskelhafte Ausspruch führt zu weiterem Gelächter. N12 positioniert sich durch diese Aussage geschickt in den Mittelpunkt der Unterhaltung: Ging es vorher bloß um obszöne Theorien über das Sexualverhalten der abwesenden Norwegerinnen, die somit auch die Zielscheibe des Scherzes darstellen, scheint N12 nun vermeintlich davon ablenken zu wollen, dass er selbst diese sexuelle Erfahrung gemacht hat. Doch genau dadurch, dass er versucht, seine Aussage als unwahr zu präsentieren, leitet er den Gedanken der anderen Männer genau auf diese Interpretation. Diese Strategie von N12 hängt sicherlich mit dem Erlangen von Sozialprestige zusammen, da er sich durch seine Aussage indirekt als gekonnter Verführer darstellt. Weiterhin ist zu erkennen, dass N12 sich „als [...] sexuelle[r] Scherzakrobat[] [...] in der Gruppe sehr sicher [fühlt]“ (Kotthoff 1998: 324).

N12 wird anschließend von N14 geneckt und damit aufgezogen, dass sein Versuch, seine eigenen Erfahrungen hinter einem Gerücht zu verstecken, entlarvt wurde, was auch durch das hintergründige imitierte Bettquietschen belegt ist. Der Deutsche bringt dann jedoch die Diskussion zum Erliegen, indem er mahnt, keine Details zu berichten.

Man kann an dieser Stelle die Aussage treffen, dass durch den sexuellen Humor die Gruppe aus Männern zusammengehalten wird und die kulturelle Heterogenität durch dieses Thema kompensiert wird (s. dazu These 4).

4.6. Sequenz 8 „Deutsche Kekse“ (Z. 0407-0432)

Nachdem N13 geäußert hat, dass die Kekse, die die Gruppe während der Konversation isst, gut schmecken, baut er Spannung auf, indem er hinzufügt, dass er nun verstehe, warum die Kekse so gut schmecken, die Antwort aber offen lässt. N12 geht auf N13 ein, indem er nach dem Grund fragt. N13 macht daraufhin die Bemerkung, dass die Kekse so gut schmecken, weil sie nicht aus Deutschland, sondern aus Dänemark kommen, woraufhin jemand das Komische an dieser Bemerkung mit einem Lachen quittiert. Bei dieser Scherzaktivität handelt es sich um eine Frotzelei, da hier eine implizite Provokation des anwesenden Deutschen

stattfindet (vgl. Kotthoff 1998: 348). Motiv von N13 ist bei der Abwertung des Geschmacks der deutschen Kekse vermutlich die Abgrenzung zur deutschen Kultur und damit die Verstärkung der Bindung an die eigene niederländische Kultur (vgl. Sequenz 7).

DEU knüpft an den Komikeffekt an, indem er eine absurde Theorie einführt. „Absurde Theorien spielen mit Wissenschaftlichkeit; sie konstruieren theoretische Konsistenz.“ (Kotthoff 1998: 347). DEU behauptet, dass man, wenn man deutsche Kekse esse, noch besser Deutsch spreche, woraufhin N12 und N13 lachen. DEU führt die komische Bemerkung noch weiter aus, indem er hinzufügt, dass er aus diesem Grund keine deutschen Kekse esse. Damit spielt er indirekt auf seine perfekte Beherrschung der deutschen Sprache an. Indem DEU wider Erwarten diese unsinnige positive Eigenschaft der Kekse (die Unterstützung beim Lernen der deutschen Sprache) einführt, relativiert er die durch den vorherigen Scherz von N13 aufgeführten negativen Eigenschaften (das Nicht-Schmecken) deutscher Kekse. Er hebt damit also die von N13 implizit vorgenommene Abwertung der deutschen Kultur wieder auf. Durch die Komik in seiner Bemerkung kann er den Ruf der deutschen Kekse und damit der deutschen Kultur wiederherstellen, ohne zugeben oder zeigen zu müssen, dass ihn die Bemerkung von N13 eventuell persönlich gekränkt haben könnte.

N11 geht ebenfalls auf die komische Situation ein, indem er vermerkt, dass man von den Keksen besonders viele essen müsse, um anschließend gut Deutsch sprechen zu können. N11 verwendet somit den durch den Verzehr der Kekse hervorgerufenen vermeintlichen Sprachlernerfolg als Vorwand, um möglichst viele Kekse essen zu können, obwohl sie ihm vermutlich einfach gut schmecken.

Zielscheibe dieser Sequenz ist zunächst die abstrakte Gesamtheit der Deutschen. N13 unterstellt den Deutschen indirekt, keine guten Bäcker zu sein. DEU, der als ein Vertreter dieser Gesamtheit aufgefasst werden kann – und somit der einzige Vertreter der out-group dieses Scherzes darstellt – schwächt diese Unterstellung bzw. diesen Angriff ab, indem er die Deutschen indirekt durch die Bemerkung, dass deutsche Kekse zum besseren Sprechen der deutschen Sprache verhelfen, wieder aufwertet. Diese komische Bemerkung hat keine Zielscheibe. Durch diesen Scherz dreht DEU die Zugehörigkeit der Beteiligten zur in- und out-group um: Während DEU nun der alleinige Vertreter der in-group (die Gesamtheit all derjenigen, die die deutsche Sprache komplett fehlerfrei beherrschen) ist, gehören alle anderen Anwesenden aufgrund der Tatsache, dass sie keine deutschen Muttersprachler sind, zur out-group.

4.7. Sequenz 9 „Deutsch ist kinderleicht“ (Z. 0435-0469)

In der Sequenz 9 werden zum einen die Schwierigkeiten und die Herausforderungen des Deutschsprechens und zum anderen die Verständnisprobleme thematisiert, die in der Kommunikation zwischen Nichtdeutschen und Deutschen aufkommen.

Der Niederländer N13 eröffnet diese Sequenz, indem er auf eine Beobachtung, die er am Tag zuvor gemacht hat, rekurriert: Er habe eine Vierjährige gesehen, die fehlerfrei Deutsch spreche. In diesem Zusammenhang stellt er die absurde Theorie auf, dass Deutsch sprechen *kinderleicht* ist, da bereits Kinder die Sprache fehlerfrei beherrschen. DEU steigt in das Gespräch ein und bestätigt diese Aussage mit „ja, ist nicht schwierig“ (Z. 0440f.), um anschließend diese Annahme durch die Erfahrung mit seinen Kindern, die auch Deutsch können, zu bestätigen. DEU verhält sich wider Erwartung: Er ist der einzige in der Gruppe, der nicht mit den anderen die Erfahrung teilt, Deutsch als Fremdsprache erlernen zu müssen, um in Deutschland zurechtzukommen. Dementsprechend ist er nicht mit den Schwierigkeiten und Herausforderungen der deutschen Sprache als Nichtdeutscher vertraut. Durch diese affirmative Aussage gelingt es dem Deutschen, Teil der in-group zu werden. Auf seine Worte folgt schließlich ein Lachen der Gruppenmitglieder.

Immer wieder treten kurze Pausen im Verlauf des Gesprächs auf. Die Konversation scheint zu stoppen bis der Niederländer N11 den Satz „problem ist nur die DEUTschen“ (Z.

0454) beginnt. NI2 führt diese Aussage fort, wobei er sie als *Sprungbrett* für eine scherzhafte Äußerung nutzt: „die verstehn uns nicht“ (Z. 0455). Es kommt zu einer Ursachenverlagerung in Bezug auf Verständnis- und Sprachproblemen zwischen Einheimischen und Ausländern. Denn durch das Aufstellen dieser absurden Theorie sind es die Deutschen selber, die die Sprachprobleme verursachen, da sie ausländische Personen nicht verstehen. Auf diese Aussage folgt ein im Vergleich zu Beginn der Sequenz längeres Lachen. NI2 wertet sich und seine ausländischen Gruppenmitglieder in Bezug auf ihre Sprachkompetenz auf, wobei zugleich das Zusammengehörigkeitsgefühl gestärkt wird. Die nichtdeutschen Soldaten bilden nun die in-group. Der Deutsche, der den Erfahrungshorizont des Erlernens und Anwendens einer fremden Sprache nicht teilt, wird in dieser Gesprächssituation exkludiert und gehört nun der out-group an.

4.8. Sequenz 10 „Echter Holländer“ (Z. 0515-0526)

In der Sequenz 10 wird folgendes Stereotyp: *der Niederländer und sein Wohnwagen* thematisiert, wobei nur die Niederländer (NI2, NI3, NI4) an dieser Gesprächseinheit teilnehmen. Das Thema ist bereits durch die vorgegangene Gesprächssequenz vorbereitet. NI4 geht auf die Wohnsituation von NI2 ein, der sein Haus verkauft hat und nun etwas anmieten will. Hierbei ist es NI2 selbst, der anspricht, dass er ein Wohnwagen mieten will. Demzufolge lenkt er das Gespräch in diese Richtung. NI3 nutzt dies als Vorlage, um auf das Stereotyp *der Niederländer und sein Wohnwagen* zu rekurren. Er bezeichnet NI2 als „ECHte[n] holländer“ (Z. 0522). Denn durch das Leben und Wohnen in einem Wohnwagen wird er zu einem wahren Niederländer. NI3 und NI4 nutzen dieses Stereotyp, um NI2 zu necken.

Des Weiteren stellt es als Gesprächsthema ein verbindendes Element unter den Niederländern dar. Sie befinden sich im Ausland und sind so ihrem Heimatland fern. Durch die Bezugnahme zu Holland, auch wenn es in Form eines Stereotyps geschieht, gelingt es ihnen, sich ihrer Heimat näher zu fühlen. In dieser Gesprächssituation bilden die Niederländer die in-group.

4.9. Sequenz 11 „Gemütlich“ (Z. 0664-0674)

In der Sequenz 11 wird der Spanier, der sich im Gesprächsverlauf kaum geäußert hat, von den Niederländern NI4 und NI1 aufgefordert, etwas auf Deutsch zu sagen. Nach kurzem Zögern äußert er sich mit „sehr gemütlich“ (Z. 0669) und bezieht sich damit auf die entspannte und angenehme Atmosphäre während der Kaffeepause, die ein Merkmal für die deutsche Arbeitswelt darstellt. Da diese pointierte Antwort, die die Situation präzise beschreibt, nicht von den anderen erwartet wird, kommt es zum Lachen innerhalb der Gruppe. Es wird deutlich, dass auch der Spanier, der in der gesamten Kaffeepause kaum etwas gesagt hat, Teil der in-group ist. Der Deutsche nimmt schließlich seine Aussage wiederholt auf und seufzt, da die Pause fast zu Ende ist.

5. Thesen

Im Folgenden führen wir die Thesen, die wir anhand der Analyse der Gesprächsaufzeichnungen aufgestellt haben, näher aus.

5.1. These 1: Die berufliche Hierarchie beeinflusst die Scherzaktivitäten der Soldaten

Im Deutsch-Niederländischen Corps in Münster kommen sieben (vier holländische, ein norwegischer, ein spanischer und ein deutscher) Soldaten regelmäßig, u.a. auch am 25.10.2011, zusammen, um gemeinsam die morgendliche Pause zu verbringen. Hierbei treffen Soldaten aus unterschiedlichen Nationen mit verschiedenen Rangstufen aufeinander. Der Deutsche DEU und der Niederländer NI1 nehmen als Oberstleutnant in dieser Gruppe die höchste Rangstufe ein. Es folgen der Norweger NOR, der Niederländer NI2 und der Spanier

SPA als Major und der Niederländer NI3 als Hauptmann. Den untersten Rang nimmt der Niederländer NI4 als Oberstabsfeldwebel ein. In einem hochreglementierten Arbeitsumfeld treffen sich die beschriebenen Personen, um gemeinsam Kaffee zu trinken.

In diesem Zusammenhang ergeben sich zwei Annahmen, die im Folgenden überprüft werden sollen. Zum einen stellt sich die Frage, ob in dieser aufgenommenen Gesprächssituation die militärische Berufshierarchie einen entscheidenden Einfluss auf die Art und die Gestaltung sowie die Redeverteilung von Scherzaktivitäten nimmt. So kann nach Kotthoff die Scherzkommunikation in offiziellen Situationen zum „Indikator für das Ausmaß der Hierarchie“ (Kotthoff 2003: 20) werden, wobei dann die Scherzkommunikation „eher als Machtbestätigung“ (ebd.) fungiert.

Zum anderen stellt sich die Frage, ob durch die Kaffeepause bedingt – als Inbegriff einer informellen Gesprächssituation – die militärischen Rangstufen eine untergeordnete Rolle einnehmen und dementsprechend die Hierarchie nicht den Maßstab für Gesprächsführung und für die Art und Weise der Teilnahme bildet.

Im Folgenden werden die Annahmen anhand der wichtigsten Sequenzen für diese These überprüft.

In der **ersten Sequenz** nehmen der Deutsche DEU (Oberstleutnant), der Niederländer NI1 (Oberstleutnant) und der Norweger NOR (Major) an dieser Gesprächseinheit teil. DEU führt das Thema Fußball als ein unverfängliches und als ein für Männer interessantes Thema ein. Die Niederländer NI1, NI2, NI3 und NI4 haken nach und es stellt sich aufgrund deren Gegenfragen heraus, dass sich DEU als Themensteller auf diesem Gebiet nicht auskennt, was potentiell hoch gesichtsgefährdend für ihn ist. Er jedoch gibt in einer lakonischen, sehr ehrlichen Weise zu, dass er „keine Ahnung“ (Z. 0047) hat, was einen Lacher evoziert. Dieses Eingeständnis macht deutlich, dass eine gewisse Vertrautheit in dieser Gruppe vorherrschen muss. DEU gibt seine Schwächen offen zu, anstatt diese zu kaschieren. Es ist bereits ein erstes Anzeichen, dass hierarchische Strukturen in dieser Gesprächssituation eine eher untergeordnete Rolle spielen. Denn in diesem Zusammentreffen geht es nicht in erster Linie darum, die eigenen Stärken und Kompetenzen besonders herauszustellen, um die Arbeitskollegen zu beeindrucken. Der Niederländer NI1, der auf der gleichen Rangstufe steht wie der Deutsche, bringt seine Erwartungshaltung ihm gegenüber als Repräsentant der Deutschen in Bezug auf seinen Wissenshorizont provokant und sehr strikt in Verbindung mit dem Modalverb *müssen* zum Ausdruck: „du musst das wissen du bist aus DEUTSCHLAND.“ (Z. 0049). Er differenziert nicht zwischen dem abstrakten Deutschen, der die Deutschen repräsentiert, und dem Individuum, das evtl. abweichende Interessen und Eigenschaften hat. Der Norweger, der als Major rangniedriger ist, steigt in das Gespräch ein und bietet dem Deutschen die Möglichkeit zur gemeinsamen Umdeutung der Darstellung an. Er *entschärft* das Unwissen, wodurch DEU als inkompetent dargestellt wird, und gibt eine neue Richtung vor: der Grund für das Nichtwissen des Deutschen ist möglicherweise Desinteresse. Der Norweger interveniert und wirkt dabei gesichtsschonend und harmonisierend. DEU deutet schließlich sein Unwissen darüber um, dass seine Mannschaft bereits ausgeschieden ist und er aus diesem Grund das Fußballgeschehen nicht weiter verfolgt.

In dieser Sequenz greift der Niederländer NI1 den ranggleichen Deutschen in aggressiver Weise an, wobei der rangniedrigere Norweger vermittelnd eingreift. Betrachtet man ausschließlich diese Sequenz, so bleibt offen, ob diese Art der aggressiven Kommunikation auf Seiten des Niederländers und das abmildernde Eingreifen des Norwegers der beruflichen Hierarchie geschuldet ist oder ob die Persönlichkeit und der Charakterzug oder sogar der Rückhalt durch die Gruppe (von den sieben Gruppenmitgliedern kommen vier aus Holland) einen entscheidenden Einfluss auf den Umgang miteinander ausübt.

In den folgenden Sequenzen markieren die Themen bereits, dass die Situation von informeller Art ist und die berufliche Hierarchie kaum eine Rolle spielt. Anstelle des Themas *Arbeit* steht in den Sequenzen 2, 3 und 5 das Thema *Frauen* im Vordergrund.

In der **zweiten Sequenz** spielen N14 (Oberstabsfeldwebel), DEU (Oberstleutnant) und N12 (Major) eine wichtige Rolle. N14 als Rangniedriger gegenüber DEU thematisiert den Umgang zwischen dem DEU und seiner Ehefrau während eines Fußballspiels, wobei er diese Szene aus der Perspektive des Deutschen nachspielt und nachahmt. Hierbei handelt es sich um ein sensibles und sehr privates Thema, das nur angesprochen wird, wenn sich Gesprächsteilnehmer gegenseitig gut kennen und sich in einem symmetrischen Verhältnis gegenüber stehen. N14 macht durch seine Aussage deutlich, dass er über das Privatleben des Deutschen informiert ist. DEU, der sich in einer ranghöheren Position befindet, weist diesen Themeneinstieg nicht zurück, sondern steigt mit ein und führt das Thema weiter, indem er sagt: „ich seh meine frau sowieSO nUR am wochenende.“ (Z. 0071). Im Laufe dieser Gesprächseinheit wird bereits deutlich, dass die Gesprächsteilnehmer um die Gunst des sozialen Ansehens und Prestiges in dieser Gruppe werben, indem sie sich gegenseitig mit witzigen Einwüfen in kurzer Abfolge zu überbieten versuchen. So beginnt N11 mit den Worten „und dann ein paar wochen (-) am wochenende.“ (Z. 0088). N12 steigt ein und führt an „das muss dann ja eine glückliche (.) ehe sein“ (Z. 0091). DEU greift seinen Satz auf, um diesen um ein weiteres zu steigern: „SEHR glückliche ehe“ (Z. 0092). Er selbst und die anderen Gruppenmitglieder lachen. N12 fügt daraufhin hinzu: „fünfunddreißig jahre GLÜCKlich verHEiratet“ (Z. 0096). N11 führt an „nUr im Wochenende“ (Z. 0098). Es kommt zu einem Lacher. Schließlich steigert N12 die Aussage, indem er sagt: „dreiundzwanzig davon war ich im AUSland“ (Z. 0100), wodurch ein längeres Lachen evoziert wird. Ihm gelingt es in dieser Gesprächssituation einen das Thema abschließenden Lacher zu provozieren.

In der **dritten Sequenz** spielen der Norweger (Major), N14 (Oberstabsfeldwebel), N13 (Hauptmann) und N11 (Oberstleutnant) eine Rolle. Der Norweger eröffnet diese Gesprächseinheit, indem er davon berichtet, dass er noch keine Frau hat. Er spricht ein privates Thema an und macht auf diese Weise deutlich, dass eine gewisse vertraute Atmosphäre in der Gruppe herrscht. N14, der gegenüber NOR rangniedriger ist, stellt ihm die provokante Frage, wo denn sein „JAGDrevier“ (Z. 0142) sei und setzt den Norweger so in das Licht eines ständig nach Frauen jagenden Mannes. NOR, der ranghöher ist, weist diese Frage nicht zurück oder korrigiert sie. Vielmehr beantwortet er sie mit „schwarze[m] SCHA:F“ (Z. 0148). Er macht so deutlich, dass er keine Probleme mit dieser provokanten Frageweise hat. Demzufolge kommt zum Ausdruck, dass sie sich gegenseitig näher kennen.

N14 nutzt schließlich die Antwort von NOR, um eine witzige Äußerung daran anzuschließen, indem er sagt: „das hei heißt nicht umSONST so“ (Z. 0153), wobei er schließlich selber lacht. N11 gelingt es eine neue Richtung bei diesem Gesprächsthema einzuschlagen, indem er sagt: „ich ha hab das ja (.) die idee- dass es hier mehr FAHRräder gibt als frauen“ (Z. 0156f.), wobei ein wenig verzögert die anderen Gruppenmitglieder lachen. Auch N13 schließt sich ihnen an und spricht eine Anspielung aus: „aber die meisten haben ein (-) weißes (-) äh HINterseite“ (Z. 0165), die nicht zu erschließen ist. N14 fügt anschließend hinzu: „die (.) frauen oder die: (.) FAHRräder“ (Z. 0169), wobei die anderen anschließend darüber lachen.

Auch in dieser Gesprächseinheit kommt zum Vorschein, dass es insbesondere den Niederländern darum geht, witzige Äußerungen in kurzer Abfolge zu formulieren, welche die des Vorredners hinsichtlich seiner Witzigkeit überragen soll. Die berufliche Rangfolge spielt hierbei kaum eine Rolle.

In der **fünften Sequenz** wird ebenfalls das Thema Frauen angesprochen, wobei insbesondere die Frauen aus Norwegen fokussiert werden. In dieser Gesprächseinheit nehmen N12 (Major), N14 (Oberstabsfeldwebel), N13 (Hauptmann), DEU (Oberstleutnant) und N11 (Oberstleutnant) teil, wobei der Norweger selber nicht das Wort ergreift, obwohl es bei den von den anderen ausgesprochenen Aussagen um die Vorstellung über Frauen in seinem Heimatland geht. N12 legt den Grundstein für eine absurde Phantasie über Frauen in Norwegen. Er führt an, dass es in Norwegen viele schöne Frauen gibt. N14, der

Rangniedrigste in der Gruppe, lenkt das Thema in eine neue Richtung. Er führt an, dass Männer aufpassen müssen, wobei er durch die angefügten Worte „hab ich gehört“ (Z. 0259) eine Distanz schafft und es nicht als seine eigene Meinung, sondern als Gerücht darstellt. Nach Nachfragen des Deutschen erläutert er die Aussage. So werden die Männer von den Frauen angegriffen. NI3 bestätigt den Wahrheitsgehalt dieser Aussage und bietet ihm so Rückendeckung. DEU präzisiert diese Beschreibung mit dem Begriff der „Wikingerfrauen“ (Z. 0273) und stellt sich in Bezug auf die Darstellungsweise mit auf die Seite der Niederländer. NI4 steigert schließlich die Aussage über norwegische Frauen um ein weiteres, indem er die Gewalttätigkeit und Brutalität betont. Er führt an, dass sie Männer schlagen und verschleppen. NI1 mildert die Beschreibung wieder ein wenig ab, indem er sagt „das sind keine norWEGischen Frauen in (.) oslo“ (Z. 0279). Schließlich führt NI3 ein neues Gerücht an: es gebe mehr Frauen als Männer. NI2 nutzt die Gelegenheit, um eine neue Wendung einzuführen, denn der Grund für den o.a. Umstand sei Björn (NOR), der nun in Deutschland ist. Es folgt ein Lachen. In dieser Gesprächseinheit wird deutlich, dass die Gruppenmitglieder in kurzer Abfolge sich in Bezug auf die Witzigkeit ihre Aussagen zu übertrumpfen versuchen. NI2 gelingt es dabei den Höhepunkt hinsichtlich der Witzigkeit zu erreichen.

In der **sechsten Sequenz** wird das Leben in Norwegen thematisiert, wobei es um das Sexualverhalten der dort lebenden Frauen geht. Es handelt sich um ein sensibles Thema, welches in einer offiziellen Situation keinesfalls angesprochen wird. Demzufolge wird erneut deutlich, dass die Gesprächssituation informell ist, in der die militärisch-beruflichen Rangstufen keine Rolle spielen. In dieser Gesprächseinheit partizipieren NI4 (Oberstabsfeldwebel), DEU (Oberstleutnant) und NI2 (Major). Wiederum ist es NI4 – der Rangniedrigste in der Gruppe – der ein neues Thema anschnidet und dabei das Sexualverhalten der Norweger fokussiert. Er zieht die Schlussfolgerung, dass die Einheimischen in dem Zeitraum, in welchem es dunkel ist, keinen Geschlechtsverkehr haben, sondern diesen in der Sommerzeit nachholen. NI2 weist daraufhin, dass das auch im Winter möglich ist. Es kommt zu einem Lachen. NI4, der Rangniedrigste, will die Details hören, woraufhin DEU, der zu den Ranghöchsten in dieser Gruppe gehört, sie auffordert, keine weiteren Beschreibungen zu liefern. Auch in dieser Gesprächseinheit sind es die Niederländer, die derbe Anspielungen machen und sich gegenseitig zu übertrumpfen versuchen. In diesem Zusammenhang kann die Annahme aufgestellt werden, dass die Niederländer aufgrund ihrer überlegenen Zahl an Gruppenmitglieder eher dazu neigen, derbe Aussagen zu machen, die von den anderen Niederländern bestätigt werden. In den Sequenzen 7, 8 und 9 wird Deutschland auf verschiedenste Weise thematisiert.

In der **siebten Sequenz** hebt der Norweger (Major) die positiven Eigenschaften der Deutschen wie Höflichkeit und Pünktlichkeit hervor und betont die zu schätzenden Besonderheiten der Deutschen. Die Niederländer lassen diese ausschließliche positive Sichtweise nicht zu und steigen in das Gespräch ein. Sie betonen eher die negativen Seiten. So weist NI3, der rangniedriger ist, daraufhin, dass es noch andere Deutsche gibt, die nicht pünktlich sind. NI2, ranggleich mit dem Norweger, bezieht sich auf den schlechten Fahrstil der Deutschen. In dieser Gesprächseinheit kommt erneut der harmonisierende Charakterzug des Norwegers zum Vorschein, wohingegen die Niederländer eher provozieren und bissige Kommentare von sich geben.

In der **achten Sequenz** werden von einem eher rangniedrigen Soldaten (NI3, Hauptmann) deutsche Produkte in Bezug auf die Qualität in der Anwesenheit eines Deutschen abgewertet. Für NI3 (Hauptmann) schmecken die Kekse gut, weil sie aus Dänemark und nicht aus Deutschland stammen. Dementsprechend wird deutlich, dass eine vertrauensvolle Atmosphäre vorherrscht, in welcher die Anwesenden genau wissen, wie weit sie gehen können, ohne den anderen zu verletzen. Der Deutsche (Oberstleutnant) wehrt diesen *Angriff* nicht ab, sondern führt stattdessen eine neue positive Schlussfolgerung ein, die von NI1

(Oberstleutnant) übernommen wird. Ihm gelingt es Deutschland bzw. deutsche Produkte in ein positives Licht zu rücken.

In der **neunten Sequenz** wird erneut deutlich, dass die meisten Gruppenmitglieder, insbesondere die Niederländer, in Bezug auf das Einbringen von witzigen Äußerungen den Vorredner zu übertrumpfen versuchen. So liegt für N11 (Oberstleutnant) das Problem hinsichtlich der Missverständnisse und Sprachprobleme bei den Deutschen. N12 (Major) nutzt die Aussage als *Sprungbrett* für seine witzige Äußerung und weist daraufhin, dass die Deutschen die Ausländer nicht verstehen. Anschließend kommt es zu einem Lacher.

Auch durch die Worte des Spaniers mit „sehr gemütlich“ (Z. 0669) in der **elften Sequenz** kommt noch einmal zum Ausdruck, dass es sich nicht um eine offizielle Gesprächssituation handelt. Vielmehr herrscht eine vertraute und entspannte Atmosphäre.

Ergebnis der Auseinandersetzung

In den untersuchten Sequenzen wird deutlich, dass die Gesprächssituation informell geprägt ist. Die berufliche Hierarchie spielt keine Rolle. Dies wird u.a. auch an der Themenwahl, wie z.B. das Sexualverhalten in Norwegen deutlich, aber auch durch den neckenden und provozierenden Kommunikationsstil, der teilweise durch rangniedrigere Personen wie N14 durchgeführt wird. Auffällig ist jedoch, dass die Niederländer, insbesondere N14, der sogar den geringsten Rang innehat, sehr provokativ auftreten. Hierbei kann die Annahme aufgestellt werden, dass sie aufgrund ihrer Überlegenheit in der Anzahl der Gruppenmitglieder einen größeren Rückhalt durch die Landesgenossen wahrnehmen und so eher einen aggressiven Humor anwenden. Dennoch herrscht eine vertraute Atmosphäre, denn die von den Niederländern angesprochenen Personen fühlen sich in keiner Weise angegriffen, dass sie das Gespräch beenden oder den Raum verlassen. Vielmehr antworten sie auf ihre Fragen und führen das Gesprächsthema auch fort. Die Niederländer nutzen zugleich das Gespräch, um sich durch das Einstreuen von witzigen Äußerungen in kurzer Abfolge gegenseitig zu übertrumpfen und Lacher dafür zu ernten. Auf diese Weise erhalten sie soziales Prestige. Die Niederländer dominieren durch ihren hohen Redeanteil das Gespräch, wobei sie zugleich ein eher negatives Bild von Deutschland und den Deutschen vertreten und es auch aussprechen, obwohl ein deutscher Soldat anwesend ist. Hierbei handelt es sich um ein weiteres Anzeichen, dass die Atmosphäre sehr vertraut ist und sich die Gruppenmitglieder sehr gut untereinander kennen. Des Weiteren vermitteln sie ein einseitiges, eher negatives Bild über Norwegen. Ihre Gesprächsbeiträge evozieren den Eindruck, dass für sie alle Länder außer den Niederlanden ein negatives Image haben. Dennoch bringen sie auch ein Stereotyp über Holland mit ein, wobei sie dieses ins Lächerliche ziehen. Der einzige Norweger hingegen tritt vermittelnd und harmonisierend auf und hat zugleich eine positive Einstellung zu den Deutschen und Deutschland, welche er auch durchgehend vertritt.

5.2. These 2: Die Immersionskultur stellt ein dominantes Thema der Komik dar

Zur präziseren Beschreibung und Unterscheidung der am Gespräch beteiligten kulturellen Gruppen hat es sich im Laufe der Forschungsarbeit am Datenmaterial als sinnvoll herausgestellt, einen neuen Arbeitsbegriff zu prägen. Dazu nutzen wir den aus der Sprachlehrforschung stammenden Begriff der *Immersion*. In der Theoriearbeit zu Deutsch als Zweitsprache und Deutsch als Fremdsprache sowie dem kindlichen Spracherwerb ist mit sprachlicher Immersion die Situation eines Nicht-Muttersprachlers gemeint, der in einer für ihn fremden Kultur den gesamten Alltag in der zu lernenden Zielsprache bewältigen muss. Für ihn ist der Erwerb der Fremdsprache überlebensnotwendig; gleichzeitig umschreibt der Begriff der Immersion die Lebensrealität der Sprecher, dass sie vollkommen in die neue Sprachumgebung *eintauchen*. Sie sind dadurch ständigem Stimulus und der Notwendigkeit zur Kommunikation ausgesetzt.

Im Anschluss an die Erarbeitung der theoretischen Grundlagentexte zum Thema *Komik am multikulturellen Arbeitsplatz* ergeben sich aus gemeinsamer Reflexion in der Gruppe Arbeitshypothesen. Mit Blick auf die Situation und die kulturelle Zusammensetzung der Soldaten des deutsch-niederländischen Korps besteht der gemeinsam geteilte Erfahrungshintergrund, gewissermaßen der *kleinste gemeinsame kulturelle Nenner* der heterogenen Gruppe darin, dass sie alle (für eine gewisse Zeit oder immer) in Deutschland, genauer, zusammen in Münster, leben und arbeiten. Diese stetige Erfahrung, sich in eine fremde Kultur einfügen und dort seinen Alltag bewältigen zu müssen, dürfte eine so intensive Immersionsituation darstellen, dass zu erwarten ist, dass sich dieses dominante Thema im Alltag auch in der Scherzkommunikation niederschlägt – insbesondere deswegen, da Scherzaktivitäten erwiesenermaßen dem Abbau sozialer Spannungen wie Frustrationen, Stress und Diskriminierung dienen können.

Die Analyse der isolierten/ausgearbeiteten Scherzsequenzen unserer Aufnahme ergibt nach einer ersten Durchsicht, dass von elf isolierten Scherzsequenzen nicht weniger als sechs (Sequenz 3, 4, 7, 8, 9, 11) das Leben in Deutschland, *die Deutschen* oder andere Erfahrungen mit der deutschen Kultur zum Thema haben. Dieser thematische Anteil beruht höchstwahrscheinlich nicht mehr auf zufälliger thematischer Streuung und ist folglich als zumindest signifikant anzusehen. Eine nähere Analyse ist dadurch gerechtfertigt.

Im Folgenden soll die These der thematischen Dominanz der Immersionskultur in den Scherzsequenzen anhand von Einzelanalysen der betreffenden Szenen näher untersucht werden.

Die thematische Auseinandersetzung mit der Immersionskultur in Scherzsequenzen reicht von affirmativer Neckerei über absurde Vergleichsszenen zwischen den Stereotypen über verschiedenen Kulturen bis hin zur provokativen Verurteilung vermeintlich *typisch* deutscher Eigenschaften oder Gewohnheiten. So stellt Sequenz 3 *Schwarzes Schaf* ein Beispiel für die affirmative, liebevolle Lobpreisung der Schönheit deutscher, insbesondere Münsteraner, Frauen dar („ja ich habe leider keine frau aber hier in münster gibt’s VIEle schöne fraUen“ (Z. 0129)). Ein wichtiger Bestandteil des sozialen Lebens auch und vielleicht besonders im Ausland ist der Erfolg bei einheimischen Frauen. Indem die Schönheit der *einheimischen* Frauen gelobt wird, wird zum Ausdruck gebracht, dass der Aspekt des sozialen Zusammenlebens mit den Deutschen eine Priorität und ein Faktor der Lebensqualität im Ausland darstellt. Die Bemerkung von NOR (s.o.) birgt insofern komisches Potential, als eine logische Spannung zwischen den beiden Teilen seiner Aussage entsteht, zwischen „ich habe leider keine frau“ (Z. 0129), welche seinen Singlestatus als bedauernswert und nicht erstrebenswert präsentiert (wertendes Adverb *leider*) und dem adversativ angeschlossenen „aber hier in münster [...]“ (Z. 0130). Der zweite Teil der Aussage nimmt konkreten Bezug auf die aktuelle Lebenssituation, d.h. die Stationierung in Münster, einer überregional als jugendliche Studentenstadt mit vielen Kneipen bekannten Stadt. Das vermeintliche persönliche Defizit des Single-Seins wird ausgeglichen durch den Verweis auf die guten *Jagdgebiete* nach einheimischen Frauen in Münster. Dies provoziert Gelächter. Indem NOR in seiner scherzhaften Bemerkung Münster als Heimatstadt vieler schöner Frauen charakterisiert und lobt, affirmiert er gleichzeitig, dass sie für ihn einen attraktiven Ort zum Leben darstellt. Der Scherz mindert zudem den Status der Unfreiwilligkeit ab, mit der sich die Berufssoldaten abzufinden haben, wenn es um die Wahl eines neuen Arbeitsstandortes geht. In der weiteren Ausgestaltung der scherzhaften Unterhaltung mit dem Niederländer NI4 nutzt NOR außerdem die Gelegenheit, sein Wissen über die kulturellen Angebote des Münsteraner Nachtlebens zu demonstrieren, denn er nennt als sein liebstes *Jagdgebiet* die trendige Studentenkneipe *Das schwarze Schaf*. Damit beweist er indirekt: wer gut über das Nachtleben des neuen Lebensumfelds Bescheid weiß, ist integriert und kein Außenseiter mehr. Insofern erzählt NOR in seiner kleinen scherzhaften Ausführung die Geschichte seiner eigenen erfolgreichen Assimilationsgeschichte und beweist sich somit als kulturbeflissener, flexibler

global player. Dies ist mit positiven Faktoren besetzt, nämlich den begehrten Eigenschaften der Flexibilität, kulturellen Anpassungsfähigkeit, die auch ausgeprägte Kenntnisse der lokalen Fremdsprache umfasst, und einem gewissen Maß an Abenteuerlust. Er präsentiert sich als emotional stabil. Auch NI4 nutzt die thematische Gelegenheit, eigenes Wissen über die Immersionskultur zu präsentieren. Sein Sprachwissen ist so differenziert, dass er sowohl die wörtliche als auch die metaphorische Bedeutung des Begriffs *schwarzes Schaf* abrufen und als komisch wahrnehmen kann: „das hei heißt nicht umSONST so; [...] hahahah <<p> schwahaharzes schahaf.>“ (Z. 0153ff.).

Dass er die Doppeldeutigkeit dechiffriert hat, zeigt er den anderen durch sein eigenes Gelächter an. Auffällig ist während der gesamten Sequenz, dass sich weder der einzige deutsche Soldat aktiv in die Komiksequenz einschaltet noch er von den anderen direkt angesprochen oder im Scherz *als Deutscher, für sein Deutschsein* angegriffen wird. Stattdessen ist immer nur sehr allgemein von *Jagdgebieten* und der Allgemeinheit der Münsteraner Frauen die Rede. Zu keinem Zeitpunkt sieht sich DEU veranlasst, etwa stereotypenkorrigierend bzw. -relativierend einzugreifen oder Fremdzuschreibungen seitens seiner ausländischen Kollegen zurückzuweisen, aber auch nicht, sie zu bestätigen oder auch nur zu kommentieren.

Ähnlich positiv wird die deutsche Immersionskultur zunächst in Sequenz 7 dargestellt, wieder durch NOR. Im ernsten Modus tut er seine Meinung kund, dass er „deutschland [...] (.) total schön.“ (Z. 0354) findet, was er mit positiven Beispielen asyndetisch ausführt:

```
0354    deutschland find ich (.) total schön.
0355    NETte leute,
0356    (-)
0357    HÖFliche leute,
0358    (-)
0359    PÜNKTliche leute.
0360    und PÜNKTlichkeit (.) das ist äh (-- ) wIchtig.
```

Erst hier, im Anschluss an NORs Lob der deutschen Pünktlichkeit – eine starke kulturelle Fremdzuschreibung und Stereotyp – rekonstruiert NI3 die Sequenz als Komiksequenz, indem er lakonisch einwirft: „dann kennst du andere deutsche noch nicht“ (Z. 0361). Ironisch bewertet er die von NOR so gepriesenen Eigenschaften der Deutschen bzw. NORs Begeisterung dafür als nicht mit der Realität kompatibel und weist sie damit zurück. Gleichzeitig kennzeichnet er sich damit selbst als besser informiert über die Lebensrealitäten in Deutschland, denn er deutet an, dass er auch *andere Deutsche* schon kennt, während NOR „noch“ (Z. 0361) auf stereotype Fremdzuschreibungen angewiesen ist, um sich ein Bild von den Deutschen zu machen. Damit ordnet sich NI3 als besser informiert, als ein besser Integrierter, als kultureller *Insider* ein, was für ihn mit erhöhtem Sozialprestige in der Gruppe verbunden ist, dessen Meinung ernst zu nehmen ist. Indem NI3 mit seinem Kommentar die positiven Zuschreibungen seitens NOR zurückweist, relativiert er dessen Bild von *den Deutschen* als allgemeine Gesamtheit und damit gegen die geäußerten Stereotype insgesamt. Hier ist wieder nicht der einzige Deutsche ein Referenzpunkt der Scherzsequenz, sondern der Norweger und der Niederländer handeln untereinander aus, wie sie die Deutschen als Gesamtheit wahrnehmen und bewerten. Die Erfahrungen mit der Immersionskultur werden wieder zum Thema gemacht und in der Kommunikation miteinander verglichen und eingestuft. DEU wird weder als Autoritätsinstanz hinzu gezogen, sozusagen als einziger Repräsentant der besprochenen Kultur, noch direkt angegriffen oder bewertet.

Etwas anders gestaltet sich im Vergleich Sequenz 4, deren Thema das Oktoberfest ist. NOR beweist eigenes kulturelles Wissen, indem er feststellt, dass das Oktoberfest in München jedes Jahr zur gleichen Zeit, nämlich stets Ende September veranstaltet wird. Daraufhin wirft NI1 trocken spottend ein „und dann nennt man das oktoberfest.“ (Z. 0247f.),

„[...] also nur drei tage im oktober [...] Das kann nur in deutschland passieren.“ (Z. 0251ff.). Anders als in den beschriebenen Sequenzen kommt hier relativ unverhohlene, offene Kritik an deutschen Gepflogenheiten zum Ausdruck, die deutlich über die aktuelle Situation hinausgeht. *Deutschsein* setzt NI1 hier mit *unlogisch handeln* gleich und lässt durchblicken, dass er allgemein dieser Meinung ist und die Oktoberfest-Sequenz für ihn nur ein weiteres Beispiel dafür darstellt. Wieder wird zwar der Deutsche nicht direkt oder persönlich als Repräsentant der deutschen Kultur angegriffen, kritisiert oder zur Reaktion aufgerufen. Stattdessen beschränkt sich NI1 auf sehr allgemeine Formulierungen, die es rein sprachlich und gerade aufgrund ihres Generalanspruchs dem Deutschen eine Gegenwehr erschweren. Dazu sieht sich DEU aber auch in diesem Fall etwas aggressiverer Spöttelei nicht veranlasst.

Weitere zentrale Sequenzen bei der Untersuchung der Frage nach der thematischen Dominanz der Immersionskultur in den Scherzsequenzen stellen die Sequenzen 8 und 9 dar. Beim Genuss der Kekse, die zum Kaffee gereicht werden, macht wieder einer der Niederländer die deutsche Kultur zum Thema eines Scherzes: „jetzt verstehe ich warum die so gut schmecken [...] nicht aus deutschland aber aus denmark haha“ (Z. 0398-0402), womit er Gelächter erntet. Laut seiner These sind deutsche Kekse nicht sehr lecker: seine Kritik bezieht sich somit auf das sehr subjektive Feld der geschmacklichen Bewertung von Süßspeisen. Damit schützt er sich schon bei der Äußerung der Provokation gegen allzu heftige Gegenreaktionen von DEU. Erst diese absurde These stellt eine Provokation dar, auf die DEU schließlich reagiert und zu seinem eigenen Vorteil umdeutet: „ja aber wenn man deutsche kekse isst – spricht man noch besser deutsch.“ (Z. 0407f.). Interessant ist, dass auch in diesem Fall der Deutsche nicht namentlich zum Zielobjekt des Scherzes gemacht wird und dass sich im Folgenden die gesamte Kritik und Gegenkritik an den deutschen *Keksen*, nicht *den* Deutschen bezieht. Besonders relevant ist außerdem, dass ausgerechnet die Sprachbeherrschung als schlagkräftiges Verteidigungsargument von DEU angeführt wird. Als Muttersprachler ist er den anderen sprachlich weit voraus und klar im Vorteil: „deshalb esse ich von den kekse keine. Darum ess ich halt wenig.“ (Z. 0416f.). Gleichzeitig macht er seinem Angreifer NI3 seine sprachlichen Defizite bewusst und nutzt dies, um seine eigene sichere und bequeme Stellung als einziger Muttersprachler und Einheimischer hervorzuheben. Es wird deutlich, dass er daraus ein erhöhtes Sozialprestige für sich beansprucht. NI1 bestätigt im Folgenden DEUs Angebot der Fortführung der absurden Szene, indem er verkündet, „dafür sind die kekse in deutschland schön GROSS. Man muss da viel von essen- dann kann man gut sprechen.“ (Z. 0419-0421). Obwohl DEU wieder nicht persönlich kritisiert worden ist, schreitet er in dieser Szene zum scherzhaften *Gegenangriff* bzw. pariert die Allgemeinkritik durch eine positive Umdeutung der Situation.

Im direkten Anschluss an diese Szene ergibt sich eine weitere Scherzsequenz (9). Wieder ist die Immersionssituation der ausländischen Kollegen Thema des Scherzes, denn NI4 berichtet von einem Erlebnis mit einem vierjährigen Kind, „das sprach schon richtig gut deutsch. also das kann ja nicht schwer sein.“ (Z. 0427-0430). Ironisch thematisiert er wiederum das Problem, dass alle ausländischen Soldaten zur Bewältigung des Alltags Deutschkenntnisse benötigen und die Schwierigkeiten, die dies mit sich bringt. Im Scherz formuliert NI4 die Ängste und Nöte der Ausländer im Corps und illustriert die Frustrationen, die aufkommen, wenn sogar ein Kleinkind besser spricht als man selbst nach großen Lernbemühungen. Darauf geht DEU scherzhaft ein, wenn er betont, dass seine Kinder mit der Sprache auch kein Problem hätten (vgl. Z. 0435), diese also kinderleicht sei. Dies bestätigt NI4 („dürfte kein pobleem geben“ (Z. 0439)), um dann einen Scherz anzubringen, wenn er behauptet, dass das einzige Problem nicht bei den Niederländern liege, sondern: „problem ist nur die Deutschen“ (Z. 0445). Dies vervollständigt NI2 mit der Pointe „die verstehn uns nicht“ (Z. 0446); danach bricht allgemeines Gelächter aus. Im geschützten und fantasievollen Raum des Scherzes gelingt es den beiden Niederländern also, ihren Alltagsfrust produktiv zu bearbeiten, indem sie die *Schuld* für die vielen Missverständnisse oder gescheiterten

Kommunikationsversuche von sich selbst auf *die Deutschen* verlagern. Hier wird eine wichtige Funktion des Scherzes noch einmal deutlich, nämlich die der Frustrationsbewältigung in einem geschützten Kommunikationsraum. Der weitere Verlauf der Szene zeigt jedoch auch, dass der Schutzraum seine Grenzen hat: Denn NI3 weist NI2, der die Schuld den Deutschen zugewiesen hatte, zurecht, indem er ihn daran erinnert: „ach das sagst du nichts. Du WOHNST in deutschland.“ (Z. 0449f.). Es zeigt sich, dass unter den Ausländern selbst eine starke Identifikation mit der neuen Heimat besteht und diese gegen die Provokation aus eigenen Reihen verteidigt wird. Auch in dieser Sequenz wird die Provokation bzw. Zurechtweisung bezüglich der deutschen Kultur unter den ausländischen Kollegen ausgetragen, ohne Partizipation des Deutschen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass durchaus die Immersions-, also die deutsche Kultur, ein regelmäßig auftauchendes Thema von Scherzaktivitäten darstellt. Jedoch ist auch festzuhalten, dass sich die Scherzaktivitäten in den seltensten Fällen direkt und persönlich gegen den einzigen Deutschen in der Runde richten. Insofern wird der Deutsche also nicht als repräsentatives Zielobjekt, sozusagen als Stellvertreter aller Deutschen, angesehen oder missbraucht. Stattdessen beschränken sich die liebevoll-neckenden, spötelnden oder aggressiv-provokativen Scherzaktivitäten auf die Reaktualisierung und Aushandlung von allgemein formulierten Fremdzuschreibungen, die sich nie direkt gegen einen speziellen Deutschen richten. Damit lässt sich auch erklären, warum DEU nur selten in solche Scherzaktivitäten reagierend eingreift.

5.3. These 3: Ethnische Komik wird sowohl zur negativen Abgrenzung als auch zur Affirmation von anderen Ethnien verwendet

5.3.1 Funktionen ethnischer Komik

Ethnische Komik erfüllt mehrere Funktionen. In dem Gespräch, das wir im deutsch-niederländischen Corps aufgezeichnet haben, dient Komik einerseits hauptsächlich der Abgrenzung von anderen Ethnien, andererseits – was zunächst paradox erscheinen mag – aber auch der Affirmation der Fremdkultur.

5.3.2 Ethnische Komik wird zur negativen Abgrenzung von anderen Ethnien verwendet

Kotthoff weist darauf hin, dass es Unterschiede bei der Verwendung von Komik gibt. So unterscheidet sich die Art der Komik von Gruppe zu Gruppe z.B. bezüglich „Angriffsniveau, Frotzelthemen, Arten des Reagierens und de[s] Bezug[s] zur sozialen Hierarchie“ (Kotthoff 2003: 13). In dem im deutsch-niederländischen Corps aufgezeichneten Gespräch zeichnen sich solche kulturbedingten Unterschiede in der Art des Witzelns ab. Hier sind es vor allem die Niederländer, die Komik einsetzen, um sich von anderen Kulturen abzugrenzen und damit die Bindung zur eigenen Kultur zu stärken. Diese Abgrenzung wird in erster Linie zur deutschen Kultur vorgenommen, da sich die Niederländer in Deutschland befinden. Davies betont, dass ethnische Witze die sozialen und moralischen Grenzen einer Nation oder ethnischen Gruppe beschreiben und dass das Scherzen über ethnische Gruppen dazu dient, sich von diesen Gruppen abzugrenzen und deren Bedrohlichkeit zu vermindern (vgl. Davies 1982: 383, 400, vgl. auch Kotthoff 2003: 24). Aufgrund der Allgegenwärtigkeit, der ständigen Präsenz der deutschen Kultur, stellt diese für die Niederländer womöglich eine Bedrohung für die eigene niederländische Kultur dar. In Anlehnung an Freud hat Komik „eine psychische Entlastungsfunktion“ (Kotthoff 1998: 23). Komik dient dazu, „sich Erleichterung über die Unbilden des Lebens zu verschaffen.“ (Kotthoff 2003: 24). In diesem Falle sind „die Unbilden des Lebens“ (ebd.) für die Niederländer vermutlich die in ihren Augen negativen Seiten der deutschen Kultur, mit denen sie sich aufgrund ihres langen Aufenthalts in Deutschland tagtäglich auseinandersetzen müssen. Indem sie sich durch komische

Bemerkungen spaßhaft von der deutschen Kultur abgrenzen, verschaffen sie sich die o.g. *Erleichterung*. Die Komik hilft ihnen, die Zeit in Deutschland besser zu ertragen und die mögliche Angst vor Verlust der Bindung zur eigenen Kultur zu minimieren. Für die Abgrenzung zur deutschen Immersionskultur bedienen sich die Niederländer verschiedener Scherzaktivitäten.

Die Abgrenzung zur deutschen Kultur findet beispielsweise durch die Scherzaktivität des Neckens bzw. Provozierens statt. Hierbei „werden kleine Schwächen der Angesprochenen spielerisch auf's Korn genommen.“ (Kotthoff 1998: 349, Kotthoff 2003: 9). So sagt N11 z.B. zu DEU, nachdem dieser geäußert hat, dass er nicht wisse, welche Fußballmannschaften am Tag der Gesprächsaufnahme gegeneinander spielen: „du musst das wissen du bist aus DEUTSCHland“ (Z. 0049). N11 bedient hier das Stereotyp des fußballbesessenen Deutschen. Indem er diese Eigenschaft den Deutschen zuschreibt und gleichzeitig den anwesenden Deutschen als uninformierten Themensteller – DEU hat das Gespräch auf das Thema *Fußball* gelenkt (vgl. Z. 0021) – bloßstellt, grenzt er sich von der deutschen Kultur ab: Seine Äußerung impliziert, dass er als Nicht-Deutscher im Gegensatz zum anwesenden Deutschen nicht über die aktuellen Spielpläne des deutschen Pokals Bescheid wissen muss. Somit verwendet er das Necken des Deutschen, um hervorzuheben, dass *er selbst* sich der deutschen Kultur nicht zugehörig fühlt. Gleichzeitig dient ihm diese Abgrenzung zur Bindung an die eigene niederländische Kultur.

N11 grenzt sich nicht nur mittels der Scherzaktivität des Neckens, sondern auch durch die Scherzaktivität des Spottens (vgl. Kotthoff 1998: 351) von der deutschen Kultur ab. Als die Gruppe auf den Beginn des Oktoberfests – ein Fest, das von vielen als fester Bestandteil der deutschen Kultur gesehen wird– zu sprechen kommt und feststellt, dass das Oktoberfest am zweiten Wochenende im September beginnt und bis zum ersten Montag im Oktober andauert (vgl. Z. 0237 – 0244), macht sich N11 mittels eines Spotts über diesen Umstand lustig: Er bemerkt zunächst „und dann nennt man das dann oktoberfest“ (Z. 0247) und fügt etwas später hinzu: „das kann nur in deutschland passieren“ (Z. 0253). Auch durch diese Scherzaktivität findet eine Abgrenzung zur deutschen Kultur statt. Indem N11 über das Nicht-Zusammenpassen (Inkongruenz) des Namens und des Zeitraums des Oktoberfestes spottet, weist er auf einen negativen Aspekt der deutschen Kultur hin. Seine Bemerkung, dass so etwas nur in Deutschland passieren könne, unterstreicht die Abgrenzung zur deutschen Kultur, indem sie impliziert, dass anderen Kulturen – also auch seiner eigenen niederländischen Kultur –solch ein *Fehler* nicht unterlaufen könne.

Eine weitere Abgrenzung zur deutschen Kultur stellt die Widerlegung der Affirmation der deutschen Kultur, die NOR vornimmt, dar. Nachdem NOR ernsthaft positive Seiten Deutschlands gepriesen hat („deutschland find ich (.) total schön. NETte leute, (-) HÖFliche leute, (-) PÜNKTliche leute. Und PÜNKTlichkeit (.) das ist äh (--) wichtig“ (Z. 0354 – 0360)), entkräftet N13 NORs Aussage durch die spaßige Bemerkung: „dann kennst du andere deutsche noch nicht“ (Z. 0361). N12 verstärkt die hervorgerufene Komik noch durch die Betonung einer vermeintlich weiteren schlechten Eigenschaft der Deutschen: „aber FAH:ren können die nich“ (Z. 0364). Durch die Widerlegung eines positiven Stereotyps über die Deutschen (die Pünktlichkeit) und die Bedienung eines negativen Stereotyps über die Deutschen (der schlechte Fahrstil) grenzen sich N13 und N12 bewusst von der deutschen Kultur ab.

Dass die Abgrenzung zur deutschen Kultur mittels Komik vor allem durch die Niederländer vorgenommen wird, zeigt überdies eine Frotzelei (vgl. Kotthoff 1998: 348) von N13: Mit der Aussage, dass er nun verstehe, warum die Kekse, die die Gruppe während des aufgezeichneten Gesprächs verzehrt, „so gut SCHMECKen“ (Z. 0398), ebnet N13 den Weg für seine komische Bemerkung und erweckt die Neugierde der Gruppe. Als Grund gibt er an: „nicht aus dEUtschland aber aus DENmark=haha“ (Z. 0401). Mit dieser Frotzelei, durch die

er die vermeintlich schlechten Backkünste der Deutschen auf's Korn nimmt, grenzt sich N13 abermals von der deutschen Kultur ab.

Eine weitere Abgrenzung zur deutschen Kultur findet mittels der Scherzaktivität der ironischen Bemerkung statt. Laut Kotthoff wird in der Ironie „die Kluft zwischen Erwartbarem und Tatsächlichem deutlich gemacht“ (Kotthoff 1998: 348). An die ironischen Bemerkungen, dass das Erlernen der deutschen Sprache kinderleicht sei, schließen N11 und N12 eine ironische Bemerkung an, mit der sie sich von den Deutschen abgrenzen, indem sie die Schwierigkeiten, die die Niederländer beim Erlernen des Deutschen haben scherzhaft auf die Seite der Deutschen schieben. N11s ironische Äußerung: „problem ist nur die DEUTschen“ (Z. 0445) ergänzt N12 durch die Bemerkung „die verstehn uns nicht“ (Z. 0446). Die Abgrenzung geschieht hier durch die Verlagerung der Sprachprobleme auf die Deutschen. Nach Kotthoff lassen Scherzaktivitäten „Rückschlüsse auf die Sozial-, Gefühls- und Wertestruktur der Beteiligten“ (Kotthoff 1998: 43) zu. Dass die Abgrenzung der Niederländer zur deutschen Kultur nie ernst, sondern immer mittels Komik stattfindet, lässt darauf schließen, dass es ihnen bei dieser scherzhaften Abgrenzung in erster Linie nicht darum geht, die deutsche Kultur zu entwerten, sondern die Bindung an die eigene – niederländische – Kultur zu festigen. Für diese Bindung an die niederländische Kultur eignet sich die spaßhafte Abgrenzung zur deutschen Kultur besonders gut, da Lachen – wie Kotthoff konstatiert – „Kritik oder forsches Auftreten“ mildert (Kotthoff 2003: 4) bzw. durch Scherze „reale Probleme bearbeitet, aber nicht unbedingt explizit gemacht“ (Kotthoff 1998: 8) werden und die verschiedenen Scherzaktivitäten die Unterschiede zwischen der deutschen und der niederländischen Kultur besonders stark hervorheben. Komik stellt laut Kotthoff ein geeignetes Mittel dar, um „soziale Differenzen auf akzeptable Art zu verhandeln“ (Kotthoff 2003: 24). Indem die Niederländer mittels Komik die negativen Seiten der deutschen Kultur überspitzt herausstellen, betonen sie implizit die positiven Seiten der eigenen Kultur, die sich in diesen Punkten von der deutschen Kultur unterscheidet. Kotthoff betont, dass in den Scherzaktivitäten „oft implizit eine Verständigung über Haltungen und Werte“ (ebd.: 4) stattfindet und sich über Scherzaktivitäten „Gruppenkulturen [...] oder soziale Milieus [...] mit ihren Werten, Normen und Erwartungen“ (Kotthoff 1998: 9) konstituieren. Die spaßhafte Abgrenzung zur deutschen Kultur hilft den Niederländern demnach durch die damit verbundene Lockerung der Bindung an Deutschland, ihr Heimweh und die aus dem langen Auslandsaufenthalt in Deutschland erwachsende Angst, die Bindung an die eigene niederländische Kultur sowie die eigenen Normen und Werte zu verlieren, zu reduzieren. Kotthoff betont, dass Komik „eine beziehungsindizierende Kraft“ (ebd.: 6) hat. Indem die Niederländer sich also mittels Komik von der deutschen Kultur abgrenzen, stärken sie gleichzeitig das Zusammengehörigkeitsgefühl, das durch gemeinsames Lachen erzeugt wird (vgl. ebd.: 9, 24), in der eigenen Gruppe – der Gruppe der Niederländer.

Dass sich die am Gespräch beteiligten Niederländer sich mittels Komik aber nicht nur von der deutschen Immersionskultur, sondern auch von anderen Kulturen abgrenzen, zeigt sich an den Äußerungen der am Gespräch beteiligten Niederländer und des Deutschen über norwegische Frauen. N14 äußert: „in NORwegen muss man Aufpassen als mann.= hab ich gehört.“ (Z. 0258f.). Auf die Nachfrage von DEU „waRUM?“ (Z. 0262), antwortet N14: „wird man sogar Angegriffen durch die frauen“ (Z. 0268). N13 und DEU knüpfen an den Komikeffekt an, indem N13 sagt „das stimmt“ (Z. 0270) und DEU die norwegischen Frauen als „WIKingerfrauen“ (Z. 0273) bezeichnet. An diese Scherzaktivitäten knüpft N14 eine absurde Phantasie (vgl. Kotthoff 1998: 347) an: „schlagen dich zusammen“ (Z. 0276). Etwas später wird diese absurde Phantasie von N14 noch weiter ausgeführt: „und ganz (-) ganz im Norden, da ist ja: (.) ne? Die hälfte des jahres ist=es ja (.) etwas DUNKel [-] und etwas TRISte, [und dann wolln de [da wolln die in der sOmmerzeit wollen die alles (.) EINholen=was=se was die im (.) .h winter verloren haben“ (Z. 0295 – 0304). Indem sich die Niederländer und der Deutsche über die norwegischen Frauen lustig machen, grenzen sie sich

von der norwegischen Kultur ab. Auch hier ist das Motiv vermutlich die Bindung an die eigene Kultur durch die scherzhafte Abgrenzung zu einer anderen Kultur.

5.3.3 *Ethnische Komik wird zur Affirmation der Fremdkultur eingesetzt*

Es fällt auf, dass die Affirmation der Fremdkultur mittels Komik hauptsächlich von dem Norweger ausgeht. Ein möglicher Grund hierfür könnte sein, dass der Norweger – was die Kulturzugehörigkeit anbelangt – den Niederländern, die sich überwiegend von der deutschen Kultur abgrenzen, zahlenmäßig unterlegen ist.

Als die Gruppe auf das Thema *Ehe* zu sprechen kommt, sagt NOR: „ich hab [...] leider keine frau, aber hier in münster gibt's VIELE schöne fraUen“ (Z. 0129-0130), woraufhin jemand lacht. Mit dieser komischen Bemerkung beweist NOR die Fähigkeit, über sich selbst zu scherzen, da die Äußerung impliziert, dass die Tatsache, dass NOR als einziger Gesprächsteilnehmer nicht verheiratet ist, nicht daran liegt, dass Deutschland keine attraktiven Frauen vorzuweisen hat, sondern an ihm selbst. Die Bemerkung zeigt, dass NOR Deutschland – oder zumindest Münster – wertschätzt und steht damit für eine Affirmation der deutschen Kultur seitens NOR. Im weiteren Gesprächsverlauf greift NI2 diesen Aspekt wieder auf. Mit dieser Wiederaufnahme bringt er nicht nur eine Affirmation der deutschen, sondern auch der norwegischen Kultur zum Ausdruck: „hier in Münster SO viele frauen; in NORway (--) auch SEHR viele schöne frauen“ (Z. 0256-0257). Ausgerechnet NI2 – der sich in dem aufgezeichneten Gespräch ebenfalls mittels Komik von der deutschen Kultur abgrenzt, um die Bindung an die eigene niederländische Kultur zu festigen – untermauert abermals, dass es den Niederländern nicht um die Entwertung der deutschen Kultur geht. Hier zeigt sich die beziehungsstiftende Seite der Komik (vgl. Kotthoff 1998: 12f.). Indem NOR und NI2 durch ihre komischen Bemerkungen die deutsche bzw. norwegische Kultur aufwerten, bringen sie zum Ausdruck, dass sie der deutschen Kultur auch positiv gegenüberstehen und bestimmte Bereiche dieser Kulturen wertschätzen.

5.4. These 4: **Kulturelle Heterogenität wird durch kulturübergreifende Themen kompensiert**

Auf der Basis unseres Korpus lässt sich die These aufstellen, dass die kulturelle Heterogenität der Gesprächsteilnehmer durch kulturübergreifende Themen kompensiert wird. Anders formuliert heißt das, die Zielscheibe der Scherzaktivitäten wird nicht einem der Männer der Gruppe zugeordnet, sondern der Scherz auf Kosten einer abwesenden Person oder eines abwesenden Objektes, über die bzw. das alle Anwesenden gemeinsam lachen können, setzt sie „in eine wie auch immer geartete positive Beziehung“ (Schäfer 1996: 156). Dies ist besonders dann der Fall, wenn sich die Themen der Scherze oder Witze auf die Sexualität und/oder die Genderfrage beziehen.

Besonders deutlich bestätigt sich diese These in Sequenz 6. Von NI4 wird initiativ das Stereotyp Norwegens bezüglich seiner klimatischen Bedingungen aktiviert. Er benutzt die halbjährige Dunkelheit Norwegens, um die spaßige Behauptung aufzustellen, dass die norwegischen Frauen im Sommer alles nachholen wollen, was sie im Winter verpasst hätten (Z. 0299-0304). NI4 bewegt sich hier eindeutig auf einer sexuellen Ebene, indem er mithilfe „doppeldeutige[r] Worte[] [...], deren eine Bedeutung im Bereich der Sexualität liegt“ (Kotthoff 2003: 17), eine sexuelle Witzelei konstruiert. Ausschlaggebend ist dabei vor allem die Intonation des Wortes „EINholen“ (Z. 0302) sowie das an sich gerissene Redesprachrecht, um seine sexuell konnotierte Geschichte zum Ende zu bringen. NI4 baut seinen Scherz somit auf Kosten der abwesenden abstrakten Gesamtheit der Norwegerinnen auf, indem er sie gewissermaßen als triebhaft sexuell aktiv darstellt.

Interessant ist jedoch, dass Gelächter der Gruppe ausbleibt. Man kann es vielleicht damit begründen, dass das stimulierende „Initiallachen“ (Kotthoff 1998: 27) von NI4 fehlt, um das damit verbundene „Reaktionslachen“ (ebd.) auszulösen. Dieser klatscht lediglich in

die Hände, was offensichtlich als Stimulus nicht ausreicht. Daraufhin ergreift ebenfalls ein Holländer, NI2, den turn und geht dabei auf die sexuelle Witzelei weiter ein, ganz im Sinne, dass bei „vielen Scherzaktivitäten [...] präferiert [wird], dass andere Anwesende in den Rahmen einsteigen und den Scherz mitgestalten“ (Kotthoff 2003: 7). NI2 spitzt das sexuelle Bild der Norwegerinnen noch zu, indem er die Behauptung aufstellt, *die Norwegerinnen* hätten nicht nur im Sommer, sondern auch im Winter viel bzw. mehr als genug Geschlechtsverkehr (Z. 0306-0307), worauf schallendes Gruppengelächter erklingt.

„Dergleichen sexuell konnotierte Provokationen stellen in unserer Kultur überwiegend männliche Aktivitäten dar“ (Kotthoff 1998: 324). Zwar muss man berücksichtigen, dass in dieser Gesprächsrunde nur Männer vorkommen, doch konnte Helga Kotthoff bezüglich ihres Datenkorpus feststellen, dass Männer sich häufiger obszöne Witze über Frauen erlauben als umgekehrt (vgl. ebd.). Sicherlich hängt diese Begebenheit mit der Tatsache zusammen, dass es den Frauen früher verpönt war, sich über Männer sexuell lustig zu machen (vgl. Kotthoff 2003: 15). Seit jeher lag es vor allem bei den Männern, Witze zum Besten zu geben, sodass es besonders den „Jungen [...] erfolgversprechend [erschien,] als kleine Scherzkekse die Lachenden hinter sich zu versammeln“ (ebd.). Wenn man nun davon ausgeht, dass es den Jungen folglich kulturell erlaubt war, in der Öffentlichkeit Witze zu reißen, scheint die Hemmschwelle, Witze über Tabuthemen wie Sexualität zu machen, niedriger zu sein, als es bei Mädchen bzw. Frauen war bzw. ist.

Mit diesem kurz angerissenen historischen Kontext kann vielleicht erklärt werden, warum es gerade die Sexualität ist, die eine kulturübergreifende Funktion innerhalb der Scherzaktivitäten einnimmt. Nicht zu vergessen ist, dass es sich um einen gesellschaftlichen Tabubereich handelt: So ging aus einer Studie vor drei Jahren hervor, dass in Deutschland Sexualität immer noch als Tabuthema angesehen wird (vgl. Süddeutsche Zeitung vom 26.02.2009). Selbst schwache Ausprägungen öffentlicher Sexualität stehen hierzulande unter Strafe. Zum Beispiel ist es einem Mann nicht gestattet, sich in der Öffentlichkeit anderen nackt zu zeigen (§ 183 StGB). Obwohl also die Scherzaktivitäten der Männergruppe innerhalb eines Tabuthemas stattfinden, scheint dies keinen negativen Einfluss auf die humorvolle Runde zu haben. Im Gegenteil, die Verbalisierung des Themas Sexualität begründet bzw. verstärkt eine starke Intimität der Gruppe. Diese bedingt und befördert gleichermaßen ein für Kameraden im Militärdienst nicht ungewöhnliches Maß an Vertrautheit als beständige Grundlage für derlei Scherzaktivitäten. Gehen wir nun auf die Aspekte der Gruppendynamik in Bezug auf den Humor, der hier kulturübergreifend stattfindet, genauer ein.

Ein Hauptgrund für die Verwendung sexuellen Humors ist die Tatsache, dass es sich bei der Sexualität des Menschen um ein Themengebiet handelt, welches allen Männern verschiedener Nationalitäten und Kulturen gleichermaßen (anders als Frauen!) zugänglich ist und sie somit das nötige Hintergrundwissen für diesen Scherz teilen. Hätte beispielsweise einer der Männer keine Erfahrungen mit Frauen, so würde er den Witz über *die triebhafte Natur der Norwegerin* in einer anderen Facette wahrnehmen, die durchaus nur theorie- und nicht praxisbezogen sein kann und wahrscheinlich ein gewisses Unbehagen bei ihm auslösen würde. Dies ist hier allerdings nicht der Fall, sodass man durchaus von einem kommunikationsgeeignetem Thema sprechen kann.

Ein weiterer Grund kann mit dem Aspekt korrelieren, dass die norwegischen Frauen oder die norwegische Frau als Stellvertreterin dieser Gesamtheit nicht in der aktuellen Gesprächsrunde anwesend sind/ist. Das heißt, die Gefahr, dass sexuelles Witzeln „gesichtsbedrohend sein [kann], weil sie, wie Freud schreibt [...], die Person, über die gesprochen wird, als in sexuellen Handlungen involviert vorführ[t]“ (Kotthoff 1998: 322), wird somit umgangen. Obwohl Intimität und Sexualität öffentlich gemacht werden, kann sich die Zielscheibe des Scherzes aufgrund ihrer Abwesenheit nicht zur Wehr setzen. Für die Scherzenden heißt das konkret, dass sie sich einer eventuellen Rechtfertigung oder Kritik von einer lokal anwesenden Person nicht aussetzen müssen und demnach mit ihrer Themen- und

Zielscheibenwahl ein für sie sicheres Territorium betreten. Sie gehen dadurch nicht das Risiko ein, ein Mitglied aus ihrer eigenen Gruppe durch einen zu derben Scherz anzugreifen. Außerdem kann diese Art von Komik mit ihrer gruppenexternen Zielscheibe als „form or relational practice by ‚creating team‘ [...] and building solidarity or social cohesion between workers“ (Marra/Holmes 2009: 154) fungieren. Indem sich die Männer deutlich vom anderen Geschlecht, den stereotyp dargestellten Norwegerinnen, durch ihre obszönen Witze distanzieren, bauen sie ihre „Gruppensolidarität innerhalb der *in-group* auf“ (Schäfer 1996: 156), was ebenfalls dazu beitragen kann, die kulturelle Heterogenität zu überwinden. In dem Sinne können „Scherze auf Kosten von Frauen [...] subtile Ausschlussmechanismen darstellen“ (Kotthoff 2003: 22).

Dieser Aspekt wird auch noch in Sequenz 2 deutlich. Erneut ist es N14, der auf Kosten der Frau eine absurde Phantasie aufbaut: Er beschreibt eindringlich die Szene, in welcher der Mann die Frau wegschiebt, um in Ruhe Fußball zu schauen (vgl. Z. 0068-0070, vgl. Z. 0077-0084), womit er schallendes Gelächter seiner Kollegen erntet. Die Zielscheibe in diesem Fall ist abermals die Frau, die stereotyp als Störfaktor während eines Männer-Fußballspiels karikiert wird. Hier teilen offensichtlich die Männer das gemeinsame Hintergrundwissen um dieses Stereotyp, wobei „das Wissen darüber *das* kohärenzstiftende Element“ (Schäfer 1996: 162) ist. In dieser Szene wird innerhalb der Scherzaktivität das Rollenverhältnis von Mann und Frau thematisiert, es erfolgt ein impliziter Austausch über Haltungen, Werte und Machtverhältnisse, sowie über Moralvorstellungen. Dem Mann wird dabei augenscheinlich die dominierende Rolle zugeschrieben, der scheinbar nach Belieben über seine Frau bestimmen kann. Ob dieses von N14 präsentierte Macht- und Wertemodell auf die anderen Männer übertragbar ist, lässt sich nicht feststellen. Sicher ist jedoch, dass an dieser Stelle abermals das Thema der Sexualität eine kulturübergreifende Wirkung erzielt und somit als Mittel zur Herstellung von Gruppensolidarität fungiert. Es entsteht demnach eine spezifische Gruppenidentität, mit deren Idealen, Werten und Normen sich die Männer identifizieren können.

In unserem Korpus lässt sich noch eine weitere Szene finden, welche die These, dass Sexualität als Thema der Scherzaktivitäten die kulturelle Heterogenität der Gruppe überbrücken kann, bestätigt. Die Sequenz 3 beginnt der Norweger mit der ernst gemeinten Aussage, dass es in Münster viele schöne Frauen gebe (vgl. Z. 0129-1030). Man kommt zunächst auf das *Jagdverhalten* des als Single lebenden Norwegers zu sprechen, bis schließlich N11 die Theorie aufstellt, dass es in Münster mehr Fahrräder als Frauen gebe (vgl. Z. 0156-0157). N13 macht darauf die Aussage, dass die meisten ein weißes Hinterteil besäßen. Dann stellt er die Frage, wohin die denn kommen (Z. 0167), worauf N14 die Gegenfrage stellt, „die Frauen oder die Fahrräder?“ (Z. 0169), was abermals lautes Gelächter hervorruft. In dieser Sequenz lassen sich einige Gedankengänge der Akteure nicht ganz erschließen. Dennoch ist erkenntlich, dass bereits N13 eine sexuelle Ebene konnotiert. Ermöglicht wird dies durch die Benutzung des Demonstrativpronomens *die*, da es sich sowohl auf die Fahrräder und deren weißes Hinterteil als auch auf die Frauen und deren weißes Hinterteil beziehen kann. Diese Doppeldeutigkeit ist es also, die den sexuellen Scherz initiiert. Letztlich ist es eine Möglichkeit für den Sprecher, sich aus der Verantwortung des Tabubruchs zu ziehen, „da [er] sich immer auf die harmlose Bedeutung zurückziehen [kann]“ (Kotthoff 2003: 17). N13 liefert eine spaßige, obszöne Vorlage, die zu einem weiteren Ausbau des Bildes hinreißen lässt: N14 steigt darauf auch sofort ein. Er führt diese Doppeldeutigkeit durch die Ironie in seiner Stimme quasi ad absurdum, denn durch die Ironie schließt er die Fahrräder als Antwortmöglichkeit aus und gibt somit in seiner Frage die Antwort selbst vor.

Es wird somit gemeinsam von den Niederländern ein sexuelles Bild geschaffen, welches bei der gesamten Gruppe Gelächter auslöst und aufgrund der externen Zielscheibe eine durchaus kulturübergreifende Funktion einnimmt.

Wenngleich Sexualität als ein kulturübergreifendes Thema gesehen werden kann, muss angemerkt werden, dass sie auch noch eine andere Funktion besitzt:

„Die Männer, die Rollen als Possenreißer und sexuelle Scherzakrobaten übernehmen, fühlen sich in der Regel in der Gruppe sehr sicher. Sie genießen einen hohen Status, einen wesentlich höheren als die Scherzobjekte und auch [...] [Personen], die entschärfend aktiv werden.“ (Kotthoff 1998: 324)

Mit anderen Worten bewirken sexuelle Witze(leien) nicht nur eine wachsende Gruppenolidarität, die die Heterogenität der multikulturellen Gruppe kompensiert, sondern sie bewirken auch eine Selbstinszenierung des Scherzenden. Dadurch dass er die Gruppe zum Lachen bringt, „hat [er] [...] für einen Moment die Situationskontrolle“ (Kotthoff 2003: 19) inne. Außerdem stellt sich der Mann in diesem Fall als den Frauen überlegen dar, womit er nicht nur das Ehrgefühl der Gruppe, sondern allen voran sein eigenes Ego stärkt.

Zusammenfassend lässt sich an diesen Fallbeispielen aus unserem Korpus erkennen, dass die multikulturelle Männergruppe die kulturelle Heterogenität durch sexuelle Komik kompensiert und dadurch gemeinsam eine Gruppenidentität konstruiert bzw. eine bestehende festigt.

5.5. These 5: Komiksequenzen werden durch Kontextualisierungshinweise explizit als solche markiert

Allgemeine Erläuterung zu Kontextualisierungshinweisen

„Wie werden Komik und Scherzhaftigkeit in der Konversation hergestellt?“ (Kotthoff 1998: 1) Diese generelle Fragestellung ist auch im Zusammenhang mit Komik am multikulturellen Arbeitsplatz von Bedeutung. Auch in diesem Datenkorpus handelt es sich um Alltagskommunikation, die sich von der Medienkomik in vielen Dingen unterscheidet. „Der wichtigste Unterschied liegt darin, dass im Alltagshumor auch auf Wissen angespielt wird, welches nur die Beteiligten haben.“ (Kotthoff 2003: 1) Dadurch kann die Gruppe etwas komisch finden, das aber als Außenstehende nicht nachvollziehbar ist. Die Analyse ist folglich auf die Reaktionen der Gruppenmitglieder angewiesen, die letztlich entscheidet, ob etwas gelungen, komisch oder daneben ist. Wenn zum Beispiel Personen treffend karikiert werden, bestätigt die Gruppe dem Karikaturist seine gelungene Bewertung mit Gelächter (vgl. ebd.: 3).

Bei der Analyse von Alltagskomik besteht eine weitere Schwierigkeit in der Auswertung zum einen durch die in der Alltagskomik häufig fehlende Pointe und der unspektakulären „kleinen Wendungen ins Komische [...], die wir im Gespräch betreiben“ (ebd. 3). Komik im Alltag funktioniert nicht nach einem bestimmten Schema und kann folglich auch nicht mit einem solchen beschrieben werden.

Günthner fragt in ihrem Aufsatz zu Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen deswegen nach den diskursiven Mitteln, die Sprecherinnen und Sprecher verwenden, „um ihre Äußerungen als ‚nicht (ganz) ernst gemeint‘ bzw. als ‚spielerisch‘ zu kontextualisieren“ (Günthner 1999: 305). Diese Frage soll im Folgenden auch an unseren Datenkorpus gestellt werden. In der Analyse sollen vor allem die Kontextualisierungshinweise in den Fokus rücken, die besonders häufig oder auffällig sind.

Die These *Komiksequenzen werden durch Kontextualisierungshinweise explizit als solche markiert* soll überprüft werden. Neben der Frage nach den verwendeten diskursiven Mittel ist die multikulturelle Gesprächssituation in den Blick zu nehmen. Ist anhand der vorliegenden Daten eine kulturspezifische Verwendung bestimmter diskursiver Mittel festzustellen? Ein weiterer Ansatz ist die Tatsache, dass alle bis auf einen keine deutschen Muttersprachler sind. Inwieweit spielt die Muttersprache bzw. die vorherrschende Sprache im Gespräch eine Rolle? In den Blick wurden alle vorher vorgestellten Sequenzen genommen.

Am häufigsten finden sich Lachpartikel als Kontextualisierungshinweis sowie als Bestätigung der gelungenen komischen Äußerung. Des Weiteren werden Stimmenimitationen, veränderte Intonationen und Floskeln genutzt. Im Folgenden sollen die oben genannten Kontextualisierungshinweise analysiert werden.

Stimmenimitation

In der zweiten Sequenz imitiert N14 den anwesenden Deutschen, wie dieser mit seiner Frau am Wochenende reden sollte. Der Imperativ „ich will jetzt Fußball gucken, hau ab“ (Z. 0069f.) wird mit Lachpartikeln begleitet, sodass die beleidigende Äußerung entschärft wird. Der Imitierte ist Teil der Gesprächsgruppe und ist somit in der Lage, sich von dieser Äußerung zu distanzieren. Er sehe seine Frau sowieso nur am Wochenende. Somit macht er deutlich, dass er so etwas nicht sagen würde. Daraufhin wird die Stimmenimitation noch einmal wiederholt und bildlich etwas ausgebaut, indem N14 vorschlägt, die Frau auch aus dem Weg zu schieben (vgl. Z. 0077-0083).

Die zweite Stimmenimitation findet sich zwischen der 10. und 11. analysierten Sequenz. N12 wohnt zurzeit in einem Wohnwagen. Ganz in der Nähe gehen N13 und N14 oft tauchen. Sie ziehen N12 auf, dass er nun keine Ausrede mehr habe, nicht mitzukommen. Sie malen sich aus wie er sich hinter dem Sofa versteckt, um nicht gesehen zu werden. N11 imitiert N12: „ich bin nicht DA:“ (Z. 0604). In dieser Sequenz bildet die Stimmenimitation den Abschluss einer komischen Sequenz, die sich klimaktisch aufbaut. „Das Humoristische liegt nicht in einer überraschenden Pointe, wie beim monologischen Witz, sondern in der kooperativ erzeugten Überzeichnung der Protagonisten in der Dialogkonstruktion“ (Kotthoff 1998: 41). In diesem Fall liegt das Humoristische also in der kooperativ erzeugten Überzeichnung der Szene.

Intonation

In der Sequenz 8 begründet N13 den guten Geschmack der vorhandenen Kekse darin, dass sie aus Dänemark und nicht aus Deutschland stammten. „nicht aus dEUtschland aber aus DENmark=haha.“ (Z. 0401) Sowohl durch die Intonation als auch durch die Lachpartikel am Ende macht N13 die spielerische Modalität deutlich. „Initiallachen evoziert dann in der Regel Reaktionslachen.“ (ebd.: 27). Dies ist auch in diesem Beispiel der Fall (vgl. Z. 0402). In der folgenden Sequenz wird das Thema Kekse weiter ausgeführt. N14 erzählt, er habe gestern eine Vierjährige gesehen, die schon sehr gut Deutsch sprechen könne, dies also nicht so schwer sein kann (vgl. Z. 0428-04309). Durch die Betonung „VIERjährige“ (Z. 0437) und „schwer SEIN“ (Z. 0439) wird die Ironie der Äußerung deutlich. Die Ironie wird von den anderen Gesprächsteilnehmern verstanden und durch Lachen bestätigt.

Lachpartikel

Ein häufig gewähltes Mittel in Alltags- wie auch Medienkomik sind Lachpartikel, die das Gesagte als nicht ganz ernst gemeint markieren. Auch in unserem Datenkorpus finden sich Beispiele für diesen Kontextualisierungshinweis. In der dritten Sequenz fragt N14 den Norweger, wo sein Jagdrevier sei (vgl. Z. 0142). Durch den Kontext ist bereits klar, dass der Begriff Jagdrevier hier im übertragenen Sinne gebraucht wird. Eigentlich will N14 von dem Norweger wissen, wo er abends hingehet, um eine Frau kennen zu lernen. Die Spielmodalität wird durch folgende Lachpartikel verdeutlicht (vgl. Z. 0143). In derselben Sequenz wiederholt N14 diesen Kontextualisierungshinweis: „das hei heißt nicht umSONST so; (.) wahrSCHEINlich. Hahahah <<p> schwahaharzes schahaf.>“ (Z. 0153-0155). Neben den Lachpartikeln im Anschluss an „wahrSCHEINlich“ (Z. 0154) finden sich auch innerhalb der Worte Schwarzes Schaf Lachpartikel. In diesem Beispiel signalisieren die Lachpartikel aber nicht, dass die Aussage nicht ernst zu nehmen ist. Die Behauptung wird jedoch als komisch markiert. N14 erfreut sich an seiner eigenen gelungenen komischen Äußerung. In der Sequenz 5 wird wiederum durch N14 eine Aussage durch Lachpartikel als komisch konnotiert. „wird

man sogar ANgegriffen durch die frauen. (kichert)“ (Z. 0268). Damit lässt er keinen Zweifel, dass sein Hörensagen nicht ganz ernst gemeint ist.

Floskelhafte Einleitungen

Die eben angesprochene Sequenz 5 wird von N14 durch eine Floskel eingeleitet. „ja in NORwegen muss man Aufpassen als mann.= =hab ich ge[hört.“ (Z. 0258f.) Auch diese Floskel „hab ich gehört“ (Z. 0258) weist auf die Spielmodalität hin. Die Floskel wird im weiteren Verlauf der Sequenz von N13 aufgenommen und verwendet. „ja und ICH hab gehört dass in () in NORwegen, dass da mehr FRAUen sind than (.) männer“ (Z. 0280-0281). In der folgenden Sequenz 6 nutzt auch N12 die gleiche Floskel (vgl. Z.0303). Daraus entwickelt sich ein weiteres komisches Moment, da N14 direkt auf die Floskel eingeht, indem er fragt, was N12 denn gehört habe (vgl. Z.0307). Dadurch bleibt die Floskel nicht als solche unkommentiert stehen, sondern wird durch N12 künstlich aufgewertet. Somit wird sie in der Sequenz zu einer Art *running gag*.

Im Datenkorpus finden sich noch viele weitere komische Sequenzen, die durch Kontextualisierungshinweise als solche markiert werden. In den o. g. Beispielen sind einige auffällige sowie sich wiederholende Kontextualisierungshinweise angesprochen worden. Ein wirklich dominierender Kontextualisierungshinweis konnte aber nicht festgestellt werden. Außerdem ist zu bedenken, dass die vorliegenden Daten nur aus Audiodateien bestehen. Somit können eventuelle nonverbale Hinweise nicht in die Analyse einfließen.

Die These *Komiksequenzen werden durch Kontextualisierungshinweise explizit als solche markiert* kann bestätigt werden. Eine Aussage über mögliche kulturspezifische Kontextualisierungshinweise kann im Rahmen dieser Datenauswertung nicht getroffen werden. Es ist lediglich festzustellen, dass die o.g. Kontextualisierungshinweise in der Gesprächsgruppe verstanden und angewandt werden.

6. Fazit

Im Anschluss an die Präsentation der Vorgehensweise und der Kurzanalysen erfolgt nun eine kritische Zusammenschau der Arbeitshypothesen, die im Laufe des Analyseprozesses aufgestellt und einer Überprüfung unterzogen worden sind. Insgesamt ist festzuhalten, dass am multikulturellen Arbeitsplatz durchaus eine spezifische Art zu scherzen beobachtbar ist. Dabei erfüllen die Scherzaktivitäten im informellen, quasi privaten Gespräch während einer Kaffeepause, die in diesem Fall insgesamt jedoch durch strenge militärische Hierarchiegefüge gerahmt ist, klar institutionell geprägte Funktionen. Es ist festzuhalten, dass offenbar gerade in einer derart hierarchiebetonten Arbeitsatmosphäre inoffizielle Gesprächssituationen von besonderer Wichtigkeit für den Gruppenzusammenhalt sind. Die beobachtete Kaffeepause ist geprägt von einer bemerkenswert hohen Scherzdichte und vielen Lachszenen. Wie gezeigt, dienen solche Sequenzen häufig der Bearbeitung und dem konstruktiven Abbau von Frustration, Stress und anderen negativen Gefühlen, die sowohl dem alltäglichen Umgang im Arbeitsumfeld als auch den Erfahrungen mit dem Fremdsein in Deutschland entspringen können. Ein weiterer prägender Faktor der Kommunikationssituation während der Aufnahme stellt also auch die Interkulturalität dar, die jeder Kommunikation vorgeschaltet ist. Der Umstand, dass bis auf einen Teilnehmer des Gesprächs alle Sprecher Nicht-Muttersprachler des Deutschen sind, stellt einen nicht unerheblichen Einfluss auf den Verlauf der Scherzsequenzen dar.

Im Folgenden sollen kurz die relevanten Analyseergebnisse zusammengefasst werden, die als spezifisch für den multikulturellen Arbeitsplatz gelten können.

Als widerlegt kann die Arbeitshypothese gelten, nach der die berufliche (militärische) Hierarchie der Gesprächsteilnehmer auf das kommunikative Verhalten in einer nichtoffiziellen Situation Einfluss ausübt. Stattdessen ist zu beobachten, dass sowohl beruflich

Rangniedrigere ihre ranghöheren Kollegen im Scherz provozieren, als auch Oberoffiziere aktiv auf die Scherze von Unteroffizieren durch Lachen und Weiterführen eingehen und sie damit bestätigen. Vielmehr ist die Etablierung einer alternativen Sozial- oder Scherzhierarchie zu erkennen. Innerhalb dieser alternativen Hierarchie, die nur für den inoffiziellen Umgang Geltung hat, bestimmt allein die Fähigkeit, erfolgreich zu scherzen, den sozialen Status der Gruppenmitglieder.

Dem Spezifikum der Interkulturalität ist teilweise auch die Themenwahl bei den Scherzaktivitäten geschuldet. Dadurch, dass das Leben der ausländischen Soldaten sie immer wieder dazu zwingt, sich aktiv mit der für sie fremden deutschen Kultur auseinanderzusetzen, ist das Thema des Fremdseins auch in den Scherzsequenzen besonders präsent. Eigene Schwierigkeiten mit der Immersionskultur werden im oft übertriebenen Scherz gemeinsam *ausgelacht* und Frustrationen abgebaut. Das alltägliche Leben in Münster stellt für die ausländischen Soldaten eine ständige Herausforderung dar, und sie werden in der deutschen Kultur vor Probleme gestellt, denen sie in ihrer eigenen Kultur so nicht begegnen. Indem sie gemeinsam über Schwierigkeiten mit der deutschen Kultur und ihren mehr oder weniger kooperativen Vertretern lachen, wird die Gruppenidentität der ausländischen Soldaten gestärkt. Dabei wird der einzige deutsche Gesprächsteilnehmer keineswegs persönlich angegriffen, sondern die scherzhaften Äußerungen betreffen eine abstrakte deutsche Allgemeinheit. Gleichzeitig demonstrieren die Gesprächsteilnehmer sichtbar lustvoll ihre jeweiligen deutschen Sprach- und Kulturkenntnisse. Sie sehen ihre erfolgreiche Integration in die deutsche Kultur also als hart erkämpften Erfolg.

Gleichzeitig dient – besonders im Fall der scherzenden Niederländer – der provokant-neckende Umgang mit der Immersionskultur der Selbstbestätigung als Zugehöriger und Patriot der eigenen Kultur. In diesem Zusammenhang wurde gezeigt, dass ethnische Komik sowohl zur negativen Abgrenzung von der deutschen Kultur als auch zur Affirmation von anderen Ethnien dienen kann. Dass sowohl Abgrenzung von als auch positive Bestätigung der Fremdkultur in den Scherzsequenzen auftauchen, zeigt den ambivalenten Charakter der Auseinandersetzung mit dem eigenen Fremdsein in Deutschland. Ohne den eigenen kulturellen Hintergrund aufgeben zu wollen, sind die Soldaten dazu gezwungen, sich in einigen Aspekten des täglichen Lebens der deutschen Lebensweise anzupassen und müssen ihre identifikatorische Balance zwischen den Kulturen und Selbstverständnissen finden. Dass dies einen ständigen Aushandlungsprozess darstellt, ist teilweise bis in den Verlauf einzelner Scherzsequenzen beobachtbar, wenn die Scherzenden abwechselnd und mit verteilten Rollen einerseits über die Merkwürdigkeiten der Deutschen scherzen und andererseits ihre positiven Eigenschaften zu schätzen wissen.

So viele kulturelle und sprachliche Unterschiede auch die Gesprächsteilnehmer trennen mögen – dennoch oder gerade deshalb ergreifen sie immer wieder die Initiative mit dem Ziel, sich ihrer gemeinsamen Gruppenidentität zu versichern. Als kleinster gemeinsamer, kulturübergreifender Nenner wird oft auf ein Gender-Thema zurückgegriffen. Alle Gesprächsteilnehmer sind Männer und können sich beim Scherzen über das Thema *Frauen* gewisser kulturübergreifender Konstanten bzw. Stereotype sicher sein. Die Selbstdarstellung des Scherzenden als kreativen Erzeuger von Doppeldeutigkeiten steht in engem Zusammenhang mit dem oben erwähnten Analyseergebnis, dass die Scherzenden untereinander eine alternative Sozialhierarchie konstruieren, basierend darauf, wer am erfolgreichsten und kreativsten scherzt. Die Erzeugung und Stärkung der Gruppenidentität mag auf den ersten Blick überflüssig oder überschätzt erscheinen. Jedoch ist es für die Soldaten im Zweifels- bzw. Ernstfall (überlebens-)wichtig, sich auf die anderen verlassen zu können und enge emotionale Beziehungen zu ihnen herzustellen. Insofern spielt das erfolgreiche Scherzen in der Gruppe eine zentrale konstitutive Rolle für den Aufbau von Vertrauen und Loyalität, die in den militärisch-beruflichen Kontext miteinfließen.

Schließlich haben die linguistischen Kurzanalysen gezeigt, dass spezifische Kontextualisierungshinweise im Gesprächsverlauf alle Teilnehmer dahingehend orientieren, welche Äußerung als komisch intendiert aufzufassen ist und dass die präferierte Reaktion darauf Lachen ist. Im analysierten Korpus kommen nichtverbale Elemente bzw. Modulierungen der Stimme (Stimmenimitation, Intonation, Lachpartikel) zum Einsatz, um für die Zuhörer einen Scherz erwartbar zu machen. Als explizite linguistische Mittel sind besonders floskelhafte Einleitungen von Scherzsequenzen zu beobachten, die die kommende Sequenz explizit als Gerücht, absurde Theorie oder Scherz markieren. Für die Bestimmung kulturspezifischer und/oder nonverbaler i.S. von multimodalen Hinweisen erweist sich der vorliegende Korpus als zu klein, um fundierte Aussagen zu treffen. Die erwähnten Kontextualisierungshinweise erweisen sich jedoch insofern als kulturübergreifend funktional, als sie von allen Gesprächsteilnehmern richtig gedeutet werden, was man an ihren jeweiligen unmarkierten Reaktionen ablesen kann.

Literaturverzeichnis

- Davies, Christie (1982): Ethnic Jokes, Moral Values, and Social Boundaries. In: *British Journal of Sociology*, 33, Nr.3, 383-403.
- Günthner, Susanne (1999): Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen. In: Jörg Bergmann u.a. (Hrsg.): *Kommunikative Konstruktion von Moral*. Bd. 1. Wiesbaden: Opladen, 300-322.
- Kotthoff, Helga (1998): *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer.
- Marra, Meredith und Holmes, Janet (2009): Humor across cultures: joking in the multicultural workplace. In: Kotthoff, Helga/ Spencer-Oatey, Helen (Hrsg.): *Handbook of Intercultural Communication*.

Internetquellen

- Kotthoff, Helga (2003): Lachkulturen heute: Humor in Gesprächen. In: Gunnar Roters/Walter Klingler (Hrsg.): *SWR-Reihe Forum Medienrezeption*. Baden-Baden: Nomos, 45-75. Online: <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/338/pdf/Humor3.pdf> (letzter Zugriff am 23.03.2012).
- Leontiy, Halyna (2012): Komik, Kultur und Migration. Institutionalisierte Komik und Alltagskomik in deutsch-türkischem und russlanddeutschen Kontexten. In: *LiTheS*, Nr. 8. Vorabdruck online: <http://lithes.uni-graz.at/lithes.html> (letzter Zugriff am 20.08.2012).
- Q1: Corps-Brochure (o.J.): Online: www.1gnc.org/multimedia/print-products/corps-brochure/ (letzter Zugriff am 23.03.2012).
- Selting, Margret et al. (o.J.): Transkriptionssystem nach GAT. Online: <http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/r/rlmprcht/textling/comment/gat.pdf> (letzter Zugriff am 07.08.2012).
- Tabuthema Sex. Das bleibt unter uns. In: *Sueddeutsche Zeitung* (26.02.2009). Online: <http://www.sueddeutsche.de/leben/tabuthema-sex-das-bleibt-unter-uns-1.490040> (letzter Zugriff am 23.03.2012).
- § 183 Absatz 1 Satz 1 StGB. Online: <http://dejure.org/gesetze/StGB/183.html> (letzter Zugriff am 23.03.2012).

Anhang

Transkriptionskonventionen

Das Transkript erfolgt nach den Regeln des Gesprächsanalytischen Transkriptionssystem (GAT) für das Basistranskript (nach Selting et al.)

Transkriptionszeichen	Funktion
[]	Simultansprechen und Überlappungen
=	Schneller, unmittelbarer Anschluss neuer Turns
(.) (-), (--), (---) (2.0)	Pausen Mikropause kurze, mittlere und längere geschätzte Pause bis Pausendauer von ca. 1 Sek. geschätzte Pause in Sekunden
:, ::, :::	Dehnung je nach Länge der Dehnung
äh, öh	Verzögerungssignale
so(ho) hahahaha, hehe ((lacht))	Lachen
akZENT akzEnt	Akzente Haupt- bzw. Primärakzent innerhalb einer tcu Nebenakzent innerhalb einer tcu
? , - ; .	Tonhöhenbewegung am Ende einer tcu hoch steigend mittel steigend gleichbleibend mittel fallend tief fallend
((seufzt)) ((stühlerücken))	Nonverbale Handlungen und Ereignisse
<<neckend> >	Interpretierende Kommentare mit Angabe der Reichweite
<<f> > <<p> > <<all> > <<acc> > <<rall> >	Lautstärke- und Geschwindigkeitsänderungen forte, laut piano, leise allegro, schnell accelerando, schneller werdend rallentando, langsamer werdend
() (dabei)	Verständlichkeit unverständliche Passage, der Leerraum richtet sich nach Länge der Passage vermuteter Wortlaut

Q4: Sequenzüberblick, Transkriptionskonventionen und Transkript der gesamten Aufnahme

- Sequenz 1: „Fußball“ (Z. 0037-3367)
- Sequenz 2: „Fußball und Ehefrauen“ (Z.0068-0127)
- Sequenz 3: „Schwarzes Schaf“ (Z. 0129-0173)
- Sequenz 4: „Oktoberfest“ (Z. 0233-0255)
- Sequenz 5: „Wikingerfrauen“ (Z. 0256-0288)
- Sequenz 6: „Nymphomaninnen“ (Z. 0295-0322)
- Sequenz 7: „Pünktliche Leute“ (Z. 0332-0366)
- Sequenz 8: „Deutsche Kekse“ (Z. 0407-0432)
- Sequenz 9: „Deutsch ist kinderleicht“ (Z. 0435- 0469)
- Sequenz 10: „Echter Holländer“ (Z. 0515-0526)
- Sequenz 11: „Gemütlich“ (Z. 0664-0674)

Kaffeepause im Deutsch-Niederländischen Korps

Headquarter am Hindenburgplatz, am 25.10.2011, ca. 08:15-08:30h

Aufnahme von Major Justo Vijande Galve / Transkript von Ines Scholz

Die Soldaten kennen sich gut untereinander. Sie treffen sich regelmäßig montags für einen morgendlichen Kaffee mit dem Zweck, sich gegenseitig nicht „aus den Augen zu verlieren“.

Teilnehmer: vier holländische Soldaten (N11, N12, N13, N14), ein Deutscher (DEU), ein Norweger (NOR) und ein Spanier (SPA)

Dauer der Aufnahme: ca. 12 Minuten

Bearbeitungsstand: Basistranskript

```
0001 N14 müssen wir ANfangen=jetzt?
0002      (-)
0003 DEU ja.=
0004      <<all, verschleifend> =fangwa an.>
0005 N14 ja [(           )]
0006 SPA      [ja           ] BITte.
0007 DEU ja bitte.
0008      oh (-) hehehe.
0009      (0.5) ((stühlerücken))
0010      .hhh
0011      <<pp> wird da heut gefußballt?>
0012 NL3 JA.
0013      <<f> erZÄHL mal;>
0014 N14 [<<pp> wie wird da noch geFUßballt hehehe.>
0015 UNB [hahaha
0016 NL4 <<ff> !OH!;>
0017      ((lachen im hintergrund))
0018      ok!TO!ber      [fest.
0019 DEU      [HEUT=is-]
0020 UNB      [hahahah.]
0021 DEU heute ist Fußball=deutscher=PokA:L.
0022 NL1 deutscher poKAL?
0023      ((jemand rührt in einer kaffeetasse, 4.0))
0024 NL1 okAY,
```


0025 N13 <<p> cool.>
0026 (---)
0027 hm.
0028 (---)
0029 DEU ja.
0030 (1.0)
0031 UNB <<p> schalke spielt schon.>
0032 hm?
0033 (---)
0034 N12 NEE.
0035 NL4 SCHALke?=
0036 DEU =SCHALke.
0037 N14 SCHALke spielt heute.=
0038 =ne?
0039 DEU und dortmund.
0040 (---)
0041 he=UND?
0042 und=und?
0043 N14 gegeneinANder oder,
0044 gegen-
0045 NL1 gegen !WEN! anders,
0046 (2.0)
0047 DEU keine AHnung.
0048 [zwei personen lachen]
0049 N11 [(du musst das wissen du bist aus DEUTSCHland.)]
0050 DEU JA,
0051 stimmt.
0052 (1.0)
0053 NOR ich glaube DORTmund gegen drEsdn.
0054 NL1 <<p> gegen dresden.
0055 okay.>
0056 NOR das heißt besonders interessiert bist du NICHT.
0057 oder,
0058 DEU nein.
0059 ((die anderen lachen))
0060 mei- mei- mei-
0061 MEIne ma- meine mannschaft ist schon ausgeschieden-
0062 in der ERSten rUNde.
0063 N12 oh ja?
0064 UNB WERder bremen.
0065 DEU ja:.
0066 UNB ((gelächter))
0067 (1.0)
0068 N14 aber hast du n grund um deine frau wegzuschicken;
0069 ich will jetzt FUSSball gucken;
0070 HAU ab.
0071 DEU <<p> ich seh meine frau sowieSO nUr am wochenende.>=
0072 =hehe.
0073 N14 ach so[=ja.
0074 i[hehe.
0075 N11 ja-
0076 <<p> das ist ()
0077 N14 kannst du ja TROTZdem mal rufen-
0078 HAU ab=
0079 =ich [unverständlich]-
0080 [hahahahaha]

0081 [schie-]
0082 [will] FUSSball gucken [hahaha.
0083 [schieb sie aus dem weg.
0084 hhhh
0085 (1.0)
0086 [ja.]
0087 [hm.]
0088 N11 und dann ein paar wochen dann (-) am wochenende.=
0089 DEU =ja?
0090 N11 ja:.
0091 N12 das muss dann ja ein glückliche (.) ehe [sein.
0092 DEU [eine
SEHR glückliche ehe.=
0093 =[hahahahahahahah-
0094 UNB [hahahahaha[haha-
0095 [na:-
0096 N12 [fünfunddreißig jahre GLÜCKlich verhEiratet.
0097 ja.
0098 N11 nUr im WOchenende.
0099 N14 ha[hahaha.
0100 N12 [dreiundzwanzig davon war ich im AUSland.
0101 UNB hehehe.
0102 (1.0)
0103 N13 ich hab es BESser.
0104 (--)
0105 ganze wOche HIER,
0106 wenn ich zu HAUse kOmme,
0107 (.) ist meine FRAU wieder an die arbeit.
0108 N14 [toll,]
0109 N13 [die] arbeitet NUR (.) im wochenende.=so
0110 [das ist ()-
0111 N14 [oKAY,
0112 N11 [(AUCH schon-)
0113 UNB [hahahaha,
0114 DEU <<p> DAS ist gutes timing.>
0115 N13 ABER-
0116 (-)
0117 N11 AUCH [schon-
0118 N13 [für die EHE geht das gut.
0119 N11 AUCH schon lAnge und glÜcklich verheiratet.
0120 N13 ja:=ja;
0121 N12 [<<p> du lange.>
0122 [du-
0123 N12 du lange und [sie glücklich.
0124 N13 [dreiunddreißig jahre.
0125 unglaublich.
0126 UNB hahahaha.
0127 N11 <<p> dreiunddreißig,>
0128 (--)
0129 NOR ja: (.) ich hab (.) leider keine frau,
0130 aber hier in münster gibts VIEle schöne frAU[en.
0131 UN [hihihihihi.
0132 ()
0133 N14 ha=a,
0134 (1.0)
0135 NOR ist auch nicht schlecht.

0136 N14 na;
 0137 (1.5)
 0138 ()
 0139 NL4 wo DANN-
 0140 ()
 0141 NOR am wochenende.
 0142 NL4 und wo ist dein (.) JAGDrevier,
 0143 [hehehe.
 0144 [.hhhh
 0145 N14 in der STADT,
 0146 im (.) ZEN[trum,
 0147 NOR [ja-
 0148 schwarze SCHA:F,
 0149 hm.
 0150 N14 <<p> schwarzes schaf.>
 0151 NOR manchmal [unverständlich-
 0152 DEU [SCHRÄge läden,
 0153 N14 das hei heißt nicht umSONST so;
 0154 (.) wahrSCHEINlich.
 0155 hahahah <<p> schwahaharzes schahaf.>
 0156 N11 ich ha hab das ja (.) die idee-
 0157 dass es hier mehr FAHRräder gibt als frauen;
 0158 (1.0)
 0159 N14 hm=hm,
 0160 (--)
 0161 NOR das kann ja SEIN.
 0162 UNB [hahahahaha.
 0163 UNB [hahahahaha.
 0164 (1.0)
 0165 N13 aber die meisten haben ein (--) weißes (-) äh (.)
 HINterseite.
 0166 (-)
 0167 wo kommen die HIN?
 0168 N11 hin,
 0169 N14 [die] (.) frauen oder die: (.) FAHRräder;
 0170 UNB [<<f> hahahahaha.]
 0171 UNB [<<f> hahahahaha.]
 0172 .hhh
 0173 hahaha.
 0174 <<p>(man könnte AUCH fragen-)>
 0175 <<mit geschlossenem mund, trinkt kaffee> hehehe.>
 0176 naja.
 0177 N13 ((stellt die kaffeetasche ab))
 0178 DEU aber=björn björn hat ja (.) ein zwEItes jagdrevier.
 0179 N14 oh-
 0180 okTOberfest.
 0181 DEU okTOberfest.
 0182 <<p> okTOberfest.>
 0183 (--)
 0184 NOR das ist WAHR.
 0185 ((jemand schnalzt mit der zunge))
 0186 N14 hast du DIEses jAhr verpasst () also-
 0187 NOR ja SCHAd.=
 0188 N14 =deine (.) EIgene (.) SOP: äh (.) nicht (.) nicht (.)
 befOlgt;
 0189 NOR [[lacht mit geschlossenem mund]]

0190 (1.5)
0191 aber-
0192 aber NÄCHstes jahr [(.) bin ich da.
0193 N11 [ha hat es dir da auch nicht
gePASST?=
0194 [=oder-
0195 [nee-
0196 NOR nein.
0197 leider nicht.
0198 (-)
0199 aber NÄCHstes jahr bin ich da.
0200 N11 [<<p> okay.>]
0201 NOR [!OH:!ne] zwEIFel.
0202 N11 [das oktoberfest muss in september oder in november sein=
0203 [a:h;
0204 N11 =NICHT im oktOber.
0205 ()
0206 hehehehe.
0207 NL3 aber ist das immer [fest-
0208 NOR [<<f> aber dIEses !JAHR! hab ich das gesEhen?>
0209 (-) wenn du nicht nach (.) zum oktoberfest fährst?
0210 UNB [dann kommt-]
0211 [dann kommt der] dann kommt der oktoberfest HIER;
0212 hm=hm.
0213 NOR JA.
0214 hier in die kaserne.
0215 N14 oder geh ich nach mallORca-
0216 da gibt es AUCH oktoberfest=-
0217 =hab=ich=gesehn.
0218 N11 ja der geht das ganze JAHR.
0219 <<p> ja.>
0220 (1.0)
0221 N12 [ja und hier in MÜNster.
0222 N13 [(da ist ja auch etwas wärmer)
0223 (1.0)
0224 DEU im HAFen?
0225 in dieser arena,
0226 (-) waren auch irgendwo [()
0227 NOR [<<f> da bin ich NICHT geWESen>
0228 [aber das ist sehr SCHÖN gemacht-
0229 [()
0230 hab=ich=gehört.
0231 DEU ja,
0232 UNB hm=hm.
0233 N14 u:nd-
0234 (-)
0235 ä::h-
0236 (2.0)
0237 ist das immer (--) ä:h (.) dieselben wochen-
0238 oder so,=
0239 NOR [ja.]
0240 N14 [=ist] das eine woche septembe:r-
0241 (--) ZWEI in (.) in [oktober,
0242 NOR [ZWEI ä:h (.) zwei-
0243 anfang ist=ä:h (--)zweit am zweiten wochenende in (.)
september,

0244 bis zum (.) ersten montag in oktober.
 0245 N14 <<p> ah okay,>
 0246 (1.0)
 0247 N11 und dann nennt man das dann oktoberfest.
 0248 ja=ja.
 0249 (---)
 0250 N12 [<<p> ja.>
 0251 N11 [also nur drei tage im oktober.
 0252 (jemand räuspert sich)
 0253 das kann nur in deutschland [passieren.
 0254 N12 [(auch güte-)
 0255 NOR hehe.
 0256 N12 hier in münster SO viele frauen;
 0257 in NORway (--) auch SEHR viele schöne frauen,
 0258 N14 ja in NORwegen muss man Aufpassen als mann.=
 0259 =hab ich ge[hört.
 0260 N12 [JA=ja=ja.
 0261 (0.5)
 0262 DEU waRUM?
 0263 (--)
 0264 N14 naJA,
 0265 (--)
 0266 wird man wird man ä:h-
 0267 wie heißt das,
 0268 (-) wird man sogar ANgegriffen durch die frauen.
 0269 ((kichert))
 0270 N13 das stimmt.
 0271 wa in OSlo war.
 0272 N14 ja,
 0273 DEU WIKingerfrauen.
 0274 N11 jaha.
 0275 [aber-
 0276 N14 [schlagen dich zusammen [und-
 0277 [aber das ist ja-
 0278 verSCHLEPPen dich-
 0279 N11 das sind keine norWEGischen frauen in (.) oslo.
 0280 N13 ja und ICH habe gehört dass in () in NORwegen,
 0281 dass da mehr FRAUen sind than (.) männer.=
 0282 =STIMMT das,
 0283 (1.0)
 0284 N12 ja (weil NOR jetzt HIER ist;)
 0285 ((alle lachen))
 0286 (2.0)
 0287 ((kichert))
 0288 (2.0)
 0289 NOR JA das stImmt,
 0290 aber was WIChtig ist,
 0291 ist ob (.) ob die-
 0292 (.)
 0293 SCHÖN sind oder nicht.
 0294 das-
 0295 N14 und ganz (-) ganz im NORden,
 0296 da ist ja: (.) ne?
 0297 die hälfte des jahres ist=es ja (.) etwas DUNKel-
 0298 NOR ja.
 0299 N14 und etwas TRISte,

0291 [und dann wolln die
 0292 [da wolln die
 0293 in der sOmmerzeit wollen die alles (.) EINholen-
 0294 was=se was die im (.) .h winter verloren haben;=
 0295 also dann äh-
 0296 ((klatscht))
 0297N12 na;;
 0298 im winter (.) können die das AUCh.
 0299 (1.0)
 0300 UNB hahahahahaha.
 0301 UNB hahaha[hahaha.
 0302 DEU [im winter-
 0303N12 [hab ich geHÖRT.
 0304 haha [hahahahaha.
 0305 [hahahahaha.
 0306N14 WO-
 0307 WAS hast du denn gehört martin;
 0308 jetzt [erZÄHL mal;
 0309 [hahahaha
 0310 <<p> i=ü i=ü i=ü,>
 0311 DEU <<f> KEIne detAi:[ls.>
 0312N12 [LANge nAcht (hier),
 0313 it's COLD draußen,
 0314 DEU Aber,
 0315 Aber NO:R will gerne ein jahr mEhr hier in deutschland
 bleiben=-
 0316 =HAT er ge [sAgt.
 0317N14 [jaWOLL.
 0318 ja;
 0319 [also-]
 0320N13 [MIN]destens (.) mIndestens ein jahr.
 0321 DEU ALso,
 0322 was HEISST das,
 0323 (-) <<akzentuiert> DEUTSCHland ist schö:n.>
 0324 (1.0)
 0325 NOR [ja.
 0326N11 [björn,
 0327 UNB [NOR(mädchen)]
 0328 UNB [()]
 0329N14 <<f> ach !NOR!>
 0330 [((alle lachen))
 0331 DEU [oKAY.
 0332 NOR du NICHT,
 0333N14 <<p> o:ch.>
 0334 müns münster gefällt mir=ja.
 0335 <<p> ist okay,
 0336 muss ich sagen.>
 0337 (1.0)
 0338N13 ja.
 0339 (2.0)
 0340N12 ja,
 0341N14 ja.
 0342 NOR ja.
 0343 DEU aber es gibt schö:ne [(.) gegenden.
 0344 NOR [naja deutsch-
 0345 deutschland find ich (.) total schön.

0346 NETte leute,
 0347 (-)
 0348 HÖFliche leute,
 0349 (-)
 0350 PÜNKTliche leute.
 0351 und PÜNKTlichkeit (.) das ist äh (--) wIchtig.
 0352 N13 dann kennst du andere deutsche noch nicht.
 0353 [hahahahaha.]
 0354 [hahahahahah]ahaha.
 0355 N12 aber FAH:ren können die nich.
 0356 hahahaha.
 0357 ((oberst xy betritt den raum))
 0358 OBE MOIN.
 0359 MOR[gen.
 0360 All [MORgen.
 0361 i know you-
 0362 viel spaß.
 0363 DEU NOCH jemand (.) der beim experimEnt mitmacht;
 0364 N14 [JA.
 0365 OBE [() erstmal guten tag-
 0366 N14 !NEIN!=nEIn=nEIn,
 0367 KOMmen sie,
 0368 [KOMmen sie,
 0369 UNB [hahahahaha.
 0370 N14 [KOMmen sie,
 0371 [WIEdersehn.
 0372 UNB [hahahahaha.
 0373 ((der oberst verlässt den raum))
 0374 N14 [WIEdersehn.
 0375 UNB [hahahahahah
 0376 ((3.0 weiteres, sich abschwächendes gelächter))
 0377 ((seufzt))
 0378 N12 ja äh (-) hat sich ge [DRÜCKT.
 0379 N11 [<<p> er wusste es,>
 0380 JA=jA er wUsste es-
 0381 ich hab es ihm (.) geSAGT-
 0382 DEU [ja,]
 0383 N11 [aber] er hat es (.) verGESsen.
 0384 N13 hm=hm.
 0385 DEU ja.
 0386 N13 die kEkse schmecken GUT;
 0387 DEU [hm=hm.
 0388 UNB [ja.
 0389 (1.0)
 0390 N13 KEIner (.) kEIner zu verstehen,
 0391 hehehe.
 0392 UNB hahahaha.
 0393 UNB hahahaha.
 0394 UNB hahahahahahaha.
 0395 (2s)
 0396 N14 [bitte,
 0397 N13 [ja-
 0398 jetzt versteh ich warum die so gut SCHMECKen.
 0399 N12 weil?
 0400 N14 ha:
 0401 N13 nicht aus dEUtschland aber aus DENmark=haha.

0402 UNB hahahaha.
 0403 NOR a:h.
 0404 N12 aus () hausen.
 0405 hm.
 0406 N13 (-) schmeckt gut.
 0407 DEU ja aber (-) wenn man deutsche kekse isst-
 0408 (.) spricht man NOCH besser deutsch.
 0409 hahahaha.
 0410 N13 a:h.
 0411 N12 [()] geHEIMnis.
 0412 [()]
 0413 N13 hahahaha.
 0414 DEU [deshalb ess ich-]
 0415 N14 [(aber warum?)]
 0416 DEU deshalb ess ich von den KEKsen keine.
 0417 (darum ess ich halt WENig.)
 0418 N12 ah.
 0419 N11 dafür sind die kekse in deutschland schön GROSS.
 0420 man muss da viel von essen-
 0421 dann kann man gut [sprechen.
 0422 DEU [DANN kann man gut ()
 0423 N11 Erst mal VIER essen.
 0424 DEU ja.
 0425 (1.0)
 0426 N12 [ich hab mir jetzt-
 0427 N14 [()
 0428 gEstern sah ich ne VIERjährige-
 0429 die sprach schon richtig gut deutsch.=
 0430 [=also-] das kann ja nicht [schwer SEIN.
 0431 DEU [ja.]
 0432 [ist nicht schwierig.
 0433 UNB hahahahaha.
 0434 UNB hahahahaha.
 0435 DEU meine kinder können das auch=deutsch.
 0436 <<p> ist nicht schwer.>
 0437 (1.0)
 0438 hahahah.
 0439 N14 dürfte kein problem geben.
 0440 hihhi.
 0441 <<p> EIgentlich.>
 0442 (1.0)
 0443 N11 ach (--) WIE spät haben wir[s denn.
 0444 [auch DEUTSCH.
 0445 problem ist nur die DEUT[schen.
 0446 N12 [die verstehn uns nicht;
 0447 UNB hahahahaha.
 0448 UNB hahahahaha.
 0449 N13 ach das sagst du nichts.
 0450 du WOHNST in deutschland.
 0451 (--)
 0452 N12 was sagst du,
 0453 N13 [ja]
 0454 N12 [sagst] du nichts,
 0455 N13 ja (.) DU wohnst in deutschland;
 0456 HE?
 0457 N12 (was ist das,)

0458N13 wenn ich das so höre geht das nicht so (RUND) mit dein
 deutsch.
 0459N12 (aber du selber haha)
 0460 haha [haha.
 0461N14 [ich meine (.) wohnst du (.) wohnst du (.) hast du
 dein äh-
 0462 (.) ja vielleicht ne äh (.) sEhr senSIBle frage==
 0463 hast du dein BOOT jetzt schon,
 0464N13 NEIN.=
 0465N12 [=!NEIN!.
 0466 [()
 0467N14 [oder ist das die FALSche frAge,
 0468 [nein (.) öh.
 0469N13 [warum NICHT;
 0470N12 ein januar.
 0471N14 ein JANuar.
 0472N13 wetten dass NICHT,=
 0473 =hihihi.
 0474UNB [ha-
 0475N14 [und jetzt-
 0476 (--)
 0477 du bist ja: aus dem haus in ä:h (-)in GIEvenbeck-
 0478 bist du ja (.) RAUSgegangen,=
 0479 =wo CHRIStian (.) jetzt wohnt?
 0480N12 ja.
 0481 (--)
 0482N14 das [HEISST wolltest du glEich (.) von dem hAus
 0483 [()] (.) auf dein bOot.
 0484 ziehen.=
 0485 =eigentlich=oder nicht,
 0486N12 nein nein.
 0487 das [war-
 0488N14 [war das nicht die planung (.) schon,
 0489 .hh
 0490NOR aber hast du das haus verkauft;
 0491 (1.0)
 0492 ((räuspert sich))
 0493N12 verkauft,
 0494N11 [das war nicht-]
 0495 [das war ein] MIETHaus.
 0496N12 das=war=ein MIET [haus.
 0497N14 [AH,
 0498 alles=KLAR,
 0499 (1.0)
 0500N12 und ich hab das verkauft=ja.
 0501UNB [hahahahahahaha.
 0502UNB [hahahahaha[haha.
 0503N14 [ja.
 0504UNB [hahahahaha.
 0505UNB [hahaha [hahahahaha.
 0506N14 [und wolltest du dann noch ein paar monate
 irgendwoanders (.) mieten,
 0507 KURZfristig mieten,
 0508 .hhh (.) und dann auf dein (.) [()
 0509N12 [SAGen wir mal dass
 ich=äh noch=ä:h-

0510 (2.5) sagen=wir EInen monat in wohnwagen äh-
 0511 N14 oKAY.
 0512 N12 (---) äh (.) [wohnen
 0513 N13 [Echter ein ECHter holländer [ja?
 0514 [ja.
 0515 N14 [WOHNwagen,
 0516 UNB [ja=a hehe.
 0517 (0.5)
 0518 N12 ja das ist etwas (länger gewesen.)
 0519 N14 ja.
 0520 DEU ja.
 0521 N14 du kennst [deinen-
 0522 N12 [und jEtzt habe ich ein FErienhaus,
 0523 N14 du kennst deinen wohnwagen jetzt AUSwendig;
 0524 will ich mal sagen;
 0525 N12 ja.
 0526 N14 hehehe.
 0527 N12 aber jetzt wohne ich in ein FErienhaus.
 0528 N14 okay;
 0529 auf ein CAMping oder [so: äh-
 0530 N12 [das ist so ein äh (--)
 0531 N13 [ferienpark.
 0532 N12 [ferienPARK.
 0533 NOR hm.
 0534 (---)
 0535 N12 da kost das kann man nicht SO=äh (.) im wInter im
 wohnwagen-
 0536 N14 n[a.
 0537 DEU [nee.
 0538 (---)
 0539 UNB [und die-]
 0540 N14 [und nicht so weit vom] HAFen oder,
 0541 ((hustet))
 0542 N12 auch-
 0543 (4.0)
 0544 UNB hehe [hehehehehe.
 0545 UNB [hahahahaha.
 0546 N12 das ist WEIT vom hAFen[=ja.
 0547 N14 [ja?
 0548 N12 ja.
 0549 N11 nee=ich=hatt=gedacht das ist hier am am-
 0550 (--) hier am kaNAL=äh oder-
 0551 N12 [nee=nee.
 0552 N11 [hier gibts nicht?
 0553 DEU [dortmund EMS kanAl?
 0554 N11 ja (.) nee.
 0555 (1.0)
 0556 N12 ich=hab das ä:h (.) geGOOgelt,
 0557 N11 ja.
 0558 N12 und hier in die nähe von MÜNster gibt das nicht.
 0559 N11 okay.
 0560 N12 ferienpark.
 0561 N11 und WO ist der ferienPArk?
 0562 N12 in WETTringen.
 0563 N11 WETTringen=okay.
 0564 N13 das ist (.) richtung äh?

0565 UNB [STEIN]furt.
 0566 UNB [RHEIne.]
 0567 UNB rheine.
 0568 UNB richtung STEIN[furt.
 0569 UNB [rheine.
 0570 UNB [rheine=ja.
 0571 N13 HALB ä::h (---) halbwegs nach holland.
 0572 N12 ah.
 0573 N13 aber ein VORteil.
 0574 (.) er wohnt jetzt äh ganz NÄhe (-) .h an den platz wo
 ihr immer tAUchen,
 0575 N14 [ah ja,
 0576 N13 [so KEIN kEIne excuse ä:h (--)
 0577 N11 KEIN bisschen deutsch.
 0578 N13 [keine-
 0579 DEU [keine lange fahrt,
 0580 (--)
 0581 N13 NEIN=nEin;
 0582 immer sagt=kann nicht HEUte (gehen)
 0583 DEU [kei keine <<f> !AUS!rede>.
 0584 [(murmeln)) a::h.
 0585 N13 [keine AUSrede.
 0586 [a:h
 0587 keine AUSrede (-) dass er ni [nicht mitkommen kann,
 0588 [hahahaha.
 0589 N13 ist ZEHN minuten von seine (.)-
 0590 N14 a::h=ja.
 0591 N13 HAUS.
 0592 N14 und dann äh (-) und nachdem könnt ihr alle
 Zusammen [kaffee trinken [()
 0593 [ja.
 0594 UNB das das daRUM.
 0595 [hahahahahaha.
 0596 N12 KÖNNte.
 0597 N14 ja KÖNNte hahaha.
 0598 UNB hahaha.
 0599 UNB hahaha.
 0600 N12 liegt da hinterm SOfa,
 0601 UNB hehehe.
 0602 UNB hahahaha du-bung.
 0603 UNB hahaha.
 0604 N11 <<imitierend> ich ich bin nicht DA:,>
 0605 N14 und und dann [noch ein] PLATZ,
 0606 [husten]
 0607 wenn du (-) du hast ja GLEICH wenn du dein bOot hAst,
 0608 hast du einen LIEgeplatz,
 0609 N12 ja.
 0610 N14 a (.) auch irgendwo (-) an einem camping DRAN.=
 0611 =oder so= [doch=hast=du=mir=mal=erzählt-
 0612 N12 [ja.
 0613 N11 und WO ist das,=
 0614 =IN?
 0615 N12 hier in GREven.
 0616 N14 [GREven.
 0617 N11 [<<p> greven (.) okay.>)
 0618 N12 na nicht (.) WIRKlich grEven,

0619 (1.5)
 0620 die deutschen kennen das HIER,
 0621 als K U.
 0622 N14 k u,
 0623 N12 ja.
 0624 NOR das dort (.) das ist ein (.) NEUbau.
 0625 (-)
 0626 oder?
 0627 N12 ja.
 0628 NOR ja.
 0629 (1.0)
 0630 N12 k u (.) das ist äh (1s) ja [al (genau)?
 0631 ? [()
 0632 N12 CAMpingplatz,
 0633 und ja.
 0634 NOR oKAY.
 0635 (---)
 0636 N14 u:nd-
 0637 (1.0)
 0638 u:nd (-) IHR wollt dann (-) ein hAlbes jahr==
 0639 =will=ich=mal=sagen mit dem BOOT unterwegs sein?
 0640 in euROpa?
 0641 (---)
 0642 und dann (--) im WINTer oder im sOmmer,
 0643 oder (---) wann wollt ihr dann HIER in äh-
 0644 auf dem camping sein,
 0645 N12 darüber kann ich jetzt nicht REden,
 0646 N14 hahahahaha.
 0647 UNB hahahahaha.
 0648 N12 das ist Alles beWEIS=hehe;
 0649 ((alle lachen laut))
 0650 (2.0)
 0651 N11 okay;
 0652 (1.0)
 0653 N14 [WAS de:nn;
 0654 [(murmeln))
 0655 N14 sag DU doch mal was äh (.) justo.
 0656 hahahaha.
 0657 N11 sag bisschen was auf DEUTSCH.
 0658 SPA auf DEUTSCH?
 0659 N14 ja.
 0660 SPA sehr gemütlich;
 0661 ((alle lachen laut))
 0662 DEU <<p> sehr gemütlich;>
 0663 ((seufzen))
 0664 (2.0)
 0665 N14 wir müssen wir müssen an die arbeit=ja?
 0666 DEU ja.
 0667 hahahahahahaha.
 0668 N13 an die arbeit hahaha.

Telefonspaß „Ahmed – Stromausfall“

1. Kontextuelle Einbettung der Daten

1.1. Beschreibung der Komik-Situation

Ein ausländischer Mitbürger namens Ahmed (A) ruft bei der Störungsstelle Stuttgart (S) an, um sich zu erkundigen, warum er keinen Strom mehr hat. Ahmed erklärt, dass er seinen Fernseher reparieren wollte und es plötzlich einen Kurzschluss gegeben hätte, wodurch nun sowohl in seiner Wohnung als auch auf der ganzen Straße der Strom ausgefallen sei. Er spricht in einem gebrochenen Deutsch mit einem starken ausländischen Akzent. Die Telefonistin wirkt schockiert über das angebliche Ausmaß des Kurzschlusses, sie ist jedoch sehr bemüht, Ahmed trotz der Sprachhürde zu verstehen und weiterzuhelfen. Die Komik besteht hier besonders in Situationen, in denen die Telefonistin Nachfragen stellt und Ahmed daraufhin absichtlich Missverständnisse hervorbringt und verstärkt.

1.2. Beschreibung der Daten

Es wurde ein bereits vorhandenes Datenmaterial ausgewählt (dadurch war ein problemloser Zugang zu den Daten ermöglicht), in dem eine typische mögliche Situation zwischen einem deutschen und einem aus dem Ausland zugewanderten Mitbürger dargestellt wird. Es handelt sich um einen Telefonspaß eines Stuttgarter Radiosenders, bei dem sich eine Person verstellt und so tut, als spreche sie noch kein gutes Deutsch. Eine bemühte Telefonistin wird absichtlich „veräppelt“. Trotz der sprachlichen und akustischen Hürden war die Transkription größtenteils unproblematisch mit nur wenigen unverständlichen Passagen.

Es soll der **Fragestellung** nachgegangen werden, ob Komik in diesem Telefonspaß kulturell unterschiedlich aufgenommen und empfunden wird. Dazu wurde der Telefonspaß je fünf Deutschen und fünf Personen mit Migrationsvorgeschichte vorgespielt und dabei beobachtet, an welchen Stellen wer worüber lacht.

2. Darstellung des Gesprächstranskripts

Beteiligte Personen: S = Telefonistin Neckarwerke Stuttgart; A = Ahmed

01 S: neckarwerke stuttgart störungsstelle hier - †GRÜß gott(.)-
02 A: grüß gott (.) is meine name ahmed? (.) habe die †FRA!ge: i mach
grade
03 schraube an mein FERNseher(.) dann macht bzzt, jetzt nichts mehr
04 licht(.) warum? (2.0)
05 S: (-) in der GANzen wohnung kein licht mehr.
06 A: ganze HAUS nix, [ganze straße,
07 S: [ganze Haus kein LICHT mehr]
08 A: ganze STRAße nix (-)
09 S: die ganze STRAße nix? wo sind sie?
10 A: lagiestrase -
11 S: °in der Lagestraße° -
12 A: la:giestRA:se -
13 S: wo is'n die?
14 A: eh, Stuttututgart?
15 S: stuttgart, welcher stadtteil? NEUgereuth?
16 A: nein. cannstatt.
17 S: in CANNstatt.
18 A: (-) i bin, [weischt du? I will machen offen meine Fernseher?
19 S: [Ich hab die STRAße (-) ja?
20 A: Schrauben, [weil nix mehr gut?

21 S: [mhm (-)] mhm
22 A: und dann mach (-) bzzt
23 S: (hehe)
24 A: dann kaPUTT, nix mehr licht, ganze straÙe dunkel. warum?
25 S: die GANZE STRAÙe !DUN!kel?
26 A: ganze srase, [nix leuchten
27 S: [also nicht NUR]
28 in ihrer WOhnung, sondern die andern leude auch nicht?
29 A: leute nix wissen, STRAÙe dunkel.
30 (2.0)
31 S: moment.
32 (6.0) [[Musik]]
33 A: [HALlo frÙhlein.
34 (7.0) [[Musik]]
35 A: frÙhlein, kommst du bei die Telefo-o-nieeee
<<Melodie des Liedes nachahmend>>
36 S: HÖrn sie bidde?
37 A: hallo?
38 S: ja, haben sie keinen strom in der WOhnung oder auf der STRAÙe?
39 A: wohnung, straÙe (-) beiDE?
40 S: (-) BEIde, das kann nicht sein.
41 A: doch!
42 S: nein. (-) wenn sie einen KURZschluss haben, von ihrem FERNseher,
43 A: fernseher OFFen, dann SCHRAuben, PUFF, nichts !LICHT!, weischt du?
44 S: ja, nichts licht, das ist klar. aber STRAÙe, STRAÙenlicht hat
damit
45 nichts zu tun.
46 A: I gucken unten bei straÙe [DUNKel
47 S: [(hehe) das ka-
<<jmd. im Hintergrund redet leise dazwischen>>
48 A: (-) warum?
49 S: das kann eigentlich nicht sein, weil, dass sind GANZ verschiedene
50 LEItungen, wissen sie des?
51 A: vielleicht viele LEItungen, aber andere beidn [WOHNungen
52 S: [WO ist es denn?] Wo?
53 A: LAgistrase.
54 S: wie HEIÙt die StraÙe?
55 A: LAgestrase.
56 S: ich, eh (-) Können Sie vielleicht buchstaBIEREN?
57 A: was ist des?
58 S: eh, die BUCHstaben, ich verstehe die straÙe nicht.
59 A: LAgistrase, sa-i ja!
60 S: ich (\H), ja, aber ich muss es aufschreiben, ich kann's
61 [ni-
62 A: [schreibsch do,]
63 schLAgistrase.
64 S: (\H) (-) GLEIche straÙe?
65 A: nei::n, andere strase, nix gleiche straÙe.
66 S: nein, wie HEIÙt die straÙe?
67 A: ich sagen, (-) langstraÙe.
68 S: ANGstraÙe?
69 A: Nei:n, lang-stra-Ùe!
70 S: PLANK?
71 A: LANGstraÙe. (-) lanstraÙe.
72 S: RHEINstraÙe?
73 A: nein, nix rein, andere, gleiche. LANGstraÙe.
74 S: LANGstraÙe.
75 A: LANGEstraÙe.
76 S: lange straÙe.
77 A: nein, sch, wie (-) wie, eh LANG, NIX (-) lang,
78 S: langstraÙe?
79 A: nix, schLANgestraÙe.

80 S: nein, LANGstraße.
81 A: LANG. LAng, wie (-)
82 S: wie LANG.
83 A: LAng wie LAng.
84 S: ah:ja
85 A: des is gut!
86 S: ja, LANGstraße. nummer? die HAUSnummer?
87 A: DREeinfünf.
88 S: dreiundfünfzig?
89 A: dreieinsfünf.
90 S: BITTE?
91 A: DREIeinsfünf.
((undeutlich))
92 S: ich (\H). können sie 'n bisschen DEUTlicher sprechen?
93 A: ich SAGen: drei (-)
94 S: drei, fünf?
95 A: ei:ns, fünf.
96 S: bitte? (-)
97 A: NOCHmal sagin?
98 S: JA, sagen sie's noch mal!
99 A: drei: (-), ei:ns (-), fumpf.
100 S: DREI, eins, fünf.
101 A: richti.
102 S: °drei, eins, fünf.° aber es gibt keine LANGgstraße in cannstatt.
103 A: doch, i ↑wohne!
104 S: nee. tut mir leid, es gibt (-) kö-
105 A: i wohn. ↑Langstraße.
106 S: (\H). können, sie können's doch bestimmt buchstabieren.
sagen sie mir
107 JEden BUCHstaben.
108 A: buchstabe.
109 S: ja.
110 A: BUCHstabe (2.0) von STRAse?
111 S: von STRAße, ja.
112 A: nicht NUMMer, buchstabe?
113 S: JA!
114 A: ↑SAjem (-) lüll, lüll.
115 S: BITTE?
116 A: LÜll. L, l::
117 S: Ja, EL.
118 A: AA::
119 S: AA.
120 A: NN.
121 S: BITTE?
122 A: nn.
123 S: EN.
124 A: nn.
125 S: ja, und DANN?
126 A: (-) gg.
127 S: °ja: also es ist langstraße, aber° (\H). ist das in CANNstatt ^
direkt
128 oder ist das ein anderer ortsteil?
129 A: i bin. wos? ca-, CANNstatt, sa-i-ja.
130 S: in CANNstatt? und wie ist ihr NAmE, bitte?
131 A: mein name, ↑AHmed.
132 S: des ist der NACHname? FaMiliennamen?
133 A: NAmE.
134 S: ja.
135 A: name, Ahmed.

3. Analyse der Daten

- Gattung: „Veräppelung“ (Etwas Unwahrscheinliches wird so dargeboten, dass dies zunächst geglaubt wird. Der Schwindel wird am Ende vom Radiosender aufgeklärt; vgl. Kotthoff 1998: 352)
- Stilistische Darbietungsweise: übertriebene Nachahmung eines ausländischen Akzents, dadurch entstehen für den Hörer witzige Verständnisprobleme
- Hintergrundwissen: wird als allgemein vorausgesetzt, da die multikulturelle Lebenswelt in Deutschland als bekannt gilt.

Dimensionen des Humoristischen (nach Fillmore 1994: 276, zit. in Kotthoff 1998: 14)

1. Linguistische oder konversationelle Strategie

Ahmed nutzt Situationen aus, in denen die Telefonistin ihn schlecht versteht, und spricht dann noch undeutlicher, was dem Hörer witzig erscheint.

2. Zielscheibe des Scherzes

Zielscheibe ist zum einen die Telefonistin der Stadtwerke, welche die Seite der deutschen Kultur repräsentiert (sie ist bemüht, bestmöglich mit Mitbürgern der multikulturellen Gesellschaft umzugehen); zum anderen kann Ahmed, welcher den Kulturkreis der noch nicht einwandfrei Sprechenden ausländischen Mitbürger repräsentiert, als Zielscheibe angesehen werden (er versucht sich mit seinen anfänglichen Sprachkenntnissen auszudrücken, allerdings handelt es sich hier um eine Veräppelung; er spricht teilweise extra undeutlich und „stellt sich dumm“).

3. Thema und Pointe der Scherzaktivität

Kontrastierung von kulturellen und sprachlichen Divergenzen, durch die Missverständnisse bzw. Verständnisprobleme entstehen. Es gibt mehrere kleine Pointen und kein Hinarbeiten auf eine Hauptpointe.

4. Mögliche Motive des Humoristen

Spiel mit kultureller und sprachlicher Verschiedenheit:

- Darstellung von „typisch deutschen“ Verhaltensmustern
Stereotyp: Deutsche nehmen alles ernst
- Darstellung von gebrochenen Sprachkenntnissen bei ausländischen Mitbürgern, die zu Missverständnissen führen können
- Stereotyp: (sprachlich) noch nicht ausreichend integrierte ausländische Mitbürger
Effekt:
- Amüsierung durch Verständnisprobleme
- Amüsierung durch kindliches Lernverhalten/Sprechen bei Erwachsenem

5. Lokale Platzierung in der Turn-Struktur

Das Gespräch soll ernsthaft wirken: Ahmed hat eine Frage zum Stromausfall. Bei den vielen Nachfragen der Telefonistin entwickelt Ahmed absichtlich Missverständnisse.

4. Studie: Subjektive Wahrnehmung der zwei Probandengruppen

4.1. Fünf deutsche Probanden (autochthone deutsche Bevölkerung, zwischen 20-30 Jahren, Akademiker)

→*Hörauftrag für die Probanden:* „Bitte hört euch den Radio-Telefonspaß (erst einmal nur) aufmerksam an.“

Es sollte nicht explizit erwähnt, dass beobachtet wird, wie sie den Telefonspaß empfinden und an welchen Stellen sie lachen. Dies sollte bezwecken, dass die Probanden in einer lockeren Stimmung bleiben und sich nicht zu stark beobachtet fühlen. Auf Nachfragen von einigen Probanden wurde vereinzelt allerdings doch erwähnt, dass wir beobachten werden, an welchen Stellen sie lachen.

→*Beobachtungen zum Verhalten der Probanden*

Als besonders lustig wurden diese Stellen empfunden (Kennzeichen: Lachen):

- A: en, Stuttututgart? (Z. 14)
- S: ja, nichts licht, das ist klar. aber STRAÙe, STRAÙenlicht hat damit (Z. 44)
- A: nichts zu tun (Z. 45)
- A: was ist des? (Z. 57)
- A: dreieinsfünf. (Z. 89)
- A: doch, i ↑wohne! (Z. 103)
- A: LÜll. L, l:: (Z. 116)
- A: nn. (Z. 122)
- A: mein name, ↑AHmed. (Z. 131)

Nach dem Hören des Telefonscherzes haben die Probanden viele lustige Stellen des Gesprächs nachgeahmt und erneut darüber gelacht. Nach nur wenigen Sekunden hatten fast alle Probanden ein dauerhaftes Lächeln auf dem Gesicht, das heißt, es herrschte schnell eine Stimmung der Heiterkeit.

→*Anschließende Fragestellung an die Probanden zur subjektiven Wahrnehmung:* „Was habt ihr besonders lustig gefunden? Warum habt ihr gelacht?“

Antworten der Probanden (Auszug)

- „Hehe, Ahmed redet wie meine Grundschulkinder“;
- „Mich erinnert Ahmed voll an XX¹¹, die spricht auch immer so und keiner versteht sie. Ich kenn voll viele, die so sprechen“;
- „Der spricht total schlecht, aber trotzdem manchmal schon im Dialekt, wenn er z.B. *des* statt *das* sagt...das fand ich lustig“;
- „Ich glaub, ich hab gelacht, weil die beiden die ganze Zeit aneinander vorbeigeredet haben. Die Frau kann einem ja fast schon Leid tun...na ja, und Ahmed auch, wenn's echt wär. Mir wär das an der Stelle der Frau auf jeden Fall einfach viel zu anstrengend gewesen, ich hätte da viel früher aufgegeben“;
- „Is' schon lustig, dass man schlechtes Deutsch ganz schnell nachahmt...das hat die Stadtwerke-Frau ja auch gemacht mit dem *ja, nichts Licht, das ist klar*“.

¹¹ Hier wurde ein Name einer bekannten Frau mit Migrationsvorgeschichte genannt.

Zusammengefasste Hypothesen

Telefonspaß wurde als lustig empfunden...

- da Ahmed eine kindliche Sprechweise annimmt (Lautorientiertes Buchstabieren);
- Probleme bei Aussprache schwieriger Wörter, nur Vornamen statt Nachnamen nennen);
- wegen des Lebensweltbezugs (Bekannte, die ein ähnliches Sprechverhalten aufweisen);
- wegen der Mischung von noch bruchstückhaftem, aber dialektal geprägtem Deutsch;
- wegen der sprachlichen Anpassung der Telefonistin an die bruchstückhaften Sprachkenntnisse von Ahmed (Telefonistin übernimmt vereinfachte Sprechweise; sie spricht wie mit einem Kind);
- allgemein wegen der auftretenden Missverständnisse („Aneinandervorbeireden“);
- wegen der Hilflosigkeit bei dem Versuch sich verständlich zu machen (sowohl bei der Telefonistin als auch bei Ahmed);
- wegen der Schwächen der anderen (Hohn und Spott).

4.2. Fünf Probanden mit Migrationsvorgeschichte (zwischen 20-30 Jahren, Akademiker)

→Hörauftrag für die Probanden: s.o.

→Beobachtungen zum Verhalten der Probanden

Als besonders lustig wurden folgende Stellen empfunden:

```
03 A schraube an mein FERNseher(.) dann macht bzzt, jetzt nichts mehr
04 licht(.) warum? (2.0)
10 A:   lagiesträse -
14 A:   en, Stuttututgart?
18 A:   (-) i bin,   [weischt du? I will machen offen meine
    Fernseher?
22 A:   und dann mach (-) bzzt
29 A:   leute nix wissen, STRAÙe dunkel.
35 A:   frühlein, kommst du bei die Telefo-o-nieeee
    <<Melodie des Liedes nachahmend>>
```

An mehreren Stellen wurde über mehrere Zeilen durchgehend gelacht: Zeile 3-7, 83-93, 111-124.

→Anschließende Fragestellung an die Probanden zur subjektiven Wahrnehmung: s.o.

→Antworten der Probanden (Auszug)

- „Hehe, ganze Haus nix, ganze Straße... das erinnert mich an die alten Herren in dem türkischen Café“
- „Ich fand’s lustig, weil mich das an mich und meine Eltern erinnert hat.“
- „Ich hab gelacht, weil das für mich typisch deutsch wirkt... und weil sie nicht merkt, dass sie verarscht wird!“

Zusammengefasste Hypothesen

Telefonspaß wurde als lustig empfunden...

- wegen des Lebensweltbezugs, hier besonders der Bezug zur älteren Generation (viele Nachfragen, mehrere Versuche sich verständlich zu machen, einseitige Sichtweise, bruchstückhaftes Sprechen);
- aus Mitleid für die bemühte, geduldige Telefonistin;
- da die Telefonistin die „Veräppelung“ bis zum Ende nicht bemerkt.

5. Fazit

Diese Mikrostudie hatte zum Ziel zu untersuchen, ob Komik in diesem Telefonspaß kulturell unterschiedlich aufgenommen und empfunden wird bzw. werden kann. Es wurde beobachtet, dass beide Probandengruppen zum Teil an den gleichen Stellen des Telefonspaßes gelacht haben (z.B. bei den Buchstabier-Versuchen). Die Probanden empfanden es als erheiternd und lustig, dass Ahmed in einem bruchstückhaften, zum Teil noch kindlich wirkenden Deutsch spricht. Auch die Strategie von Ahmed, Verständnisprobleme noch zu verstärken, wurde von beiden Gruppen als lustig empfunden.

Insgesamt scheinen die beiden Gruppen den Telefonspaß inhaltlich jedoch unterschiedlich aufgenommen zu haben. Die deutschen Probanden schienen eher die Umgangsweise der bemühten Telefonistin mit dem angeblich nur schlecht sprechenden Anrufer und die dadurch aufkommenden Missverständnisse und Hilflosigkeit zu amüsieren. Die Probanden mit Migrationsvorgeschichte, welche einen deutlichen Lebensweltbezug in dem Telefonscherz entdeckt haben, amüsierte es dagegen eher, dass die deutsche Telefonistin die „Veräppelung“ bis zum Ende nicht bemerkte.

Insgesamt wurde der Telefonscherz von allen Probanden in verschiedenen Graden als positiv erheiternd empfunden. Niemand hat sich angegriffen gefühlt oder den Scherz als unangebracht oder nicht witzig aufgefasst.

Literatur

Fillmore, Charles (1994): Humor in Academic Discourse. In: Allen D. Grimshaw (ed.): What's Going on Here? Complementary Studies of Professional Talk. Norwood/NJ: Ablex, 271-320.

Kotthoff, Helga (1998): Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen: Niemeyer.

Internetquellen

Telefonspaß „Ahmed – Stromausfall“. Online: www.telefonspass.net/ (letzter Zugriff am 07.09.2012).

Georgios Coussios

Identität und Humor. Nationale Selbst- und Fremddarstellung in der Scherzkommunikation griechisch stämmiger Migrantenkinder zweiter und dritter Generation

1. Einleitung

Bereits im alten Griechenland setzten sich Philosophen in ihren Schriften mit der Bedeutung und Funktion von Humor auseinander. Jedoch herrschte eine sehr eingeschränkte Sichtweise vor, die dem Facettenreichtum des Phänomens nicht gerecht wurde. Platon beschrieb das Gelächter beispielsweise „als Ausdruck niedriger und gewöhnlicher Sinnesart“ (Kotthoff 2004: 4). Der moderne Grieche hingegen hat eine Auffassung von Humor, die weit darüber hinausreicht. Diese Auffassung soll in der vorliegenden Arbeit im Kontext eines Freundeskreises griechisch stämmiger Migrantenkinder zweiter und dritter Generation, die in Deutschland aufgewachsen sind und dort leben, beleuchtet werden. Der Fokus liegt dabei darauf, wie sich die Gruppenmitglieder in der Scherzkommunikation zu nationalen Identitäten positionieren.¹² Zu diesem Zweck wurden mehrere informelle Gespräche aufgezeichnet, die auszugsweise analysiert werden. Somit soll die Studie einen Beitrag zum Verständnis von *konversationellem* Humor in *natürlichen* Interaktionen leisten, der selbst in der heutigen Forschungslandschaft oft zu Gunsten von intuitiven Humorthorien und der Betrachtung kontextbezogener Standardwitze hinten angestellt wird (Norrick, Chiaro 2009: IX-X). Ebenso soll ein Einblick in die Verfahren der nationalen Selbst- und Fremddarstellung der untersuchten Gruppe gewährt werden. Im Zentrum stehen also die Fragen: Wie wird im humoristischen Diskurs Bezug auf ethnokulturelle Identität genommen? Wie stellen die Interagierenden sich und andere im Hinblick auf ihre nationale Identität dar? Und welche Rolle spielt der Humor bei diesen Prozessen?

Die Arbeit stellt sich in die Tradition der interaktionalen Soziolinguistik, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie nicht nur unmittelbar auf die Gesprächsdaten fixiert ist, sondern auch ethnographisches Material in die Analyse mit einbezieht (Kotthoff 2002: 11). Es dominiert die Ansicht, dass „Gespräche in eine voraussetzungsreiche Interaktionsgeschichte eingebettet sind, die man unabhängig vom Gesprächsausschnitt eruieren sollte“ (ebd.). Dies ist besonders für die Analyse von Humor entscheidend, da „Scherze zu ihrem Verständnis auf in hohem Maße geteiltes Hintergrundwissen der Beteiligten angewiesen sind“ (Kotthoff 1998: 5). Auch im Hinblick auf Identitätskonstitution müssen Aussagen in einem weiteren ethnographischen Kontext betrachtet werden. Daher werden hier komplementär zum Gesprächsmaterial Informationen über den Freundeskreis zur Verfügung gestellt. Angesichts der qualitativen Natur der Studie wird natürlich kein Anspruch auf Repräsentativität im soziologischen Sinne erhoben. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass für die Gruppenmitglieder typische Verhaltensmuster und geteilte Wissensbestände offengelegt werden, die in gewissem Maße auch auf Angehörige ihres weiteren sozialen Netzwerks übertragbar sind (siehe dazu Abschnitt 4.1).

Im Folgenden wird zunächst der theoretische Hintergrund der Studie erläutert. Einer Definition des Gegenstandsbereichs ‚Humor‘ folgt eine kurze Einführung in eine analytische Herangehensweise, die sich bereits in früheren Arbeiten bewährt hat. Desweiteren wird das multidimensionale Konzept von Identität, das der gegenwärtigen Arbeit zu Grunde liegt vorgestellt und im Licht der Situation von Migrantenkindern näher betrachtet. Anschließend werden der Aufnahme- und Transkriptionsprozess, sowie die Auswahl der untersuchten Passagen geschildert. Es folgt die Präsentation der Gruppe und die Beschreibung der

¹² Terminologische Unklarheiten im Bezug auf Humor, Scherzkommunikation und verwandte Begriffe, werden in Abschnitt 2.1 behandelt.

Gesprächssituationen. Die daran anknüpfende Analyse der Daten wird mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse im Hinblick auf die oben formulierten Forschungsfragen abgeschlossen.

2. Theoretischer Rahmen

2.1 Humor und seine Analyse

Bevor mit der Analyse der Gesprächsausschnitte begonnen wird, soll hier zunächst der Versuch unternommen werden terminologische Klarheit in Bezug auf die bereits erwähnten Begriffe ‚Humor‘ und ‚Scherzkommunikation‘ zu schaffen und somit den Gegenstandsbereich der vorliegenden Arbeit zu spezifizieren. In der Alltagssprache gibt es eine ganze Reihe von Ausdrücken, die mit Amusement oder Erheiterung in Verbindung gebracht werden. Man spricht von Scherzen, Witzen, oder Späßen, die als lustig, witzig, komisch oder spaßig erachtet werden. Jemand, der offen für solche Aktivitäten ist, oder es versteht andere zum Lachen zu bringen, gilt als humorvoll - er¹³ hat Humor. Häufig werden solche Begriffe synonym benutzt, ohne dass eine Reflektion über potenzielle Unterschiede stattfindet. Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema ist es allerdings von Nutzen gewisse Unterscheidungen vorzunehmen. Mit Kotthoff (1998: 46) werden ‚(konversationeller) Humor‘, ‚Scherzkommunikation‘ und ‚Spaß‘ „als Oberbegriffe für den Phänomenbereich des Nicht-Ernstes in der mündlichen Kommunikation“ genutzt.¹⁴ Komik und Witzigkeit werden als Subkategorien betrachtet, die voneinander abzugrenzen sind. Diese Differenzierung ist wohl in der Humorforschung die deutlichste (ebd.). Da sie für die gegenwärtige Studie allerdings nur von marginalem Interesse ist, wird sich hier als unterscheidendes Merkmal darauf beschränkt, dass Witzigkeit, im Gegensatz zu Komik, auf eine Pointe angewiesen ist.¹⁵

Von größerer Bedeutung ist es hingegen, den ‚Phänomenbereich des Nicht-Ernstes‘ genauer zu definieren. Was ist es konkret, das eine Äußerung als nicht-ernst kennzeichnet? Hierzu wird das Konzept der Interaktionsmodalität herangezogen. In Anlehnung an Gumperz (1982) schreibt Norrick (1994): „To maintain involvement, interlocutors send and interpret ‘contextualization cues’ about how they perceive the ongoing activity, how each move relates to the foregoing and following ones, and how their utterances are to be taken.” Während Interaktanten miteinander kommunizieren, findet also ein Kontextualisierungsprozess durch den Austausch von Kontextualisierungshinweisen statt, mit Hilfe derer die Gesprächsteilnehmer ihre Aussagen markieren und die ihres Gegenübers interpretieren. Ein Aspekt dieser Kontextualisierung ist es auch zu vermitteln/einzuschätzen, ob eine Aussage ernst gemeint ist, oder in scherzhafter Manier geäußert wurde, d.h. welche Interaktionsmodalität vorgegeben bzw. vorgeschlagen wird (Kotthoff 1998: 166). Dabei ist ausschlaggebend, dass eine bestimmte Modalität interaktiv hergestellt wird und nicht durch vereinzelte Äußerungen einzelner Sprecher zu Stande kommt (Wilton 2009: 54). Somit kann man zwischen einer ernsthaften und einer scherzhaften Modalität unterscheiden.¹⁶ Dies geschieht durch den jeweiligen Realitätsbezug des Mitgeteilten. In der Scherzmodalität ist dieser gelockert (Kotthoff 1998: 166). Der Phänomenbereich des Nicht-Ernstes bezeichnet hier also diese Scherzmodalität. Der prägnanteste Kontextualisierungshinweis, mit dem eine solche Modalität signalisiert werden kann, ist wohl das Lachen.

¹³ Maskuline Personenbezeichnungen werden je nach Kontext generisch verwendet.

¹⁴ Dabei wird darüber hinweg gesehen, dass (im Alltag) ‚Humor‘ in der Regel eine Eigenschaft bezeichnet, während ‚Kommunikation‘ eine Handlung bzw. ein Prozess ist und ‚Spaß‘ (sowohl im Sinne von ‚Spaß machen‘ als auch von ‚Spaß haben‘) als Produkt einer Aktivität gesehen werden kann.

¹⁵ Für eine detailliertere Auseinandersetzung mit den oben genannten Kategorien und ihren Unterscheidungskriterien siehe Kotthoff (1998), sowie Brock (2000) für Kritik.

¹⁶ Kotthoff (1998: 167) stellt die ernsthafte Modalität einer Spielmodalität gegenüber. Die Scherzmodalität stellt eine Form von Spielmodalität dar, die beiden sind allerdings nicht deckungsgleich.

Allerdings ist Lachen kein hundertprozentig zuverlässiger Indikator für Amüsement, wengleich lange, intensive Lachsequenzen stark dafür sprechen. Es kann zwischen amüsiertem Lachen und sozialem Lachen unterschieden werden. Während ersteres einem genuinen Reflex als Reaktion auf einen Stimulus entspricht, ist letzteres intentional und wird strategisch eingesetzt, um bestimmte Funktionen zu erfüllen (Kotthoff 1998: 105-107). Auch bei anderen Kontextualisierungshinweisen, die auf eine Scherzmodalität hindeuten (z.B. auffällige Prosodie, inhaltliche und strukturelle Aspekte), gibt es aus der Perspektive des Forschers keinen Garant dafür, dass sich die Gesprächsteilnehmer ehrlich amüsieren.¹⁷ Es soll also an dieser Stelle betont werden, dass die vorliegende Studie nicht den Anspruch erhebt die wahrhaftige, individuelle Belustigung der Interaktanten zu erfassen, sondern weitgefaster das betrachtet, was im Rahmen der scherzhaften Interaktionsmodalität, im Sinne eines interaktiv hergestellten ‚sozialen Konstrukts‘, geschieht (vgl. Brock 2000: 21).

Die wohl umfangreichste Analyse konversationellen Humors im deutschsprachigen Raum wurde von Helga Kotthoff (1998) durchgeführt. Sie überarbeitet (ebd.: 15) und erweitert (Kotthoff 2004: 5) Fillmores (1994) Modell zur Analyse humoristischer Sequenzen. Dieses besteht aus sechs Dimensionen des Humoristischen und wird für die Analyse der Scherzaktivitäten der gegenwärtigen Arbeit zu Grunde gelegt:

- Strategie(n) der Indikation des Spaßigen;
- die Zielscheibe des Scherzes;
- das Thema (und die Pointe) der Scherzaktivität;
- mögliche Motive des Humoristen;
- die Platzierung des Scherzes in der Rederechtsstruktur und der Zusammenhang des(r) Scherz-Turns mit den anliegenden¹⁸;
- Die Zusammensetzung der Gruppe.

Wie weit die erste Dimension zu fassen ist, wird bei Kotthoff nicht hinreichend konkretisiert. Als Beispiele werden u.a. Parodien und Ironie aufgeführt (Kotthoff 1998: 21f; 168-170). Diese können allerdings auch als spaßige Aktivitätstypen, auf einer Ebene mit Frotzeln, Sich-Mokieren, etc. verstanden werden. Ich möchte daher Strategien auf einer niedrigeren Ebene ansiedeln und in erster Linie Kontextualisierungshinweise dazu zählen, die die Spaßmodalität indizieren. Diese Strategien bilden dann bestimmte Aktivitätstypen. Dimensionen 2-4 können sich oftmals überschneiden oder zusammenfallen. Desweiteren muss nicht jede Scherzaktivität eine Zielscheibe haben.

Das Spiel mit nationaler Identität oder die Selbstzuschreibung einer solchen können Teil einer humoristischen Episode werden, ohne dass es ursprünglich das Motiv des Humoristen war. Stattdessen können sie als eine von mehreren möglichen Funktionen von Spaß gesehen werden. Kotthoff (1998) betont wiederholt die Multifunktionalität von Humor und unterscheidet unter Rückgriff auf Roman Jakobsons Funktionsschema sechs Funktionen, „die in irgendeiner Weise immer am konversationellen Humor beteiligt sind“ (Kotthoff 1998: 354). Die emotive oder expressive Funktion (1) ist wohl die herausragendste. Sie bezeichnet in erster Linie das Ziel der Belustigung und Erheiterung, kann sich beispielsweise aber auch auf Frustrabbau oder Aggressionsbewältigung beziehen. Bei der phatischen Funktion (2) geht es darum Beziehungen herzustellen, Bindungen zu festigen und ein Gefühl der Gemeinsamkeit und Solidarität hervorzurufen. Die referentielle oder kognitive Funktion (3) von Scherzaktivitäten ist es etwas zu bezeichnen, allerdings in komplexerer Form als in der

¹⁷ Kotthoff (1998: 105) schreibt, dass es laut Morreall (1983) auch Humor (im alltagssprachlichen Sinne) ohne Gelächter geben kann. Solche Fälle sind für einen Gesprächsforscher besonders schwer auszumachen und ihre Festlegung ist stark subjektiv geprägt.

¹⁸ Damit ist gemeint, wie sich die Scherzaktivität zum laufenden Thema verhält und welche Form des Turn-Takings bei ihrer Ausführung vollzogen wird.

ernsthaften Rede, auf Grund des geminderten Realitätsbezugs und der Überschneidung von Rahmen. Die poetische Funktion (4) bezieht sich auf den Ausdruck von Kreativität und Fantasie bei der Gestaltung der Scherzaktivität. In der metasprachlichen Funktion (5) spiegelt sich durch das Ausnutzen von multiplen Assoziationen und Polysemie ein erhöhtes Sprachbewusstsein wider. Die laut Kotthoff (1998: 358) am wenigsten beleuchtete Funktion (nicht nur im Hinblick auf Humor) ist die konative oder auch soziokulturelle (6). Sie ist allgemein als Aufforderung zu verstehen. Auf der einen Seite wird der Hörer dazu aufgefordert in die scherzhafte Modalität mit einzusteigen und seinem Amusement Ausdruck zu verleihen, jedoch auch potenzielle ernsthafte Inferenzen zu ziehen. Auf der anderen Seite stellt sie aber auch einen Appell dar eine bestimmte soziokulturelle Perspektive zu ratifizieren und somit an der Situierung des Diskurses in einem gesellschaftlich-kulturellen Rahmen teilzuhaben. Dieser zweite Aspekt ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da die Darstellung nationaler Kategorien oder sogar die Identifizierung mit solchen als Teil dieser Situierung zu sehen sind. Das Konzept nationaler bzw. sozialer Kategorien wird im Folgenden erläutert.

2.2 Zum Identitätskonzept und zu sozialer Kategorisierung

Die eigene Identität darzustellen, sowie seinen Kommunikationspartnern Identitäten zuzuschreiben ist ein zentrales Phänomen in der (non)verbalen Interaktion (Czyżewski et al. 1995: 29). Bevor jedoch eine fruchtbare Analyse von Gesprächen durchgeführt werden kann, bei der sich dieses Phänomen im Fokus befindet, ist es unabdingbar zu bestimmen, wie Identität zu konzeptualisieren ist und wie sie in der sozialen Welt manifest wird. In Anlehnung an Deppermanns und Schmidts (2003) Konzept von ‚Identität-in-Interaktion‘, das sich auf Ansätze aus der ethnomethodologischen Konversationsanalyse und der *discursive psychology* beruft, wird Identität hier nicht als prekonzipiertes, kontextunabhängiges Konstrukt verstanden, das in den Köpfen der Sprecher existiert und durch Sprachgebrauch (oder auch nonverbales Handeln) reflektiert wird. Stattdessen ist sie als dynamisch und als reziprok im interaktiven Prozess herstellbar zu begreifen.

„In diesem Ansatz geht es nicht um die Frage, als wer oder was Individuen wissenschaftlich adäquat zu beschreiben oder wie ihre Handlungen aus ihrer Identitätsstruktur zu erklären seien. Im Zentrum steht statt dessen, als wen oder was Gesprächsteilnehmer einander situativ identifizieren, zu welchen Anlässen und Zwecken sie dies tun und in welchen Formen interaktiver und sprachlicher Organisation dies geschieht“ (ebd.: 28).

Dabei soll weder geleugnet werden, dass Merkmale existieren, an Hand derer eine Person objektiv beschrieben werden kann (z.B. Alter, Geschlecht, Nationalität, oder auch Augenfarbe und Größe), noch dass Individuen ein bestimmtes Selbstbild von sich haben. Jedoch wird die Ansicht vertreten, dass diese Merkmale in den Hintergrund treten, solange sie von Interaktanten in einem Gespräch nicht in irgendeiner Form als relevant gekennzeichnet werden (Czyżewski et al. 1995: 34) und dass ein Selbstbild (oder bestimmte Facetten eines solchen) nur in der Interaktion zu Tage tritt bzw. in ihr entsteht und geformt wird (Bucholtz, Hall 2005: 587). „Identität‘ ist damit eine Ressource, die Interaktionsteilnehmer lokal, spezifisch und sensitiv für die jeweiligen thematischen, aktionalen, rituellen oder expressiven Belange der gegenwärtigen Interaktion einsetzen“ (Deppermann, Schmidt 2003: 29).

Die Zuordnung von Identitäten erfolgt durch einen Prozess sozialer Kategorisierung. Gesprächsteilnehmer verfügen über ein Inventar an unterschiedlichen Kategorien, mit Hilfe derer sie sich selbst und ihre Kommunikationspartner kategorisieren können.¹⁹ Bucholtz und Hall (2005: 591f) ordnen diese Kategorien auf drei Ebenen an. Auf der ersten Ebene werden makroskopische, demografische Eigenschaften wie Geschlecht, Alter und soziale Schicht

¹⁹ Das Konzept der sozialen Kategorien ist auf Harvey Sacks (1972, 1979, 1992) *membership categories* zurückzuführen.

angesiedelt. Die zweite Ebene beinhaltet lokale, ethnografische Klassifizierungen, die beispielsweise auf einen speziellen Freundeskreis oder ein Milieu Bezug nehmen. Zuletzt müssen auch temporäre Rollen und Haltungen im Gespräch berücksichtigt werden. Dazu gehören etwa Kategorien wie aufmerksamer Zuhörer oder Initiator eines Scherzes. All diese Ebenen können, müssen aber nicht, bei der Konstitution von Identitäten eine Rolle spielen. Di Luzio und Auer (1986) bemerken, dass die Anzahl der zur Verfügung stehenden Kategorien notwendig begrenzt ist, da sie von der Gesellschaft vorgegeben sind.²⁰ Den Individuen ist es überlassen unter welche Kategorien sie sich und andere in welchen Situationen subsumieren wollen. Welche Eigenschaften für die Mitglieder einer Kategorie als charakteristisch gelten wird interaktiv festgelegt. Allerdings bestehen auch hier gewisse Einschränkungen. Deppermann und Schmidt (2003: 29) betonen, dass „mit Identitätskategorien zahlreiche Eigenschaften und Handlungen (*category-bound actions*) mehr oder weniger obligatorisch assoziiert sind“. Dies bedeutet zwar einerseits, dass man durch Rückgriff auf diese Eigenschaften und Handlungen ein Werkzeug zur Selbst- und Fremdidentifizierung erhält. Andererseits geben sie im Rahmen einer Gesellschaft oder eines bestimmten Kulturkreises auch zu einem bestimmten Grad vor, wie einzelne Kategorien zu definieren sind.

In der vorliegenden Arbeit soll primär die Kategorie der Nationalität und somit die Zuschreibung nationaler Identität betrachtet werden. Diese Kategorie spielt wohl für Menschen mit Migrationshintergrund eine besondere Rolle. Im Folgenden wird speziell auf die Situation der in Deutschland aufgewachsenen (oftmals auch dort geborenen) Migrantenkinder zweiter Generation Bezug genommen. Gerade für diese Gruppe verbinden Di Luzio und Auer (1986: 327f) den erhöhten Stellenwert der Kategorie der national-kulturellen Zugehörigkeit mit der Tatsache, dass es ihr sowohl verwehrt ist, sich gänzlich mit dem Heimatland ihrer Eltern und Großeltern, als auch mit Deutschland zu identifizieren.²¹ Sie sehen die Kategorie der Nationalität in dieser Situation essentiell als zweigliedrige an, in der sich die beiden möglichen Erscheinungsformen ‚deutsch‘ und ‚Nationalität der Eltern‘ gegenüberstehen. Eine dritte Alternative, die die Betroffenen für ihre spezielle Lage schaffen und die möglicherweise Aspekte aus beiden Polen vereint, wird ausgeschlossen. Wie jedoch etwa Keim (2006) und Aslan (2005) am Beispiel der ‚türkischen Powergirls‘ und der ‚Europatürken‘ zeigen, ist solch eine Alternative mittlerweile sehr wohl möglich. Dennoch muss dabei beachtet werden, dass diese ‚Zwischenkategorien‘ eher lokalen Charakter haben, d.h. sie sind Konstrukte bestimmter Gruppen, oder Milieus und haben nicht dieselbe Tragweite wie ihre globalen Gegenstücke, wie ‚Deutscher‘, ‚Italiener‘, oder ‚Türke‘. Nichtsdestotrotz muss ihre potenzielle Existenz für die zu untersuchenden Interaktanten stets in Betracht gezogen werden, da sie die kommunizierten Selbst- und Fremdbilder in einem völlig neuen Licht erscheinen lassen können.

Abgesehen davon, ob sich innerhalb einer Kategorie nun zwei oder drei Elemente gegenüberstehen, wird durch ihre Opposition ein weiterer Aspekt von Identität deutlich, der nicht nur für die gegenwärtige Studie von zentralem Interesse ist. Die Rede ist von der Interdependenz verschiedener Identitäten. Bucholtz und Hall (2005: 597) sprechen in diesem Zusammenhang vom „*relationality principle*“, das besagt: „identities are never autonomous or independent but always acquire social meaning in relation to other available identity positions and other social actors“.²² Selbstdarstellung findet also implizit immer auch durch Fremddarstellung statt. Indem man sich zu einer bestimmten Person, Gruppe, sozialen Kategorie, etc. positioniert oder sie auf konkrete Weise darstellt, kommuniziert man

²⁰ Dennoch ist das Kategorienrepertoire keinesfalls statisch, da in der Gesellschaft immer die Möglichkeit gegeben ist, dass sich neue Kategorien entwickeln oder alte aussterben.

²¹ In einer ähnlichen Situation befinden sich auch Personen, deren Elternteile unterschiedlicher nationaler Herkunft sind.

²² Laut Bucholtz und Hall (2005: 598-605) können Identitäten auf (mindestens) drei Weisen in Relation zueinander gesetzt werden: „similarity/difference“, „genuineness/artifice“ und „authority/delegitimacy“. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit ihnen würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

persönliche Haltungen und charakterisiert sich somit selber. Wie dies in der Interaktion geschehen kann, ist in einer Vielzahl von Arbeiten thematisiert worden.²³ Bei der konversationellen Vermittlung von Selbst- und Fremdbildern wird auch immer wieder auf Stereotypen zurückgegriffen bzw. Kategorien werden interaktional stereotypisiert. Mit Keim (2002: 249) wird soziales oder ethnisches Stereotyp „als ungerechtfertigt generalisierende, rigide und vereinfachte Eigenschaftszuschreibung an soziale [oder ethnische] Gruppen und deren Mitglieder mit emotional wertender Tendenz“ definiert.²⁴ Welche Stereotypen in einer Gruppe zum gemeinsamen Wissensbestand gehören und in welcher Form diese artikuliert werden, kann Aufschluss über die Weltanschauung und das Selbstverständnis der Mitglieder geben, ein Punkt der bei der Datenanalyse mit berücksichtigt wird.²⁵ Abschließend soll hier noch auf eine Eigenschaft von Identität hingewiesen werden, die Bucholtz und Hall (2005) ‚*partialness*‘ nennen. Identitätskonstruktion ist insofern ‚partiell‘, als sie zum Teil intentional vom Individuum praktiziert werden, zum Teil aber auch habituell oder unbewusst stattfinden kann und sowohl von interaktiven Aushandlungsprozessen, in die Fremdwahrnehmung mit einfließt, als auch von institutionellen und gesellschaftspolitischen Strukturen beeinflusst wird (ebd. 605f).

3. Das Datenkorpus

3.1 Aufnahmeprozess und Auswahl der Gesprächsausschnitte

Die Daten, die der vorliegenden Arbeit zu Grunde gelegt wurden, sind im Rahmen des Seminars *Pragmatik der konversationellen Komik in interkulturellen Kontexten* an der WWU Münster (WS 2010/11) unter der Leitung von Dr. Halyna Leontiy gesammelt worden. Zu Beginn des Aufnahmeprozesses stand eine konkrete Fragestellung noch nicht fest. Gegeben war nur, dass der Fokus auf einem Bezug zwischen Humor und Kultur liegen sollte. Zu diesem Zweck wurden insgesamt fünf informelle Gespräche aufgezeichnet, in deren Mittelpunkt die Mitglieder eines Freundeskreises von sechs jungen Männern stehen. Mindestens ein Elternteil jedes dieser Mitglieder ist griechischer Herkunft.²⁶ Zusätzlich nehmen zum Teil auch andere Leute (Freunde, Verwandte, Bekannte der sechs) an den Gesprächen teil. Bei keiner der Unterhaltungen waren alle sechs Freunde anwesend. Da ich selbst auch zu diesem Freundeskreis gehöre, habe ich bei allen Treffen persönlich aufgenommen und auch selber aktiv an den Gesprächen teilgenommen. Die fünf Gespräche haben an vier verschiedenen Abenden im Dezember 2010 stattgefunden. Die Dauer der Aufnahmen variiert zwischen ca. 90 Minuten und vier Stunden. Sie setzen ungefähr zu Beginn der Treffen bzw. mit meiner Ankunft ein und werden bei Gesprächsende oder durch Versagen des Akkus terminiert.

Die aufgenommenen Personen wurden mindestens zwei Wochen vor der ersten Aufnahme durch mich oder durch Dritte um Erlaubnis gefragt (und haben diese auch erteilt). Dabei wurden sie nicht darüber informiert zu welchem Zeitpunkt genau Aufzeichnungen stattfinden würden. Das Aufnahmegerät war bei allen fünf Gesprächen in meiner Hosen- oder Jackentasche versteckt, sodass die Gesprächsteilnehmer in keinem Fall wussten, dass sie aufgenommen werden. In Verbindung mit dem verhältnismäßig langen Zeitabstand zwischen Einholung der Erlaubnis zur Aufnahme und dem eigentlichen Aufnahmezeitpunkt resultiert aus dieser Vorgehensweise ein hoher Grad an Authentizität der Daten. Ein sich daraus ergebender Nachteil ist allerdings, dass die Aufnahmequalität an manchen Stellen durch Bewegungen und die dadurch entstehende Reibung negativ beeinflusst wird und dass nicht

²³ Siehe z.B. Günthner (2007), Di Luzio, Auer (1995) und Deppermann, Schmidt (2003).

²⁴ Diese Definition basiert auf Quasthoff (1973; 1987).

²⁵ Siehe Deppermann und Schmidt (2003: 32f) für eine Problematisierung der Subjektivität und Normativität des Stereotypenbegriffs.

²⁶ Die Gruppe wird in Abschnitt 3.2 näher vorgestellt.

alle Gesprächsteilnehmer die gleiche Entfernung vom Aufnahmegerät haben. Insgesamt sind die Aufzeichnungen jedoch qualitativ hochwertig und bis auf einige kritische Stellen gut verständlich. Desweiteren ist es problematisch, dass meine Rollen als ‚unbefangener‘ Gesprächsteilnehmer auf der einen und Forscher auf der anderen Seite, dem sowohl bewusst ist, dass aufgenommen wird und dazu noch zu welchem Zweck, kollidieren und so möglicherweise Einfluss auf die Interaktion nehmen. Dies war allerdings unvermeidlich und wird angesichts dessen, dass alle Anderen natürlich agieren und dass selbst mir zeitweise entfallen ist, dass mitgeschnitten wird, als nötiges, kleineres Übel betrachtet.

Nach Beendigung des Aufnahmeprozesses wurden bestimmte Gesprächspassagen selegiert und transkribiert. Die Transkription richtet sich nach den Konventionen für das Basistranskript nach GAT (Selting et al. 1998).²⁷ Besonders im ersten Auszug wird häufig griechisch gesprochen. Die (sinngemäßen) Übersetzungen dieser Redebeiträge werden in regulärer Orthographie unmittelbar unter dem Originalzug angegeben, ohne dass die Zeilennummerierung fortgeführt wird. Original und Übersetzung unterscheiden sich in ihrer Schriftart. Besonders im zweiten Gespräch sind auf Grund der hohen Teilnehmerzahl (sieben) beim Verständnis des Gesprochenen und dessen Transkription Schwierigkeiten aufgetreten. Parallelgespräche, die nicht unmittelbar mit dem gerade vorherrschenden ‚Hauptthema‘ in Verbindung stehen, sowie Unterpässagen, in denen mehrere Interaktanten durcheinander reden, wurden nicht transkribiert. In Bezug auf die Auswahl von Gesprächsausschnitten schreibt Deppermann (2008: 36):

„Es sollten Passagen gewählt werden, die in *direktem Bezug zu den primären Untersuchungsfragen* stehen. Besonders einschlägig sind Segmente, in denen die Gesprächsteilnehmer sich *expressis verbis* auf die interessierenden Phänomene beziehen, also mit *Ethnokategorien* operieren [...]. Zudem sind solche Passagen zu wählen, die besonders *zentrale* oder *klare Fälle* für ein Problemkomplex zu sein scheinen.“

Da die Anzahl der zu analysierenden Passagen im Rahmen der gegenwärtigen Arbeit sehr begrenzt gehalten werden musste, schien es sinnvoll nach diesem Prinzip zu verfahren und sich auf die prägnantesten Beispiele zu beschränken. Es wurden zwei Ausschnitte aus unterschiedlichen Gesprächen ausgesucht. Im Hinblick auf humoristische Aktivitäten wurde mit Kotthoff (1998: 130) eine hohe Frequenz von Lachpartikeln verschiedener Interaktanten, sowie damit kombinierte Normalitätsverletzungen oder Rahmenbrüche als die eindeutigsten Indikatoren für scherzhafte Rede gewertet. Was die Bezugnahme auf nationale Identitäten angeht, werden in beiden Passagen nationale Kategorien explizit verbalisiert („Ἕλληνας(=Grieche)“, „der Grieche“, „Polin“) und mit bestimmten Eigenschaften in Verbindung gebracht. Im folgenden Abschnitt werden die Mitglieder des Freundeskreises, die an den Gesprächsausschnitten beteiligt sind, sowie die anderen Gesprächsteilnehmer vorgestellt und die Situationen in denen die Unterredungen stattgefunden haben beschrieben.

3.2 Ethnographische Informationen und Situationsbeschreibungen

Wie bereits in der Einleitung angesprochen wurde, wird ethnographisches Wissen als unverzichtbare Ergänzung des aufgenommenen Gesprächsmaterials erachtet. Diese Hintergrundinformationen über die einzelnen Mitglieder und die Gepflogenheiten der Gruppe wurden hier nicht speziell durch Interviews oder Feldnotizen eruiert, sondern ergeben sich aus meinem engen und langzeitigen Kontakt mit den Teilnehmern. Über die Personen, die dem sechsköpfigen Freundeskreis nicht unmittelbar angehören, stehen daher leider nur begrenzt Zusatzinformationen zur Verfügung. Es steht außer Frage, dass es utopisch ist, ein vollständiges Bild der Gruppe zu skizzieren, daher wird sich hier auf die grundlegendsten Punkte beschränkt. Weitere Aspekte, die hier nicht erwähnt werden, aber dennoch im Laufe

²⁷ Eine Liste der hier verwendeten Konventionen befindet sich im Anhang.

der Gesprächsanalyse als relevant erscheinen, werden unmittelbar in die Betrachtung mit einbezogen. Die sechs Zugehörigen des Freundeskreises sind:²⁸

- Jannis (J): 24 Jahre alt, beide Eltern Griechen
- Stavros (S): 23 Jahre alt, Vater Grieche, Mutter Deutsche
- Pana(giotis) (P): 24 Jahre alt, beide Eltern Griechen
- Dimi(tris) 1 (D): 23 Jahre alt, Vater Grieche, Mutter Deutsche
- Dimi(tris) 2: 24 Jahre alt, beide Eltern Griechen
- Vaggelis (V): 25 Jahre alt, beide Eltern Griechen

Die Abkürzungen gelten für beide Transkripte. Personen, die von Transkript zu Transkript variieren sind zusätzlich angegeben. Dimi 2 erhält kein Kürzel, da er an keinem der beiden Gespräche teilnimmt.

Die Gruppe, die diese sechs jungen Männer bilden, kann als eine *community of practice* verstanden werden. „Communities of practice develop around the activities which group members engage in together, and their shared objectives and attitudes” (Holmes 1998: 198). Im Bezug auf die hier untersuchte ‚Gemeinschaft‘ sind die gemeinsamen ethnischen Wurzeln der Mitglieder das, was sie primär zusammengeführt hat. Sie haben sich alle innerhalb des weiteren Umkreises der griechischen Gemeinde ihres Wohnortes über Freunde und Verwandte kennengelernt. Jannis, Pana und Vaggelis sind in dieser Gemeinde sehr präsent. Pana ist Präsident der ‚Griechischen Jugend‘ der Stadt und Mitglied in zwei traditionellen Tanzvereinen. Auch Jannis hat längere Zeit regelmäßig an den Tanzkursen teilgenommen, besucht sie mittlerweile aber nur noch sporadisch. Dimi 1 hat in mehreren griechischen Restaurants gearbeitet und hat dadurch auch außerhalb der Gruppe viel mit Griechen zu tun, Stavros eher weniger. Bis auf Stavros, der kürzlich wegen seines Studiums umgezogen ist, wohnen alle in derselben Stadt. Dimi 1 und Stavros haben als einzige für längere Zeit auch in Griechenland gelebt. Untereinander sprechen sie je nach Kontext mal Deutsch, mal Griechisch, meist gemischt. Die Griechischkenntnisse variieren von Mitglied zu Mitglied stark. In ihrer Freizeit treffen sie sich meist in Bars, oder Cafés und unterhalten sich. Häufig besuchen sie auch griechische Feste und Partys. Wenn die Gelegenheit besteht, fahren sie gemeinsam nach Griechenland in den Urlaub. Zentrale Gesprächsthemen sind Frauen, Berufliches bzw. Studienbezogenes und kulturelle Unterschiede zwischen Griechen, Deutschen und anderen Nationen, mit denen sie im Alltag in Kontakt kommen. Generell wird in der Gruppe sehr viel gescherzt und gelacht.

Welcher Nationalität sie sich zuordnen kann pauschal nicht bestimmt werden (siehe Abschnitt 2.2) und soll schließlich im Rahmen dieser Arbeit beleuchtet werden. Es bestehen dennoch entscheidende Unterschiede zwischen den Mitgliedern, die nur einen griechischen Elternteil haben und denen, deren Eltern beide Griechen sind. Während erstere sich zum Teil auch mit der deutschen Kultur identifizieren, tun letztere dies in der Regel (manchmal demonstrativ) nicht. Sie würden sich z.B. nie ausdrücklich als Deutsche bezeichnen. Eine ethnokulturelle Zwischenkategorie (zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Griechen‘), wie sie in Abschnitt 2.2 thematisiert wurde, ist in jedem Fall vorhanden. Sie hat jedoch keine feste Bezeichnung und ihre Relevanz ist stark kontextabhängig. Wenn auf eine solche Kategorie ausdrücklich Bezug genommen wird, werden Begriffe und Äußerungen wie ‚Deutschlandgriechen‘, ‚Deutschgriechen‘, ‚die Griechen aus Deutschland‘ verwendet. Ob diese Kategorie in den ausgewählten Gesprächspassagen eine Rolle spielt, wird die Analyse zeigen. Der Freundeskreis tendiert insgesamt zu einer konservativen Weltanschauung und es herrschen (nach Außen) klare Moralvorstellungen vor. Dimi 2 fällt hier etwas aus dem

²⁸ Aus Gründen der Anonymität wurden die Namen aller Personen geändert. Auch Städtenamen werden nicht angegeben.

Rahmen, da er insgesamt sehr offen und liberal eingestellt ist. Jannis und Pana sind die konservativsten der Gruppe.

Das erste Gespräch findet ab ca. 22 Uhr in einer Shishabar statt. Dort haben die zwei griechischen Tanzvereine ein Treffen organisiert, um einen Ausflug nach Griechenland und weiteres Organisatorisches zu besprechen. Insgesamt sind ca. 15-20 Jugendliche und Erwachsene im Alter von 16-26 Jahren anwesend, die Meisten bewegen sich jedoch in der Spanne von 18-21 Jahren. Die Leute sind über zwei kleine und einen großen Tisch verteilt. Am großen Tisch wird das Organisatorische diskutiert, an den kleinen unterhält man sich frei. Stavros, Jannis und Vaggelis treffen als Letzte ein. Sie sind in Begleitung von Manos, einem Griechen, der vor kurzem nach Deutschland gekommen ist, um seine Doktorarbeit zu schreiben. Er spricht kaum deutsch. Jannis und Manos kennen sich durch einen der beiden Vereine. Stavros und Vaggelis kennen Manos noch nicht, da sie nichts mit den Vereinen zu tun haben. Die vier setzen sich an einen der zwei kleinen Tische, an dem bereits Tolis, der kleine (16 Jahre) Bruder von Jannis Freundin, sowie Akis (ca. 16 Jahre alt) und Maria (19 Jahre alt) sitzen, die auch Mitglieder in einem der beiden Tanzvereine sind. Pana sitzt am großen Tisch und nimmt daher (zunächst) nicht an der Unterhaltung teil. Beide Dimis sind abwesend.

Das zweite Gespräch findet um ca. 21:45, zu Hause bei einer Bekannten namens Laura statt. Außer Stavros, Jannis, Pana, Vaggelis und Dimi sind Laura (23 Jahre alt) und Britta (22 Jahre alt) anwesend. Britta ist eine ehemalige Kommilitonin von Stavros, über die er und die anderen Laura kennengelernt haben. Sie ist eine gute Freundin von Britta. Der Anlass des Treffens war ein Spieleabend und ein allgemeines Wiedersehen, da man sich seit Ende des abgelaufenen Semesters nicht mehr gesehen hatte (auch Britta war umgezogen). Im Laufe des Abends kommt auch noch Thomas (23) hinzu, einer von Lauras Mitbewohnern und ihr neuer Freund. Nach ca. zwei Stunden gehen Jannis, Pana und Vaggelis nach Hause. Die anderen bleiben und spielen noch weiter. Bevor das Spielen beginnt, unterhält man sich. Bei diesem Treffen wird auf Grund der Anwesenheit von Britta und Laura (und später Thomas), die kein Griechisch sprechen, fast ausschließlich Deutsch gesprochen.

4. Gesprächsanalyse

4.1 Gesprächsausschnitt 1: ‚Der treue Grieche‘

Zusätzliche Teilnehmer: Tolis (T), Akis (A), Maria (M), mehrere (m)

01 A: is der BOxer?
02 M: NEIN der macht äh (.) muay thai;
03 KICKboxen hat der mal gemacht.
04 T: OH oh- =
05 J: = wer?
06 M: mein FREUND.=
07 T: =<<lachend>muay THAI->>
08 J: dein FREUND?
09 M: hm=hm
10 J: (hü) ειναι Ελληνας?
ist er Grieche
11 M: hm hm στην ελλαδα μενει.
er wohnt in Griechenland
12 J: ah (.) καΤΑλαβα;
verstehe
13 S: poah=
14 A: = FERNbeziehung;=
15 m: =((lachen))
16 J: καΤΑ(h)λαβα; (-)
verstehe

gefrotzelt wird und das Frotzelpublikum, das aus Rezipienten besteht, die nicht gefrotzelt werden. Die kommunikative Struktur der Frotzelsequenz ist gegliedert in die Frotzeläußerung selbst (mit ihr beginnt die Frotzelei), die Reaktion des Frotzelobjekts und die Publikumsreaktion. Letztere kann auch in der Weiterführung der Frotzelaktivität bestehen (ebd.: 83f). Hier sind Jannis das Frotzelsubjekt, Maria das Frotzelobjekt und Akis, Tolis und Stavros das (aktive) Frotzelpublikum.

Jannis Frotzeläußerung in Zeile 12 verlangt viel Inferenzarbeit. Einem Außenstehenden wäre höchstwahrscheinlich nicht augenblicklich klar, *was* Jannis versteht. Den Anwesenden scheint jedoch auf Grund gemeinsamen Hintergrundwissens sofort klar zu sein, worauf Jannis anspielt. Dies äußert sich zum einen in Stavros Reaktion (auf Marias Aussage) in Zeile 13.³¹ Mit dem Ausruf „poah“ verleiht er seinem Unverständnis für Marias Handeln Ausdruck. Auch Akis Aussage „FERNbeziehung“ in Z.14 gibt wenig Aufschluss darüber, was der Anlass für das darauffolgende gemeinsame Gelächter in Z.15 ist, da er damit lediglich Marias Beziehung beschreibt. Dennoch zeigt das Lachen, dass beide Aussagen bei den Gesprächsteilnehmern wohl ähnliche Assoziationen ausgelöst haben. Mit Akis Redezug in Z.14 und dem gemeinsamen Lachen in Z.15 wird Jannis Frotzelei ratifiziert und fortgeführt, das Publikum steigt aktiv mit ein. In Z.16 holt Jannis erneut aus. Er wiederholt die Aussage „κατάλαβα (verstehe)“, fügt aber diesmal explizit hinzu, was er damit meint (Z.17). Durch die amüsierte Reaktion auf Z.14 ist jetzt offensichtlich, dass mit ‚Spaß‘ gemeint ist, dass Marias Freund sich mit anderen Frauen vergnügt. Marias Reaktion in Z.19 zeigt, dass auch sie die Implikationen der vier jungen Männer verstanden hat. Auffällig ist hier, sowie ebenso in den folgenden Redezügen, dass sie zu keinem Zeitpunkt die spaßige Modalität anerkennt. Sie nimmt eine Verteidigungshaltung ein und versucht sich bis zum Ende der Passage zu rechtfertigen (Z.22/23, 25, 33). In Z.22/23 deutet sich eine Erklärung für Marias abweisende Haltung gegenüber den Späßen an. Sie höre „immer dieselbe Scheiße“. Dadurch wird deutlich, dass die negative Einstellung gegenüber Fernbeziehungen sowohl über den Freundeskreis, als auch über die anwesenden Gesprächsteilnehmer hinausgeht. In der griechischen Gemeinde, in der sich Maria überwiegend bewegt, scheint diese Meinung Gang und Gebe zu sein.

Bis zu diesem Zeitpunkt scheint die Entfernung der beiden Partner (Deutschland-Griechenland) der Hauptauslöser für das Amüsement der Frotzelnden zu sein. In Z.24 kommt Jannis jedoch wieder auf den Aspekt der Nationalität zurück, mit der rhetorischen Frage: „hast du nicht gesagt der ist aus Griechenland?“. Mit dieser Äußerung macht er die Kategorie des Griechen relevant. Diese Relevanz wird durch Marias unmittelbare Reaktion in Z.25 noch bestärkt. Der Gebrauch von „ομως (=aber)“ weist auf eine Opposition zwischen den Eigenschaften ‚Grieche‘ und ‚nicht blöd‘ hin, wobei ‚blöd‘ in diesem Zusammenhang mit ‚Untreue‘ in Verbindung gebracht werden kann. In Z.28 zählt Jannis zusammenfassend alle Kategorien bzw. kategoriengebundenen Handlungen auf, die für die Zuschreibung der Eigenschaft ‚untreu‘ von Belang sind. Dies geschieht allerdings nicht explizit, sondern indirekt durch eine ironische Gegenüberstellung (αλλα(=aber)) der Merkmale ‚Kickboxen und Muay Thai betreiben‘, sowie ‚Grieche sein‘ und ‚treu sein‘. Interessant ist, dass die räumliche Entfernung, die die Frotzelsequenz ursprünglich motiviert hat, bei dieser Aufzählung vorübergehend in den Hintergrund tritt. Es wird ausschließlich erwähnt, dass der Freund Kampfsport betreibt und Grieche ist. Die daraus resultierende Zuschreibung der Untreue führt Jannis in Z.35 zu dem Schluss, dass eine Fernbeziehung zum Scheitern verurteilt ist, weil der griechische Thaiboxer nicht auf seine Freundin warten wird. Auch hier arbeitet Jannis mit Ironie und geht einer ernsthaften Stellungnahme damit aus dem Weg. Dies wird durch die mit Lachpartikeln durchsetzte Artikulation zusätzlich betont. Stavros geht in Z.26, ebenfalls mit einer rhetorischen Frage, auf die Aktivität des Kickboxens ein, um diese in Z.30 für das

³¹ Fortan wird ‚Zeile‘ mit ‚Z.‘ abgekürzt.

Wortspiel „FICKboxen“ zu benutzen. Durch die entstehende Konnotation zwischen Kickboxen und Geschlechtsverkehr zeigt Stavros, dass er, was die Eigenschaft ‚Kickboxer‘ betrifft, Jannis Zuordnung zustimmt. Insgesamt scheint Jannis Darstellung in Z.28/29/35 von den Beteiligten ratifiziert zu werden, da niemand Einspruch dagegen erhebt (noch nicht mal Maria selber) und Akis und Stavros jeweils in Z.34 und Z.36 mit Lachen auf Jannis Ausführungen reagieren. In diesem Licht erhalten auch Marias Aussagen „der IS nich so oke?“ in Z.19 und „ich hör immer dieselbe Scheiße“ in Z.22/23 einen potenziell ethnokulturellen Bezug (*so*, wie die anderen Griechen), wenn man davon ausgeht, dass für die Gesprächsteilnehmer, sowie einige weitere Personen in Marias Umfeld, die Verbindung der griechischen Nationalität (bei Männern) mit Untreue zum allgemeinen Wissensbestand gehört.

Somit liegt für die Anwesenden das Absurde und dadurch Komische darin, dass obwohl die Eigenschaften des kampfssporttreibenden Griechen ganz eindeutig für Untreue sprechen, Maria trotzdem daran glaubt, dass ihre Fernbeziehung funktioniert. Sie wird also indirekt als naives, dümmlisches Mädchen dargestellt. Folglich beinhaltet die Frotzelsequenz einen interaktiven Stereotypisierungsprozess. Sowohl den Mitgliedern der Kategorie ‚Kick-/Thaiboxer‘ als auch denen der Kategorie ‚Grieche‘ wird eine Tendenz zur Untreue zugeschrieben. Bei einem Mitglied, das beiden Kategorien angehört, löst der Gedanke dieses könnte tatsächlich treu sein, bei den Frotzelnden Amusement aus. Hinzu kommt natürlich, dass Maria durch die Entfernung keinerlei Kontrollmöglichkeiten hat. Marias abweisende Haltung gegenüber den Späßen könnte also auch damit zusammenhängen, dass sie das Potenzial, dass ihr Freund untreu ist, durchaus erkennt und sie sich daran klammert, dass er eine Ausnahme darstellt.

Innerhalb des Freundeskreises wird auf Treue viel Wert gelegt und alle Mitglieder würden sie als Grundstein einer Beziehung bezeichnen und sie als persönliche Eigenschaft für sich beanspruchen. Paradoxerweise treibt Stavros selber Kampfsport (unter anderem auch Kickboxen) und Jannis führt eine Fernbeziehung (innerhalb Deutschlands) mit Tolis Schwester. Zählt man die beiden nun zusätzlich zur Kategorie der Griechen, würde man ihnen auf der Grundlage der in der Interaktion zum Vorschein gekommenen Stereotypen zweifelsohne eine solche Eigenschaft absprechen. Besonders für Jannis könnte dies in der gegenwärtigen Situation Konfliktpotenzial bergen, da der Bruder seiner Freundin anwesend ist. Darum stellt sich hier die Frage, inwiefern sich Jannis und Stavros speziell in dieser Interaktion unter die Kategorie ‚Grieche‘ subsumieren. Zumindest was Jannis angeht, kann die Codewahl als Indikator dafür gesehen werden, dass er sich als Griechen präsentiert.³² Ab dem Zeitpunkt, ab dem seine Rolle als Teilnehmer des Gesprächs von Maria, Akis und Tolis etabliert ist (Z.10) (Z.5-9 können als Übergang bzw. Einstieg verstanden werden), spricht er, abgesehen vom kurzen ‚ja ja‘ in Z.20, konsequent griechisch, während Maria beispielsweise sowohl von der griechischen als auch der deutschen Sprache Gebrauch macht. Davon abgesehen muss berücksichtigt werden, dass das Treffen an diesem Abend von den griechischen Tanzvereinen organisiert wurde und ausschließlich Personen griechischer Abstammung anwesend sind. Wenn in diesem Kontext also von ‚Griechen‘ die Rede ist, wäre es eher vonnöten sich von dieser Kategorie explizit zu distanzieren (wenn man dies wollte), anstatt sich explizit zu dieser Kategorie zu zählen. Es wird davon ausgegangen, dass sich die Anwesenden im weitesten Sinne als Griechen verstehen, da sie keine alternative Kategorie für ihre Selbsteinordnung anbieten.

Hier wird nun die Rolle des Humors und der scherzhaften Modalität deutlich und ‚der Grenzbereich zwischen Spiel und Ernst‘. Gerade unter den jugendlichen Griechen, die in Deutschland leben, kommt es besonders bei den Mädchen häufig vor, dass sie

³² Auf Phänomene der Codewahl bzw. des Codeswitchings oder –mixings wird nur in Fällen eingegangen, die für die Untersuchungsfrage(n) als relevant erachtet werden.

Fernbeziehungen mit Partnern aus Griechenland führen, die oft sehr kurzlebig sind. Somit ist in der Frotzelei definitiv ein gewisser Realitätsbezug vorhanden, der vordergründig auf Erfahrungswerten basiert. Die Darstellung des Griechen, als solchen, als von Natur aus tendenziell untreu, hängt sicherlich auch mit persönlichen Erfahrungen der Gesprächsteilnehmer zusammen, knüpft aber gleichzeitig auch an das gängige Klischee des temperamentvollen, unbändigen, südländischen Machos an. Selbst wenn die Interaktanten die Zuschreibung der Eigenschaften als (zum Teil) gerechtfertigt und realistisch betrachten, kommunizieren sie durch das Scherzhafte ihr Bewusstsein, dass sie bei der undifferenzierten Verallgemeinerung übertreiben. Ähnliches stellen auch Deppermann und Schmidt (2003: 32) fest. Sie schreiben, dass Sprecher die sich an Stereotypisierungen beteiligen, u.a. die scherzhafte Modalität nutzen, um möglicher Kritik vorzubeugen. Hier halten sich die Interaktanten durch die spaßige Modalität eine Hintertür offen, um sich trotz ihrer Zugehörigkeit zu der negativ dargestellten Kategorie ‚Grieche‘ als Ausnahmen darstellen zu können. Die Strategien, mit denen sie das Unernst signalisieren sind primär die vielen Lachpartikeln. Hinzu kommt die Prosodie in den ironischen Bemerkungen.³³

Jannis ursprüngliches Motiv ist trotz allem höchstwahrscheinlich im Ernst zu lokalisieren. Als Älterer (er ist fünf Jahre älter als Maria) und ‚Erfahrenerer‘ und gerade auch als Mann, der mit der (griechischen) Männerwelt bestens vertraut ist, möchte er Kritik an Marias Verhalten üben, sie belehren und ihr die ‚unerfahrenen, leichtgläubigen Augen‘ öffnen.³⁴ Kotthoff (2004: 4) schreibt unter Rückgriff auf Bergmann und Luckmann (1999; 2000), „dass explizites Moralisieren in den westlichen Gesellschaften verpönt ist.“ Auch direkte Belehrungen unter Statusgleichen haben ein gesichtsbedrohendes Potential. „Den Austausch darüber, was wir gut oder böse finden, scheinen wir in einen Bereich zu verschieben, in dem das Gemeinte schwer einklagbar ist: den der Komik und des Humors“ (Kotthoff 2004: 5). Somit sind Ernst und Spaß in der obigen Passage untrennbar miteinander verwoben. Die wahre Absicht und die ehrliche Meinung der Interaktanten wird durch die Scherzmodalität verzerrt.

Jannis Wortwahl in Z.24 „απο την Ελλάδα (=aus Griechenland)“ anstelle der simpleren Möglichkeit ‚Grieche‘, von der er in Z.10 und 28 Gebrauch macht, soll hier nicht als implizierte Absicht interpretiert werden von einer Hyperkategorie ‚Griechen‘ auszugehen, welcher er die oppositionellen Subkategorien ‚Deutschlandgriechen‘ und ‚Griechen aus Griechenland (im Sinne von ‚in Griechenland lebend‘)‘ unterordnet. Wenngleich eine solche Unterscheidung und eine Selbsteinordnung in die Kategorie der ‚Deutschlandgriechen‘ eine potenzielle Lösung des entstandenen Konflikts zwischen der eigenen griechischen Identität und der negativen ‚Auffüllung‘ der Kategorie ‚Grieche‘ darstellt, kann solch eine Alternative am Text nicht ausreichend belegt werden. Die Ausdrucksweise „ειναι ελληνας(=er ist griecher)“ in Z.28 steht einer solchen Interpretation entscheidend im Weg. Auch bei der Äußerung „απ τη γερμανια(=aus Deutschland)“ (Z.35) ist es unwahrscheinlich, dass mehr als eine Referenz auf den räumlichen Abstand dahinter steckt.

³³ Auf Grund der Simplizität des Transkripts sind die prosodischen Merkmale, die Ironie markieren nicht verschriftlicht worden.

³⁴ Dies wäre konform mit Jannis üblichem Verhalten, der in der Gruppe häufig als ‚Moralapostel‘ charakterisiert wird.

4.2 Gesprächsausschnitt 2: ‚Nur mit Sauerkraut‘

Zusätzliche Teilnehmer: Britta (B), Laura (L), mehrere (m)

01 L: kumma da is noch n HOcker,
02 J: ey ALter,
03 (--) dimi (.) wir warn im BESTen griechischen essen
04 [in Stadt den es gibt; (-)
05 D: [()
06 J: ey meine SCHWESTer meint [es gibt voll den geilen laden in
07 D: [hahaha (--) hahaha
08 J: Stadt;
09 (--) ακους σταυρο?
hörst du Stavro
10 S: ναι
ja
11 D: [hehehe [hehe
12 S: [hehehe [hehe
13 J: [meine SCHWESTer meint es gibt in (.) äh:: (-) ich
weiß
14 nicht wie das heißt;
15 (.) in Stadt VOLL den geilen griechischen:: äh: (---) σαν
16 τᾱΒΕΡνᾱ εἶναι so.
wie eine Taverne ist das
17 S: ja?
18 (-) wie HEIßt das?
19 J: [die meinte auch LIVEmusik oder so;
20 D: [()
21 S: wie HEIßT das?
22 (---)
23 J: ähm
24 (1.5)
25 J: Name glaub ich;
26 m: ((reden durcheinander))
27 V: HASse nich erzählt?
28 (2.2)
29 J: [((lacht))
30 S: [((lacht))
31 J: auf JEden fall[(.) das war so GEIL μαλακά de:r;
Alter
32 S: [<<lachend>wie HEIßT der>>, (.) ziu (.) ziu
33 PEPpe heißt der.
34 P: ((hustet))
35 J: nein nein (.) wir [WARN äh::: [(-) wir [warn [griechisch
36 D: [STAvro;
37 S: [nein?
38 D: [STAvro;
39 S: [ja
40 J: [essen;
41 D: [ja (.) GUCK ma da is n hocker,
42 J: () der pana will beSTELlen,
43 hahaha <<lachend>Ακου εδω>>,
hör dir das mal an
44 (-) SAGT der,
45 (-) ja ich hätte gern ein GY [ros aber ohne kraut;
46 S: [()
47 J: (---) <<mit tieferer stimme>nee GEHT nischt;>>
48 (---)
49 D: wa(h)s hehehe [hehehehahahahaha
50 S: [ohne (.) ohne kraut is AUS.
51 V: waRUM?
52 D: hehe <<lachend>ham die geSAGT?>>

53 J: <<lachend>ja !GEHT! nich ohne [kraut,
54 S: [χω' (.) χω' (-)
oh' oh'

55 J: (.) du !MUSST! mit kraut essen;>>
56 V: [is komPLETT.
57 L: [((lacht))
58 D: wie du [MUSST mit kraut [essen?
59 S: [()
60 J: [sonst MERKST du diesen-
61 L: [du MUSST auch aufessen;
62 S: [χω' (.) χω' (.) χωρις ΛΑχανο δεν εχει.
oh' oh' ohne Kraut gibt es nicht
63 (.) [τε' (.) τε' (.)
i' i'

64 P: [((lacht))
65 S: ΤΕΛΕΙωσε;
ist aus

66 J: [((lacht))
67 D: [((lacht))
68 S: so (.) OHne kraut is aus.
69 (-) GIBTS nich mehr.
70 J: du kannst noch ohne [toMAtE wenn du willst; haha
71 S: [RUTSCH ma.
72 (--) RUTSCH ma was.
73 D: <<lachend>du kannst>> (.) WIRklich?
74 J: ne(h)in ma(h)nn [((lacht)) aber (.) äh: (--)
75 D: [ich dacht schon der hätt das geSAGT;
76 J: () wollte dass der KRAUT nimmt damit der (dies)n: (1.0) äh
77 (.) beigeschmack vom verfaultem FLEISCH nich merkt.
78 L: uäh
79 D: boah
80 m: ((lachen und reden durcheinander))
81 J: das [BESTe war, (-)
82 D: [bei UNS war jemand auch ()
83 J: der TYP,
84 (-) WEIßte,
85 (.) war GRIEche ne,
86 (.) <<leicht abwertend>die frau war POLin die hat uns bedient,>>
87 (.) die hat geSAGT ();
88 (-) war der GRIEche,
89 (.) wir warn da so am ESSen,
90 (.) die ganze zeit SO,
91 ((stellt durch strenge Mimik und Kopfschütteln den Griechen
dar, ca. 1 Sek.))

92 S: hehe
93 L: [((lacht))
94 D: [((lacht))
95 J: anstatt er sich freut dass mal GRIEchen vorbeikommen, [()
96 S: [ja=JA,
97 D: <<mit tiefer stimme>()>> he [he
98 S: [da (.) das GEILste,
99 (.) als er dann SAGT,
100 [(--) äh (.)
101 V: [<<mit tiefer Stimme> κωλοπατδα>>
scheiß Bengel

102 S: de der wollt dem [das einfach auf den TELler machen das:
103 L: [hihi
104 S: fleisch ne,
105 J: ja geNAU;
106 S: und der sagt (.) nein mach das bitte n (.) n:: (.)
107 [ins BROt- (-)
108 P: [geSCHLOSsen

109 S: ins BROt [rein ne,
110 B: [hast DU gesagt oder was?
111 J: <<lachend>warte ich ma lass mich das [NACHmachen;>>
112 S: [() so !POAH!
113 J: [heh geNAU.
114 S: [((lacht))
115 J: [sagt so der PANA,
116 S: [<<lachend>()>> hehe
117 J: (-) die FRAU war das grad so::-
118 (.) äh nein (.) DER war das grad so am machen,
119 (.) die frau hat die beSTELLung weiter gegeben.
120 (--) meint äh: (.) der (.) pana zu dem aber (.) ich will das
121 auf die HAND ne,
122 (.) nich zum ROLLen.
123 (---) und DANN so,
124 (.) !POAH!;
125 (.) dann guckt er seine FRAU an,
126 (--) <<wütend> zum ROLLen ne?>>
127 [(-) zum (1.0) o nä (.) <<wütend> auf den TELler ne,
128 S: [((lacht))
129 J: (-) auf den TELler e,>>
130 m: ((lachen))
131 J: <<lachend> boah alter der hat sich so ABge [fuckt.>>
132 D: [in was für ner
133 ABgewichsten bude wart ihr n da?
134 J: [exTREM abgew [ichst.
135 P: [((lacht))
136 B: [haste FREUNde gefunden?
137 (--)
138 S: [ja=ja hehe.
139 m: [((reden durcheinander))
140 S: (---) freun (.) freunde fürs LEben;
141 (.) ich bin jeden TAG da eh;
142 D: [WIRKlich?
143 J: [LAber doch [kein,
144 S: [JA mann;
145 (-)
146 D: [LAber nich,
147 J: [(laber) kein SCHEIß-
148 B: ((lacht))
149 S: na KLAR.

Dieser Gesprächsauszug stammt vom Beginn des Abends, kurz nachdem Stavros und Dimi bei Laura eingetroffen sind. Wie in Z.1 und Z.41 zu erkennen ist, ist man noch mit der Sitzordnung beschäftigt. Die Passage ist eine vollständige thematische Einheit und wird von Beginn bis Ende präsentiert, um alle potenziell relevanten Redezüge zu erfassen und Fehlinterpretationen zu vermeiden (vgl. Deppermann 2008: 34), auch wenn dies nach sich zieht, dass das Transkript sehr lang ist. Es wird jedoch nur auf die Abschnitte eingegangen, die konstitutiv für die zentrale Scherzaktivität sind. Diese besteht aus einer Anekdote, die in drei thematische Einheiten unterteilt werden kann. Die erste wird in Z.3-4 mit der ironischen Äußerung „wir warn im BESTen griechischen essen in Stadt den es gibt“ initiiert. Kotthoff (1998: 347) definiert Anekdoten wie folgt:

„Anekdoten fußen auf Ereignissen aus dem eigenen Umfeld. Sie werden mit Authentizitätsansprüchen erzählt, die allerdings bei den Detailausschmückungen enden. Anekdoten bieten Raum für kreative Ausgestaltung durch die Hörer/innen. Sie drehen sich um stabile Protagonisten und haben spaßige Höhepunkte.“

Jannis nimmt mit seiner Aussage Bezug auf ein Ereignis, das ca. 2-3 Wochen vor dem Spieleabend stattgefunden hatte. Jannis, Pana und der nicht anwesende Dimi hatten Stavros in seiner neuen Wohnung in *Stadt* besucht. Dimi (1) und Vaggelis hatten nicht die Möglichkeit gehabt sich anzuschließen. Stavros hatte zuvor berichtet, dass er und ein anderer griechischer Freund (auch neu in der Stadt) ein griechisches Restaurant und einen Imbiss aufgesucht hatten, um Kontakte in der neuen Stadt zu knüpfen. Im einen trafen sie auf den Besitzer, der arabischer Herkunft war und im anderen auf die Frau des Besitzers, die Polin war. Dies war bereits im Vorfeld (des Besuchs) humoristisch kommentiert worden. Die drei Besucher wollten sich nun selbst ein Bild von der ‚Lage‘ machen und beschlossen in dem Imbiss zu Abend zu essen. Jannis richtet sich zunächst an Dimi, da er die Geschichte noch nicht kennt und weil er ihn, auf Grund seiner beruflichen Tätigkeit (in der Gastronomie), für den passenden Ansprechpartner hält.

Bevor der Bericht weitergeführt wird, schweift er jedoch kurz ab. Die Aussage „es gibt [...] in *Stadt* VOLL den geilen griechischen:: [Laden]“ in Z.13-15 und die anschließenden Ausführungen deuten schon darauf hin, dass die initiale Äußerung in Z.3-4 nicht ernst gemeint war. In Z.31 bzw. 35 knüpft Jannis dann wieder daran an. Bereits hier wird deutlich, wie schwierig es ist, in der siebenköpfigen Gruppe die geschlossene Aufmerksamkeit aller Anwesenden zu erhalten. Jannis ‚erkämpft‘ sich das Rederecht - im Sinne, dass ihm die Person(en), die er anspricht, auch zuhören und keine Parallelunterhaltungen führen - nach mehreren Anläufen (Z.31, 35/40, 42) in Z.43 mit der Aufforderung „ακου εΔΩ (=hör dir das mal an)“. Im Gegensatz zum ersten Gesprächsausschnitt, in dem sich die Frotzelei spontan als Reaktion auf Marias Aussagen ergibt, beansprucht Jannis das Rederecht hier von vorn herein für das Erzählen der Anekdote. Schon in Z.47 erreicht diese ihren ersten Höhepunkt durch die Absurdität, dass es dem Imbissbesitzer nicht möglich ist das Gyros-Sandwich ohne Kraut zuzubereiten. Dies löst bei Dimi das erste Gelächter aus (Z.49).

Daraufhin ergreift Stavros das Wort (Z.50), um sich aktiv an der Ausschmückung der Geschichte zu beteiligen. Er formuliert das von Jannis benutzte Zitat des Imbissbesitzers um und lässt die Aussage dabei noch paradoxer klingen: „ohne kraut is AUS“. Die Komik entsteht hier auf der Inhaltsebene durch die Abwegigkeit, dass jemandem als Gast in einem Schnellimbiss der Wunsch verwehrt wird, dass eine bestimmte Zutat einem in diesem Moment zuzubereitenden Gericht *nicht* hinzugefügt wird. Diese Abwegigkeit wird durch den Widerspruch, dass ein nicht fertiges Gericht ohne diese Zutat aus sein könnte, zusätzlich betont und in den verständnislosen Reaktionen von Vaggelis (Z.51: „waRUM?“) und Dimi (Z.49: „wa(h)s“; Z.58: „wie du MUSST mit kraut essen?“) zum Ausdruck gebracht. Jannis untermalt seine Darstellung außerdem mit der karikierenden Nachahmung des Imbissbesitzers durch die tiefe Tonlage und den angedeuteten Gebrauch eines ausländischen Akzents („nisch“) sowie der knappen, abgehackten Sprechweise. Dies verstärkt die komische Wirkung seines Beitrags.

Im Laufe des Gesprächs wird deutlich, dass die Gesprächsteilnehmer aus der Produktion der Anekdote eine Art Wettbewerb machen. Sie nehmen aktiv an der Ausschmückung der Geschehnisse teil und scheinen dabei zu versuchen sich gegenseitig zu übertrumpfen. Diese Art der spielerischen Konkurrenz bei der Erzeugung komischer Episoden ist keines Falls unüblich innerhalb eines Freundeskreises (vgl. z.B. Deppermann und Schmidt 2003). Dabei ist es nicht erforderlich, dass der Sprecher bei dem beschriebenen Ereignis anwesend war, wie die Beiträge von Vaggelis (Z.56: „is komPLETT“) und L (Z.61: „du MUSST auch aufessen“) zeigen. „Es geht nicht darum, sich ein realistisches Bild des anderen [d.h. in diesem Fall der Zielscheibe der Scherzaktivität] zu bilden, sondern um den Gewinn von Anerkennung und Aufmerksamkeit und die Herstellung von unterhaltsamer Gemeinsamkeit“ (ebd.: 38). Dieser eifrige Prozess der Übersteigerung ist vor allem auch durch eklatante Brüche in der Rederechtstruktur gekennzeichnet, die zu einer Destabilisierung der Gesprächsorganisation führen. Die Gesprächsbeiträge der Interaktanten überschneiden sich permanent und es kommt

öfter zu Unterbrechungen bzw. Abbrüchen (z.B. Z.54: „χω‘ (.) χω‘ (-)“; „Z.60: „sonst MERKST du diesen-“).

Auch Codewechsel wird als Strategie eingesetzt, um Amüsement zu erzeugen, bzw. den Grad an Komik zu erhöhen. In Z.62/65 wiederholt Stavros seine Äußerung aus Z.50 („ohne kraut ist AUS“), leicht erweitert und paraphrasiert, auf Griechisch, worauf die griechischsprachigen Teilnehmer mit starkem Gelächter reagieren. Im Hinblick auf das Lachen, war die Wirkung der ursprünglichen Äußerung vergleichsweise verhalten. Dabei fällt auf, dass Stavros in seiner Aussage nicht von Stilisierungsmitteln Gebrauch macht, wie zuvor Jannis (Z.47). Dies hebt den Effekt des Codewechsels deutlich hervor. In Z.68 übersetzt Stavros, trotz der redundanten Wiederholung, seinen griechischen Beitrag ins Deutsche, um Laura und Britta nicht auszuschließen. Dimis wiederholtes Nachfragen, ob sich das Geschilderte tatsächlich so ereignet hat (Z.52: „ham die geSAGT?“; Z.73: „wirklich?“), sowie die Aussage „ich dacht schon der hätt das geSAGT;“ in Z.75, illustrieren die Plausibilität und dadurch den Realitätsbezug der Ausschmückungen, wider ihrer Absurdität. In Z.76/77 kommt der erste Teil der Anekdote schließlich mit Jannis Äußerung „wollte dass der KRAUT nimmt damit der (dies)n: [...] beigeschmack vom verfaulten FLEISCH nicht merkt“ zum Ende. Der Überbietungsprozess hat seinen Zenit erreicht. Laura und Dimi tun ihren Ekel in Z.78 („uäh“) und Z.79 („boah“) entsprechend kund und es besteht kein Bedarf der Weiterführung.

Bis zu diesem Zeitpunkt wurde keine nationale Kategorie explizit thematisiert, wie es im ersten Gesprächsausschnitt der Fall war. Es wurde lediglich erwähnt, dass es sich um einen griechischen Imbiss handelte (Z.3; Z.35). Allerdings wurden der Imbiss und sein Besitzer in einem sehr negativen Licht präsentiert und verspottet. Der zweite Teil der Anekdote wird erneut von Jannis – ähnlich wie bei der Wiederaufnahme des ersten Teils in Z.31: „das war so GEIL μαλακα“ – mit den Worten „das BESte war“ (Z.81) eingeführt. Hier wird der Imbissbesitzer zum ersten Mal ausdrücklich als ‚Grieche‘ bezeichnet (Z.85) und somit dieser Kategorie als Mitglied zugeordnet. Unmittelbar darauffolgend findet in Z.86 eine weitere Kategorisierung statt, nämlich die der Frau des Imbissbesitzers als Polin. Dies geschieht mit einem leicht abwertenden Unterton, der aus unterschiedlichen Gründen sowohl der polnischen Frau, als auch ihrem griechischen Mann gilt. Jannis und Pana vertreten, als die konservativsten Mitglieder der Gruppe, die Meinung, dass man, wenn es um die Ehe geht, einen Partner der gleichen Nationalität bzw. des gleichen kulturellen Hintergrunds wählen sollte.³⁵ Für sie selbst käme, ihren Angaben nach, nur eine Griechin als Ehefrau in Frage. Würde es sich bei dem Imbissbesitzer um einen Deutschen handeln, der z.B. mit einer Italienerin verheiratet wäre, würde dies nicht im selben Maße Unmut erzeugen, wie im gegenwärtigen Fall. Höchstwahrscheinlich würden Jannis und Pana dem sogar gleichgültig gegenüber stehen, da keine unmittelbare Verbindung zu ihnen selbst bestünde.

Da der Imbissbesitzer jedoch als Landsmann gesehen wird und nicht diesem Wertesystem entsprechend handelt, zieht dies eine negative Evaluation nach sich, die im Gespräch implizit in Erscheinung tritt. Desweiteren gibt es, für den Fall, dass ein Grieche keine Griechin zur Frau nimmt, eine Skala, auf der bestimmte Nationalitäten entsprechend ihrer ‚Kompatibilität‘ mit Griechen angeordnet sind und zwar nach ethnokulturellen oder auch religiösen Kriterien, die allerdings sehr stark durch Vorurteile geprägt sind. Natürlich ist eine solche Skala nie vollständig expliziert oder offengelegt worden. Es sind jedoch eindeutige Tendenzen zu verzeichnen. Nationen aus dem europäischen Mittelmeer Raum stehen beispielsweise hoch im Kurs. Polen erhalten hingegen eine schwächere Bewertung, ein Aspekt der auf Jannis Darstellung Einfluss nimmt.

Wenngleich der zweite Teil der Anekdote sehr kurz ist, ist er für die Fragestellung ausschlaggebend. Das Komische besteht hier in einer nonverbalen, auf Mimik und Gestik basierenden Imitation des Imbissbesitzers in Z.91. Jannis bringt damit das Gefühl des Nicht-

³⁵ Für einen Griechen wäre es beispielsweise akzeptabel eine (griechische) Zypriotin zu heiraten.

Willkommen-Seins der vier Freunde zum Ausdruck, was ihnen der Imbissbesitzer vermittelt hat. Mit dieser Darstellung erntet er starkes Gelächter (Z.92-94). Von viel größerer Bedeutung ist hier allerdings die darauffolgende Aussage Jannis in Z.95: „anstatt er sich freut dass mal GRIEchen vorbeikommen“. Mit dieser Äußerung verlässt er für einen Moment die scherzhafte Modalität und kommuniziert seine ernsthafte Meinung, die er nicht ohne weiteres unter Berufung auf das Scherzhafte revidieren kann. Dieses Umschwenken ins Ernste und auch die mitgeteilte Ansicht werden augenblicklich von Stavros (Z.96: „ja=ja“) angenommen und bestätigt. Dadurch geben sie das eigentliche Motiv dafür zu erkennen, dass sie den griechischen Imbissbesitzer (und seine Frau) zur Zielscheibe des gemeinsamen Scherzens gemacht haben. Wären sie mit offenen Armen empfangen worden, hätte man über das obligatorische Sauerkraut und die transnationale Ehe hinwegsehen können, zumal letzteres für die meisten Anwesenden, abgesehen von Jannis und Pana, kein negatives Kriterium darstellt. Da jedoch genau das Gegenteil der Fall war, werden jegliche Eigenschaften und Handlungen des Imbissbesitzers negativ ausgelegt. Auf emotiver Ebene zielt der Humor hier also nicht ausschließlich auf kollektive Belustigung ab. Für die drei Gesprächsteilnehmer, die die geschilderten Ereignisse persönlich miterlebt haben, geht es insbesondere darum ihre Enttäuschung zu verarbeiten und dem Imbissbesitzer sein abweisendes Verhalten in der überzeichneten Rekapitulation der Geschehnisse heimzuzahlen. Darüber hinaus findet in dieser Aussage eine explizite Selbstkategorisierung statt. Jannis bezeichnet sich und die anderen Beteiligten ausdrücklich als Griechen und ordnet sie somit derselben Kategorie zu, wie zuvor den Imbissbesitzer. Auch Stavros Reaktion ratifiziert diese Kategorisierung. Auf die Bedeutung dieser Zuordnungen wird unten im Detail eingegangen. Zunächst soll jedoch die Analyse der humoristischen Episode zu Ende gebracht werden.

Die ernsthafte Modalität wird sehr schnell wieder verlassen. In Z.97 findet durch Dimi erneut eine karikierende Wiedergabe der Rede des Imbissbesitzers statt. Obwohl der genaue Wortlaut der Äußerung nicht zu verstehen ist, kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass auf Griechisch gesprochen wird. Ebenfalls ist davon auszugehen, dass Vaggelis in Z.101 Dimis Beitrag zum Ausgangspunkt eines neuen, wenn auch nur sehr kurzen, Wettbewerbs macht. Folglich wird angenommen, dass in Z.97, ähnlich wie in Z.101, der Groll des Imbissbesitzers fiktiv verbalisiert wird, der in Z.91 von Jannis lediglich nonverbal zur Schau getragen wurde. Die Tatsache, dass beide Äußerungen auf Griechisch produziert werden, zeigt, dass die griechisch sprachigen Teilnehmer der Authentizität ihrer Scherze den Vorrang geben und den Ausschluss der beiden Frauen in Kauf nehmen. Eine Übersetzung findet hier nicht statt. Auch untermalt die Codewahl noch einmal die Zugehörigkeit des Imbissbesitzers zur Kategorie der Griechen.

Das Ende des zweiten Teils der Anekdote und der Beginn des dritten überschneiden sich. Stavros führt in Z.98 mit den Worten „da (.) das GEILste“ den dritten Abschnitt ein, während der zweite erst in Z.101 mit Vaggelis Zug beendet wird. Stavros beginnt von einem weiteren Vorfall aus dem griechischen Schnellimbiss zu erzählen. Kurz vor Ende der Beschreibung (Z.112) bittet Jannis explizit um eine Rederechtsübergabe, um das Ereignis noch einmal detaillierter wiederzugeben und speziell, um den Imbissbesitzer nachzuahmen. Hier kommt zum wiederholten Mal die freundschaftliche Konkurrenz zum Vorschein, die bei der gemeinsamen Produktion von Spaßaktivitäten entsteht. Jannis erbittet indirekt die Möglichkeit Stavros Ausführungen in ihrem Grad an Komik zu überbieten. Dafür nutzt er, wie schon zuvor, die direkte Redewiedergabe. Er bringt den Ärger des Imbissbesitzers (Z.126; Z.127/129) durch die Prosodie seiner Äußerungen zum Ausdruck. Inhaltlich amüsieren sich die Interaktanten hier über den rauen Umgangston des Griechen mit seiner Frau und die Tatsache, dass er sich über einen so nichtig scheinenden Fehler ihrerseits – das Fleisch sollte ins Brot statt auf den Teller – aufregt. Jannis bestärkt seine Parodie in Z.131, indem er den Gemütsstand bzw. das Verhalten des Griechen zusätzlich beschreibt („boah alter der hat sich so ABgefickt“). Schließlich wird die gesamte Anekdote mit der abschließenden Evaluierung

des Schnellimbisses als ‚(extrem) abgewichste Bude‘ seitens Dimis und Jannis (Z.132-134) beendet.

Eine genauere Betrachtung der Anekdote zeigt, dass sie im Grunde nicht zwingend an die griechische Kultur gebunden ist. Man könnte sich alle drei Subereignisse, die in diesem Rahmen thematisiert wurden, auch in einem türkischen oder deutschen Imbiss vorstellen. Ein deutscher Wurstverkäufer, dem die Wurst ohne Ketchup ausgegangen ist, oder ein türkischer Imbissbesitzer, der vor den Gästen seine tschechische Frau anmeckert, weil sie die Pommes auf den Teller getan hat und nicht in die Dönertasche, würden vermutlich im Allgemeinen ähnliches Amusement erzeugen, wie die Geschichte des Griechen. Für die Mitglieder des Freundeskreises, die sich und den Imbissbesitzer explizit unter dieselbe ethnische Kategorie der Griechen subsumieren, ist sein Griechisch-Sein jedoch von immenser Wichtigkeit. Ein Mitglied der eigenen Kategorie wird innerhalb der Gruppe und sogar in Anwesenheit Kategorieexterner (der beiden deutschen Frauen) diskreditiert. Im Gegensatz zur ersten Passage findet hier also keine Stereotypisierung einer kompletten Kategorie statt. Der Fokus liegt stattdessen auf einem ‚Ausreißer‘, der zwar explizit als Mitglied der eigenen Kategorie anerkannt wird, von dem aber dennoch auf unterschiedliche Art und Weise Abstand genommen wird. Diese Distanzierung wird mit der negativen Darstellung des Imbissbesizers durch die gemeinschaftliche humoristische Überzeichnung seiner Eigenschaften und Handlungen vollzogen. Somit erfüllt der Humor hier drei eng miteinander verknüpfte Aufgaben. Zum einen fungiert er als Werkzeug, um durch komische Verzerrungen und Übertreibungen die verwerflichen Dispositionen und Verhaltensweisen der Zielscheibe hervorzuheben und somit die eigene ablehnende Haltung zu verdeutlichen. Dies wird ermöglicht, indem er durch die spezielle Modalisierung eine Nische schafft, in der solche Übertreibungen akzeptabel sind und man auf Grund dieser nicht der Irrationalität bezichtigt werden kann. Er übernimmt also erneut die Rolle einer Art Schutzmechanismus. Schließlich ist die humoristische Herangehensweise an das Thema für die Interagierenden selbst von Vorteil. Die Kritik, die in vorübergehend ernster Modalität geäußert wird (Z.95), zeigt, dass auch hier dem Spaß sehr ernste Ansichten zu Grunde liegen. Dennoch wird die Gelegenheit ergriffen das Ärgernis so für sich zu nutzen, dass aus ihm noch Amusement geschöpft werden kann.

Eine besondere Rolle beim interaktiven Distanzierungsprozess spielen die Parodierungen in der direkten Redewiedergabe, von denen besonders Jannis Gebrauch macht. Günthner (2007: 419) schreibt: „reported speech is a resource speakers creatively and strategically draw upon to contextualize social types and do identity work.“ Mit dem ersten Zitat (Z.47: „nee GEHT nischt“) wird der Imbissbesitzer durch die dezente Akzentuierung als prototypischer Ausländer mit mangelnden Deutschkenntnissen dargestellt. Bemerkenswert ist hier, dass der Originaldialog in griechischer Sprache stattgefunden hat. Jannis hat also rekapitulierend die griechische Aussage des Imbissbesizers ins Deutsche übersetzt und ihr bewusst den Akzent eines Nicht-Muttersprachlers verliehen. Es werden also alle Register gezogen, um ein schlechtes Licht auf die Zielscheibe zu werfen. Alternativ könnte die Aussprache auch mit einer niedrigen sozialen Schicht, statt mit nationaler Herkunft, in Verbindung gebracht werden. Dafür spricht, dass Jannis in seinem Zitat keinen charakteristisch griechischen Akzent gewählt hat.³⁶ Auch die Zitate in Z.126-129, in denen der Mann als jähzornig und ungehobelt, jedoch ohne ausländischen Akzent präsentiert wird, passt in dieses Bild, wenn man eine negativ-stereotype Vorstellung von Mitgliedern der unteren Schicht zu Grunde legt. Unabhängig davon welchen konkreten ‚sozialen Typ‘ der Imbissbesitzer hier verkörpern soll, werden ihm durch die Form der Zitation gewisse Eigenschaften zugeschrieben, die von den Interaktanten abgewertet und lächerlich gemacht werden.

³⁶In diesem Fall würde das ‚i‘ in ‚nicht‘ eher geschlossen ausgesprochen.

Wie bereits in Abschnitt 2.2 ausgeführt wurde, lässt solch eine Fremddarstellung, wie sie in der obigen Anekdote stattgefunden hat, immer auch Rückschlüsse auf ein oppositionelles Selbstbild zu. Deppermann und Schmidt (2003: 51) kommen im Rahmen ihrer Studie zu folgendem Schluss:

„Die Identität und Einheit der eigenen Gruppe emergiert *ex negativo* in der Abgrenzung von einem Außen, das man nicht sein will bzw. nicht zu sein beansprucht. Die dabei positiv in Anspruch genommenen Identitätsmerkmale lassen sich nur indirekt und vielfach nur sehr vage aus dem Abgelehnten folgern.“

Diese Feststellung spiegelt sich auch im gegenwärtigen Gesprächsausschnitt wider. Allerdings handelt es sich bei dem ‚Außen‘ hier nicht um eine andere Kategorie, sondern um ein Mitglied der eigenen, das von den für die Kategorie konstitutiven Verhaltensnormen und Wertvorstellungen abweicht. Somit definieren die Interaktanten mit den implizit *ex negativo* etablierten Merkmalen die Kategorie der Griechen, zu der sie sich zählen und deren Dispositionen sie für sich beanspruchen. Darüber, welche diese im Einzelnen sind, kann nur spekuliert werden. Das wichtigste scheint jedoch Offenheit und Gastfreundschaft zu sein, besonders, den eigenen Landsleuten bzw. Mitgliedern derselben nationalen Kategorie gegenüber (siehe Z.95). Nationale Solidarität wird groß geschrieben, besonders wenn man sich als ethnokulturelle Minderheit in der deutschen Gesellschaft versteht. In diesem Zusammenhang soll noch ein letztes Mal auf den humoristischen Konkurrenzkampf eingegangen werden. „Das Mitglied der *peer-group* kann dabei selbst seine eigene Position in der Gruppe gewinnen, indem es in kreativer, schlagfertiger und unterhaltsamer Weise zur Konstitution der Gruppenidentität *ex negativo* beiträgt“ (ebd.: 53). Dies könnte ein potenzieller Grund dafür sein, dass sich die beiden Frauen, als Kategorieexterne, kaum an diesem Wettbewerb beteiligen, da die Gruppenidentität in diesem Fall an die Nationalität gekoppelt ist.

Es soll abschließend festgehalten werden, dass, obwohl bei der Analyse primär vom ‚Imbissbesitzer‘ die Rede war, dies kein Terminus ist, der von den Interaktanten eingeführt worden ist. Die Gesprächsteilnehmer benutzen ausschließlich die Begriffe ‚Typ‘ und ‚Grieche‘. Obgleich bei der Herabstufung des Mannes auf Vorurteile zurückgegriffen wird, die häufig mit dem Beruf des Imbissbesitzers in Verbindung gebracht werden, wie das verfaulte Fleisch in Z.76/77, ist seine Angehörigkeit zu dieser sozialen Kategorie nicht gleichermaßen relevant, wie die zur Kategorie ‚Grieche‘. Es werden im Freundeskreis häufig Begegnungen mit fremden Griechen thematisiert, die nicht das gewünschte Maß an nationaler Solidarität an den Tag legen, in welcher Form auch immer sich dies äußert. Dabei ist die Reaktion darauf immer gleichermaßen abwertend, unabhängig davon, ob es sich um einen Imbissbesitzer oder einen Studenten handelt.

5. Fazit

Zum Abschluss sollen die Prozesse der Identitätskonstitution in den beiden Gesprächspassagen und die Rolle der humoristischen Interaktionsmodalität für dieses Verfahren kontrastiv zusammengefasst werden. Im Zentrum der Gesprächsausschnitte stehen zwei verschiedene Scherzaktivitäten – eine Frotzelei und das Erzählen einer Anekdote – an denen alle Gesprächsteilnehmer (mehr oder weniger) aktiv teilhaben. Im Verlauf dieser Aktivitäten wird nationale Identität auf unterschiedliche Art und Weise relevant gemacht. Im ersten Ausschnitt wird unter Rückgriff auf einen geteilten Wissensbestand die nationale Kategorie der Griechen kreativ und auf den Kontext zugeschnitten stereotypisiert. Diese Stereotypisierung wird genutzt, um dem Freund des Frotzelobjekts Untreue zu unterstellen und ist somit essentiell für die Ausführung der Frotzelaktivität. Die gemeinsame Etablierung einer Gesamtheit mit bestimmten Merkmalen (diese beschränken sich im gegenwärtigen Fall

auf die Tendenz zur Untreue) ermöglicht hier also Rückschlüsse auf einen Einzelnen, der dieser Gesamtheit angehört. Dabei kollidieren jedoch die negative Darstellung der Kategorie ‚Grieche‘ mit der Zugehörigkeit der Interaktanten zu dieser. Di Luzio und Auer (1986: 330) schreiben in diesem Zusammenhang: „Es scheint [...] eine Bedingung für die Selbstsubsumption unter eine bestimmte Kategorie zu sein, da[ss] diese mit positiven Wertvorstellungen verbunden wird.“ Dem Anschein nach gilt dieses Prinzip in der Scherzkommunikation nicht. Die verringerte Einklagbarkeit humoristischer Aussagen erlaubt die Selbstidentifikation mit negativ konnotierten Kategorien. Verallgemeinerungen greifen nur bedingt und heben mögliche Gesichtsbedrohungen, die durch sie entstehen könnten auf. Dennoch bleibt ein gewisser Realitätsbezug erhalten, der den Erfolg der Frotzelei möglich macht.

In der zweiten Passage bleibt eine explizite ‚Auffüllung‘ der Kategorie ‚Grieche‘, in Form einer Nennung bestimmter Charakteristika ihrer Mitglieder, aus. Dennoch ist sie für die Interagierenden (mit Ausnahme der zwei Deutschen) hochrelevant, da sie sowohl sich selber, als auch die Hauptperson der Anekdote, als Griechen bezeichnen. Letztere wird durchgehend negativ porträtiert und somit zu den Gesprächsteilnehmern, wider die gemeinsame Nationalität, in Kontrast gesetzt. Die Eigenschaften der (‚normalen‘) Griechen zeichnen sich dadurch *ex negativo* ab und werden von der Gruppe, als Repräsentanten der nationalen Kategorie, für sich beansprucht. Der Imbissbesitzer wird als Ausnahme präsentiert, die die Regel bestätigt. Die Tatsache, dass die Beschreibung seines Verhaltens, obgleich überzeichnet, für Amüsement sorgt, untermauert dies. Anders als im ersten Ausschnitt ermöglicht hier also das gemeinsam als abweichend etablierte Handeln eines einzelnen Mitglieds, Rückschlüsse auf eine dazu im Gegensatz stehende Gesamtheit. Durch die Scherzmodalität können die Interaktanten die Mängel ihrer Zielscheibe akzentuieren und sich von ihr abgrenzen und gleichzeitig zur Erheiterung der Gruppe beitragen, um so einen eigenen Nutzen für sich herauszuschlagen. Diese Kombination wäre in der ernsten Modalität nicht möglich. Im Übrigen bietet sich jedem Gesprächsteilnehmer die Gelegenheit sich auf kreative, originelle Weise innerhalb der Gruppe zu beweisen und seinen individuellen Status auszubauen.

Selbst- und Fremddarstellung finden in beiden Passagen im Rahmen der eigenen nationalen Kategorie statt. Sie drehen sich jedes Mal um Ausnahmen. In der ersten Unterhaltung ist das Selbst die Ausnahme, das sich implizit von der (humoristisch) negativ definierten eigenen Kategorie abhebt. Im zweiten Beispiel ist das Fremde die Ausnahme, das den Normen der gemeinsamen Kategorie nicht entspricht und sich somit vom Selbst unterscheidet. Auf andere nationale Kategorien wird, im Falle der Polin, nur sehr marginal Bezug genommen. Auch wird eine Opposition zwischen den Kategorien ‚Griechen‘ und ‚Deutsche‘ nicht relevant. Eine potenzielle Zwischenkategorie, wie sie in Abschnitt 2.2, sowie Abschnitt 3.2, thematisiert wurde, wird im ersten Ausschnitt bestenfalls angedeutet, spielt sonst aber keine Rolle. Humor fungiert in beiden Fällen auf unterschiedliche Art als Absicherung, um bei der Darlegung der eigenen (ernsten) Meinung freies Spiel zu haben. Rückblickend kann hier festgehalten werden, dass bei der Konstruktion oder Positionierung zu nationaler Identität nicht nur die konative Funktion des Humors von Bedeutung ist, sondern vor allem auch die phatische und die poetische.

Aus der entgegengesetzten Perspektive bieten Selbst- und Fremdbilder natürlich immer reichlich Stoff für humoristische Thematisierung. Auf geteilten Weltbildern bzw. gemeinsamem Hintergrundwissen basierende (nationale) Stereotypen eignen sich, durch situative (Um)deutung und geistreiche Einsätze in bestimmten Kontexten, hervorragend zum Scherzen (Gesprächsausschnitt 1) (vgl. Deppermann, Schmidt 2003). Ebenso zweckentsprechend sind Normabweichungen, die dem gruppen- bzw. kategorietyptischen Verhalten zuwiderlaufen (Gesprächsausschnitt 2). All dies beschränkt sich selbstverständlich nicht auf ethnokulturelle Aspekte von Identität. Für die untersuchte Gruppe, als einen

Freundeskreis von Migrantenkindern, sind diese jedoch, wie bereits angesprochen, essentiell und rücken auch in der Scherzkommunikation häufig in den Mittelpunkt. Für zukünftige Studien wäre es interessant, Formen der nationalen Identitätskonstruktion in ernsthafter sowie scherzhafter Modalität direkt zu vergleichen. Potenzielle Unterschiede würden die Rolle des Humors noch deutlicher zum Vorschein bringen.

Literatur

- Aslan, Sema (2005): Aspekte des kommunikativen Stils einer Gruppe weltläufiger Migranten türkischer Herkunft: die „Europatürken“. In: *Deutsche Sprache* 4/32, 327-356.
- Bergmann, Jörg R./Luckmann, Thomas (1999): Moral und Kommunikation. In: Jörg R. Bergmann & Thomas Luckmann (Hrsg.): *Kommunikative Konstruktion von Moral. Band 1: Struktur und Dynamik der Formen moralischer Kommunikation*, 13-36. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Bergmann, Jörg R./Luckmann, Thomas (Hrsg.) (2000): *Kommunikative Konstruktion von Moral. Band 2: Von der Moral zu den Moralen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Bucholtz, Mary & Kira Hall (2005): Identity and Interaction. A Sociocultural linguistic approach. In: *Discourse Studies* 7, 585-614.
- Czyżewski, Marek/Drescher, Martina/Gülich, Elisabeth/Hausendorf, Heiko (1995): Selbst- und Fremdbilder im Gespräch. Theoretische und methodologische Aspekte. In: Marek Czyżewski/Elisabeth Gülich/Heiko Hausendorf/Maria Kastner (Hrsg.): *Nationale Selbst- und Fremdbilder im Gespräch. Kommunikative Prozesse nach der Wiedervereinigung Deutschlands und dem Systemwandel in Ostmitteleuropa*, 11-81. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Deppermann, Arnulf (2008): *Gespräche analysieren. Eine Einführung*, 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Deppermann, Arnulf/Schmidt, Axel (2003): Vom Nutzen des Fremden für das Eigene. Interaktive Praktiken der Konstitution von Gruppenidentität durch soziale Abgrenzung unter Jugendlichen. In: Hans Merkers/Jürgen Zinnecker (Hrsg.): *Jahrbuch Jugendforschung*, 3. Ausgabe, 25-56. Opladen: Leske + Budrich.
- Di Luzio, Aldo/Auer, Peter J. (1986): Identitätskonstitution in der Migration. konversationsanalytische und linguistische Aspekte ethnischer Stereotypisierungen. In: *Linguistische Berichte* 104, 327-351.
- Fillmore, Charles (1994): Humor in Academic Discourse. In: Allen D. Grimshaw (Hrsg.): *What's Going on Here? Complementary Studies of Professional Talk*, 271-310. Norwood, NJ: Ablex.
- Gumperz, John J. (1982): *Discourse Strategies*. Cambridge: CUP.
- Günthner, Susanne (1996): Zwischen Scherz und Schmerz. Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen. In: Kotthoff, Helga (Hrsg.): *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*, 81-108. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Günthner, Susanne (2007): The Construction of Otherness in Reported Dialogues as a Resource for Identity Work. In: Peter J. Auer (Hrsg.): *Style and Social Identities. Alternative Approaches to Linguistic Heterogeneity*, 419-444. Berlin, New York: De Gruyter.
- Holmes, Janet (1998): *An Introduction to Sociolinguistics*. London: Longman
- Keim, Inken (2002): Die Verwendung ethnischer Stereotypen im interethnischen Erstkontakt. Zum Zusammenhang von Selbst- und Fremddarstellung, Interaktionsmodalität und Perspektivität. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Kultur(en) im Gespräch*, 245-274. Tübingen: Narr.
- Keim, Inken (2006): Der kommunikative soziale Stil der „türkischen Power-Girls“, einer Migrantinnengruppe aus Mannheim. In: *Deutsche Sprache* 1-2/34, 89-105.

- Kotthoff, Helga (1998): *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor.* Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (2002): Vorwort. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Kultur(en) im Gespräch*, 7-22. Tübingen: Narr.
- Morreal, John (1983): *Taking Laughter Seriously.* Albany, NY: State University of New York Press.
- Norrick, Neal R. (1994): Involvement and Joking in Conversation. In: *Journal of Pragmatics* 22, 409-430.
- Norrick, Neal R./Chiaro Delia (2009): Introduction. In: Neal R. Norrick/Delia Chiaro (Hrsg.): *Humor in Interaction*, IX-XVII. Amsterdam, Philadelphia, PA: John Benjamins.
- Quasthoff, Uta (1973): Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Frankfurt a.M.: Fischer-Athenäum-Taschenbuch.
- Quasthoff, Uta (1987): Linguistic Prejudice/Stereotypes. In: Ulrich Ammon/Norbert Dittmar/Klaus Mattheier (Hrsg.): *Handbuch der Soziolinguistik – Handbook of Sociolinguistics*, 785-800. Berlin, New York: De Gruyter.
- Sacks, Harvey (1972): On the Analyzability of Stories by Children. In: John J. Gumperz/Dell Hymes (Hrsg.): *Directions in Sociolinguistics*, 325-345. The Ethnography of Speaking. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Sacks, Harvey (1979): Hotrodder. A Revolutionary Category. In: George Psathas (Hrsg.): *Everyday Language*, 7-14. New York: Irvington.
- Sacks, Harvey (1992): *Lectures on Conversation*. 2. Vol. Oxford: Blackwell.
- Selting, Margaret et al. (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: *Linguistische Berichte* 173, 91-122.
- Wilton, Antje (2009): *Lachen ohne Grenzen. Eine gesprächsanalytische Untersuchung zu Scherzkommunikation in zweisprachigen Interaktionen.* München: Iudicium.

Internetquellen

- Brock, Alexander (2000): Rezension zu: Helga Kotthoff, *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 1, 17-22. Online: <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2000/rz-brock.pdf> (letzter Zugriff am 12.09.2012).
- Kotthoff, Helga (2004): *Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen.* Pdf-Datei, Stand: 09.02.2004. Online: <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/338> (Letzter Zugriff: 29.03.2011, 15:27 Uhr).

Anhang

Transkriptionskonventionen

[Überlappungen/Simultansprechen
=	schneller, unmittelbarer Anschluss neuer Turns oder Einheiten
(.)	Mikropause
(-), (--), (---)	Pausen von jeweils ca. 0,25/0,75/1,0 Sek.
(2.0)	geschätzte Pause, bei mehr als 1 Sek. Dauer
: , :: , :::	Dehnung/Längung je nach Dauer
hm=hm	zweisilbiges Rezeptionssignal
so(h)o	Lachpartikeln beim Reden
haha hehe hihi hoho	silbisches Lachen
‘	Abbruch
akZENT	Primärakzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent
((lacht))	para- und außersprachliche Handlungen und Ereignisse
<<lachend> >	sprachbegleitende para- und außersprachliche Handlungen und Ereignisse mit Reichweite
<<wütend> >	interpretierende Kommentare mit Reichweite
()	unverständliche Passage je nach Länge
(solche)	vermuteter Wortlaut

Tonhöhe:

?	hoch steigend
,	mittel steigend
-	gleichbleibend
;	mittel fallend
.	tief fallend

Matthias Ahrendt, Salma Hassan, Philipp Kleff, Lena Körner, Peter Schepsmeier

Die Komik von Serdar Somuncu: In-Group und Out-Group

1. Serdar Somuncu – Leben und Komik

Serdar Somuncu wurde am 3. Juni 1968 in Istanbul geboren und emigrierte früh nach Deutschland. Nach seinem Abitur studierte er Musik, Schauspielkunst und Regie in Maastricht und Wuppertal. Was sein künstlerisches Schaffen betrifft, kann man von einem sehr breit gefächerten Spektrum sprechen. So kann Serdar Somuncu heute unter anderem als Schauspieler, Regisseur, Musiker, Schriftsteller und Kabarettist bezeichnet werden. Die ersten Jahre nach seinem Studium waren vor allem vom Genre des Theaters geprägt. Somuncu inszenierte mehr als 100 Theaterstücke und trat auch als Schauspieler auf, zuletzt an der Oper in Münster in „Die Entführung aus dem Serail“. Einem breiteren Publikum wurde er 1996 bekannt, als er in einer szenischen Lesung erstmals aus „Mein Kampf“ von Adolf Hitler vorlas. Seine folgende Tournee mit dem Titel „Nachlass eines Massenmörders“ wurde ein großer Publikumserfolg. Ohne den Inhalt des Textes zu verfremden, versuchte Somuncu, die inneren Widersprüche des Buches auf komische Art und Weise offen zu legen; eine Arbeitsweise, die er später auch in weiteren Kontexten anwendete, etwa als er im Jahr 2000 Auszüge aus der Sportpalastrede von Josef Goebbels präsentierte.

Seine bevorzugte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus brachte Somuncu häufig Probleme mit Neonazis ein. Gelegentlich suchten einzelne Gruppen seine Auftritte auf und versuchten diese zu boykottieren. Zum Teil trat Somuncu deswegen auch mit kugelsicherer Weste und unter Polizeischutz auf.

Im Juni 2008 startete Somuncu die Internet-Show „Hatenight“. Aus inhaltlichen Gründen wurde die Sendung kurz darauf vom Videoportal Youtube gesperrt. Heute darf sie wieder produziert werden, allerdings sehr verkürzt und entschärft. Im Januar 2009 ging Somuncu mit seinem bisher letzten Bühnenprogramm „Der Hassprediger – Ein demagogischer Blindtest“ auf Tournee. Dieses Programm bildet auch die Datengrundlage der vorliegenden Analyse.

Generell kann festgehalten werden, dass sich Serdar Somuncu in seinem kabarettistischen Programm mit Befindlichkeiten und Missständen der Gesellschaft auseinandersetzt. Er ist Provokateur aus Leidenschaft und schreit sein Publikum gerne an. Vordergründig richten sich seine Wutausbrüche und Beschimpfungen gegen Minderheiten aller Art. Frei nach dem selbstgesetzten Motto „Jede Minderheit hat ein Recht auf Diskriminierung“ wettet Somuncu gegen Ausländer, Homosexuelle, Juden und Politiker. Die ausgiebig zelebrierte Intoleranz ist für Somuncu allerdings nur Mittel zum Zweck. Wie er selbst sagt, geht es ihm darum, Denkprozesse anzustoßen. Gutes Kabarett müsse ein „Schlag in die Fresse des Zuschauers“ sein und dürfe nicht allein der Unterhaltung dienen. Neben seiner cholерischen Darstellungsweise kommt es immer wieder zu Stilbrüchen zwischen Fäkalsprache, pubertären Wortwitzen à la „Moschee/Muschi“ und intellektuellem Sprachduktus. Somuncus teils unterschwellige Kritik richtet sich häufig gegen gesellschaftliche Tendenzen zum Patriotismus, Chauvinismus oder Alltagsrassismus. Außerdem beklagt er häufig die Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit der Gesellschaft gegenüber bestimmten Entwicklungen (vgl. die Homepage: www.somuncu.de).

2. Methodische Vorgehensweise

In der vorliegenden Mikrostudie soll Serdar Somuncus Komik zum einen unter dem kulturellen Aspekt beleuchtet werden, zum anderen steht seine Komik in Bezug auf gesellschaftskritische Themen im Fokus. Komik soll hier als soziales, kultur- und kontextabhängiges Phänomen verstanden und dahingehend auch analysiert werden (vgl. Leontiy 2012). Es geht im Folgenden zudem um die Fragen, wie und mit welchen Mitteln Somuncu diese Komik in seinem Programm erzeugt.

Die Arbeit beruht auf der Analyse eines Auftritts Serdars Somuncus aus seinem Bühnenprogramm „Der Hassprediger – Ein demagogischer Blindtest“, mit welchem er im Jahre 2009 auf Tour ging. Der Auftritt fand am 15.11.2009 in München statt und wurde vom Fernsehsender Sat1 aufgezeichnet. Der Zugang zu dem Mitschnitt erfolgte über das Videoportal Youtube³⁷. Aus dem Programm wurden einzelne Passagen ausgewählt, die als Vorlage zur Untersuchung bezüglich der In- und Outgroup bei Somuncu dienten. Die Auswahl wurde hinsichtlich verschiedener Aspekte getroffen: Die Sequenzen sollten bezüglich des Inhalts und der angesprochenen Personengruppen ein möglichst weites Spektrum abdecken und zudem seine breit gefächerte komödiantische Arbeitsweise verdeutlichen. Orientiert an der methodischen Vorgehensweise von Leontiy (2012), wurde das Videomaterial mit Hilfe der Videoanalyse³⁸ erschlossen.

Abschließend wurden auf dieser Grundlage fünf Videosequenzen herausgegriffen und hinsichtlich der folgenden Forschungsfrage analysiert.

3. Thesen und Forschungsfrage

Komik wird als ein subjekt-, situations- und kulturabhängiges Phänomen verstanden. Das bedeutet, dass Komik zum einen auf den Kommunikationspartner und zum anderen auf die Kommunikationssituation bezogen werden muss. Das, was als komisch angesehen wird und worüber gelacht wird, hängt also unter anderem davon ab, in welcher Situation die Komik stattfindet. Das Komische kann somit in unterschiedlichen Situationen und bei verschiedenen Personen auch eine unterschiedliche Wirkung haben. Die Wirkung der Komik ist somit je nach Interpretation und Haltung des Kommunikationspartners variabel (vgl. Leontiy 2012: 8, Berger 1998: 80).

Die Wahrnehmung der Komik lässt zudem Rückschlüsse auf die Gesellschaft oder auf eine bestimmte Gruppe zu. „Das, was als komisch gilt, worüber gelacht wird, werden darf und soll, und wer mit wem worüber lacht, gibt Auskunft über eine Gesellschaft oder eine Gruppe, und es wirkt auf diese Verbindung zurück“ (Leontiy 2012: 8).

Auf der Grundlage dieses Verständnisses von Komik wird Somuncus Auftritt untersucht. Die konkrete Fragestellung der Untersuchung lautet: Inwieweit besteht *eine bestimmte* Ingroup bei Serdar Somuncu? Die Findung der Forschungsfrage ist stark durch die Art und Weise der Komik Somuncus beeinflusst. Diese zeichnet sich sowohl durch eine enorme Themenvielfalt als auch durch eine sehr provokante und nicht alltägliche Darstellung auf der Bühne aus. Dadurch stellt Somuncu eine Besonderheit im Vergleich zu anderen Kabarettisten und Komikern dar, welche häufig mit einem begrenzten Themenumfang eine bestimmte Ingroup ansprechen. Besonders die weitreichende Themenvielfalt, welche gesellschaftlich kontroverse Gegenstände wie Alltagsrassismus oder Homosexualität inkludiert, wirft die Frage auf, ob es auch bei Somuncus Komik (nur) eine bestimmte Ingroup gibt.

³⁷ Die Mitschnitte sind entnommen: <http://www.youtube.com/watch?v=m5TupkYQnek> (letzter Zugriff am 11.09.2012)

³⁸ Es handelt sich um die Methode der Videoanalyse, die am Lehrstuhl für Allgemeine und Kulturosoziologie an der Universität Konstanz auf Basis sozialwissenschaftlicher Hermeneutik erarbeitet wurde.

4. Begriffserklärung „In- und Outgroup“ in der Komik

Bevor die zentralen Begriffe *In-* und *Outgroup* in den Fokus der Ausführungen gelangen, scheint es vorerst sinnvoll den Kontext ihrer Benutzung zu beleuchten. An dieser Stelle scheint es sinnvoll, zunächst den Begriff der *Komik* anzuführen. Die Komik nimmt einen zentralen Stellenwert in dieser Arbeit ein, da sich nachfolgende Ausführungen über *In-* und *Outgroup* im Kontext der Komik bewegen. Aus diesem Grund wird zunächst vorgestellt, was sich generell hinter dem Begriff der Komik verbirgt und wie sich Komik und Humor voneinander abgrenzen lassen.

4.1. Komik

Eine Vielzahl theoretischer Ausführungen beschreiben unterschiedliche Definitionen von Komik. Im Folgenden werden entscheidende Gemeinsamkeiten herausgestellt und auf diese Weise versucht, eine umfassende Definition von Komik aufzuzeigen.

Als ein wesentliches Merkmal und als Quelle des Komischen findet sich in zahlreichen Ausführungen der Begriff der Differenz. Schon Aristoteles stellt bei seiner „Poetik“ die Differenz als entscheidenden Faktor für die Komik heraus. Dies meint, dass ein Kontrast bzw. der Unterschied zwischen zwei entgegengesetzten Polen das erzeugende Moment der Komik ist. Die Pole können zum Beispiel durch das Verhalten der Darsteller auf der Bühne und durch das Normverhalten der Zuschauer dargestellt werden. Bei differenten Verhaltensweisen dieser Pole kann Komik erzeugt werden. Wenn sich eine Darbietung auf der Bühne von der Erwartungshaltung und den alltäglichen Verhaltensweisen der Zuschauer unterscheidet, kann Komik entstehen. Auf diese Weise stellt sich ein „Lustmoment“ für den Zuschauer ein (vgl. Lipps 1898: 44f). Oft wird Komik daher auch als eine „zum Lachen reizende Wirkung“ (Das Herkunftswörterbuch 2001, S. 429) definiert, wobei Lachen bei dieser Definition nicht im Vordergrund stehen sollte, sondern die positive Wirkung, die Komik bei ihren Rezipienten erzeugt. Komik kann also auch ohne ein solches Lachen auskommen und trotzdem positive Wirkungen erzeugen. Dementsprechend kann das Lachen nicht als alleiniger Indikator von Komik gesehen werden. Komik umfasst grob gesagt alle Erscheinungen, Handlungen oder Erzählungen, die durch ihre schon beschriebene Differenz eine Wirkung verursachen, welche Lustmomente hervorrufen oder zumindest ein lustvolles Wohlbehagen auslösen können (vgl. Müller 1964: 1).

4.2. Humor

In Abgrenzung zur Komik ist Humor die „Gabe eines Menschen, der Unzulänglichkeit der Welt und der Menschen, den Schwierigkeiten und Missgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen.“ (Duden: Das Herkunftswörterbuch 2001: 429). Humor lässt sich demnach als eine Kompetenz verstehen, die ein Individuum in die Lage versetzt, Komik überhaupt erst als solche zu erkennen. Berger (vgl. Berger 1998: 4) spricht in diesem Zusammenhang von einer Fähigkeit, die es ermöglicht, komische Eigenschaften der Lebenswelt wahrzunehmen. Komik ist demnach eine Eigenschaft, die erst durch eine bestimmte Fähigkeit, eine bestimmte Gabe: den Humor, verstanden werden kann. In diesem Zusammenhang wird auch oft von einer Intelligenzleistung gesprochen, die es ermöglicht, komische Konstruktionen zu schaffen und zu erkennen (vgl. ebd.: 4f).

Im Kontext dieser Arbeit wird den Zuhörern und Zuschauern Somuncus die Fähigkeit, Komik zu verstehen, generell zugesprochen. Falls den Rezipienten diese *Gabe* von vornherein abgesprochen würde, müssten sie zwangsläufig immer als Teil der *Outgroup* angesehen werden, da ein Verstehen der Komik Somuncus nicht möglich wäre. Ob allerdings die Komik Somuncus in jedem Fall eine Wirkung bei den Hörern erzeugt bzw. ob diese seine Ausführungen immer als Komik wahrnehmen, wird bei den nachfolgenden Analysen bezüglich der *In-* und *Outgroup* detailliert zu klären sein. Welche Art von Humor, sprich *Intelligenzleistung* vonnöten ist, um die Komik in den unterschiedlichen Ausführungen

Somuncus als Komik wahrzunehmen, wird durch die notwendigen Eigenschaften der dort jeweiligen Ingroup beschrieben. Zuerst aber soll beschrieben werden, was genau eine In- bzw. eine Outgroup ausmacht.

4.3. In- und Outgroup

Wie die Fragestellung und die vorherigen Ausführungen deutlich machen, nehmen die Begriffe In- und Outgroup in dieser Arbeit eine zentrale Rolle ein, daher ist eine Begriffsbestimmung dieser unbedingt notwendig. Im Folgenden werden sie nach Berger (1998) näher beschrieben und die für unseren Untersuchungsgegenstand wichtigen Gegebenheiten herausgestellt.

Für ein Funktionieren von Komik ist die Zugehörigkeit zu einer Ingroup obligatorisch. Es wird in diesem Zusammenhang auch von einer Komikkultur gesprochen (vgl. Berger 1998, S.83f). Diese Kultur zieht Grenzen um eine bestimmte Gruppe, in welcher die vorgetragene Komik funktionieren kann. Eine Summe gleicher Definitionen komischer Situationen, Rollen, sowie akzeptabler komischer Themen ist der Grundstock dieser Gruppe, die als Ingroup bezeichnet wird. Diesbezüglich wird auch von gemeinsamen Erfahrungen gesprochen, auf welche Angehörige der Gruppe in komischen Situationen zurückgreifen können (vgl. ebd.: 81f). Neben diesen Erfahrungen teilt die Ingroup zudem noch gleiche Wertvorstellungen; auch diese müssen gegeben sein, um Teil der Ingroup werden zu können. Die Größe der Gruppe spielt hierbei keine Rolle. So ist es möglich, dass in einigen Fällen ganze Regionen und in anderen Fällen wiederum nur kleine Familien die Ingroup darstellen. Es wird dann entweder von makro- oder mikrosoziologischen Komikkulturen gesprochen (vgl. ebd.: 82).

Bei fehlenden Erfahrungen oder ungleichen Wertvorstellungen kann die Komik nicht verstanden werden. In diesem Fall wird von einer Outgroup gesprochen. Die Outgroup bzw. der Außenseiter wird also dadurch definiert, dass er nicht in der Lage ist, die Komik der Ingroup wahrzunehmen oder zu verstehen. Die Outgroup besitzt eine andere Komikkultur. Es kann von einer Grenze zwischen Eingeweihten (Ingroup) und Außenseitern (Outgroup) gesprochen werden; beide Gruppen besitzen sozusagen unterschiedliche Symbolsysteme. Demzufolge ist es auch möglich, in anderen komischen Situationen den Kreis der Outgroup zu verlassen und auch Teil der Ingroup zu werden. So können zum Beispiel Erfahrungen, die eine bestimmte Gruppe schon besitzt, im Nachhinein noch erworben werden; das Symbolsystem kann erweitert werden, sodass die Gruppenzugehörigkeit wechselt (vgl. ebd.: 81). Generell ist in diesem Zusammenhang wichtig, dass nicht das Lachen als Indikator für die Zugehörigkeit zur Ingroup zu sehen ist, sondern vielmehr das Verstehen der Komik mit gleichen Wertvorstellungen und dem gleichen Symbolsystem. Ebenso darf in diesem Kontext nicht vergessen werden, dass ganz allgemein die Fähigkeit zur komischen Wahrnehmung eine kognitive Fähigkeit ist. Wenn hier starke Einschränkungen vorliegen, ist es oft kaum möglich das Symbolsystem der Ingroup zu teilen (vgl. ebd.: 83).

5. Transkription und Analyse

Im Folgenden werden fünf Passagen aus Somuncus Bühnenprogramm „Der Hassprediger – Ein demagogischer Blindtest“ auf seine Struktur, Verfahren und Inhalte analysiert und mit besonderem Fokus hinsichtlich der In- und Outgroup interpretiert. Die einzelnen Sequenzen wurden nach GAT-Transkriptionskonventionen (Basis-Transkript) verschriftlicht.

5.1. Der Hassprediger – Politik

Wie eingangs dargestellt, beschäftigt sich Somuncu in seinem Bühnenprogramm auf kritische Weise mit gesellschaftlichen Missständen. In der folgenden Sequenz richtet sich diese Gesellschaftskritik vornehmlich gegen die aktuelle Regierung Deutschlands. Der kurze

Auszug verdeutlicht, auf welche Art und Weise Somuncu Komik erzeugt und mit welchen Mitteln er versucht, sein Publikum zu unterhalten und gleichsam zum Nachdenken anzuregen.

1 wir leben in zeiten des mittelmaßes(-- ja?(-)
2 deswegen ist das olympiastadion ja auch voll/(-)
3 weil es einfach mehr ASoziale auf dieser welt gibt(--)
4 ja?(--)
5 wir werden sogar regiert von einer regierung des
6 mittelmaßes(--)
7 ja?(-) wir werden vertreten im AUSland von einem
8 AUßENminister(-)
9 der vorher wohlmöglich noch sexuALpraktiken hatte(--)
10 ja?(-) die seine autorität eher schmälern in afghanistan
11 (7.0) [[lautes Lachen im Publikum]]
12 einfach gesagt(-- kann man sich durchsetzen wenn man
13 vorher
14 HINGehalten hat?/(-- ja? (5.0) [[lautes Lachen im
15 Publikum]]
16 gut ähm(-- an westerwelles gesicht sieht man ja welche
17 innerparteilichen grabenkämpfe die fdp seit JAHren mit sich
18 austrägt
19 (1.5) [[Lachen im Publikum]]
20 ja? (1.5) [[vereinzelt Lachen im Publikum]]
21 und deswegen ist er nur ein WILLiger partner von angela
22 merkel(-)
23 die wie ich glaube der MANN in dieser beziehung ist
24 (2.5) [[Lachen im Publikum]]
25 und so können sie ein bisschen mittelmaß(--)
26 ein bisschen äh(-- wohlfeile politik zelebrieren(-)
27 die eigentlich dazu führen wird dass DAS was wir vorher
28 schröder und konsorten(-) unterstellt haben
29 nämlich sozial UNGerecht zu sein(-)
30 jetzt verwirklicht wird (-) ohne das wirs MERKEN(--)
31 man merkt ja gar nichts mehr(-)
32 man is ja SO abgelenkt(-)

Bereits in der ersten Zeile fällt das Wort „Mittelmaß“, welches in der weiteren Sequenz auf verschiedene Zusammenhänge bezogen wird und daher als eine Art Leitmotiv beschrieben werden kann (siehe Zeile 1, 6 und 25).

Die erste Anspielung bezieht sich auf die Popularität des Komikers Mario Barth: Gerade weil wir „in Zeiten des Mittelmaßes“ leben (Zeile 1) sei das „Olympiastadion ja auch voll“ (Zeile 2). Mit dem Wissen, dass Mario Barth mehrfach im gefüllten Berliner Olympiastadion auftrat, wird die Kritik am Komiker, an dessen Arbeitsweise, aber auch an seinem Publikum ersichtlich. Ganz bewusst stellt Somuncu hier den Zusammenhang mit seinem Leitmotiv des Mittelmaßes her. Seine Kritik nimmt im Weiteren beleidigende Ausmaße an und richtet sich implizit an Barths Publikum: Das Olympiastadion sei eben gefüllt, „weil es einfach mehr Asoziale auf dieser Welt gibt“ (Zeile 3). Zwar spricht Somuncu an keiner Stelle explizit an, dass sich seine Kritik auf den Berliner Komiker bezieht, dennoch wird der Zusammenhang für den Großteil seines Publikums offensichtlich; möglicherweise auch, weil Barth zu dieser Zeit bereits von vielen Kabarettisten verhöhnt und seiner Komik unterstes Stammtischniveau attestiert wurde.

Ausgehend von Barths Publikum schlägt Somuncu den Bogen zur aktuellen politischen Führung Deutschlands, welche er als eine „Regierung des Mittelmaßes“ (Zeile 5) bezeichnet. Zunächst gerät dabei der Außenminister Guido Westerwelle ins Visier von Somuncus Komik. Erneut geschieht dies auf einer beleidigenden, aggressiven und scheinbar homophoben Ebene: So wird Westerwelles Durchsetzungsfähigkeit im Ausland infrage gestellt und auf platte Art und Weise mit seiner sexueller Orientierung in Verbindung gebracht („Kann man sich

durchsetzen, wenn man vorher hingehalten hat“). Durch Somuncus Rhetorik und speziell durch seine harte Wortwahl wird die Homosexualität des Außenministers ins Lächerliche gezogen. Allgemein stellt Homosexualität ein Thema dar, welches Somuncu sehr häufig in seiner Komik aufgreift. Welche Haltung er selbst zu der vordergründig dargestellten Homosexuellenfeindlichkeit einnimmt, bleibt jedoch unklar.

Mit einer weiteren beleidigenden Anspielung, welche die vernarbte Gesichtshaut Westerwelles mit „innerparteilichen Grabenkämpfen“ (Zeile 17) vergleicht, bewegt sich Somuncu wieder im grenzwertigen und sehr beleidigenden Bereich seiner Komik. Auch in Zeile 21 ist Westerwelles Homosexualität wieder Teil von Somuncus Komik. Mit der Anspielung, dass Angela Merkel „der Mann in dieser Beziehung“ sei, bedient er auf ironische Weise ein weit verbreitetes Klischee über die Lebensweise von Homosexuellen. Westerwelle wird so als sehr weiblich und nicht durchsetzungsstark und Angela Merkel als „starker Mann“ dargestellt.

Im Abschluss dieser Sequenz übt Somuncu nochmals klare Kritik an der gesamten aktuellen politischen Führung Deutschlands. Auch hier nutzt er das Leitmotiv des „Mittelmaß“ (Zeile 25) und bezeichnet darüber hinaus bezeichnet die Arbeit der aktuellen Regierung als „wohlfeile Politik“ (Zeile 26), was auf ironische Weise nochmals seine Kritik verstärkt. Somuncu stellt durch die Ironie und die gesamte Kritik in dieser Sequenz heraus, dass sich seiner Meinung nach die Regierung ihrer tragenden Verantwortung für ein ganzes Land nicht bewusst sei und dass sie die damit verbundenen Aufgaben nicht pflichtgemäß erfüllen würden.

Da Somuncus Komik in dieser Sequenz verschiedene Thematiken berührt, lassen sich bezüglich der Forschungsfrage verschiedene Ingroups ausmachen. So wird die Anspielung auf das gefüllte Olympiastadion nur von denjenigen verstanden, die über die Kenntnis verfügen, dass Mario Barth dort mehrmals sein Programm darbot. Des Weiteren muss sich die Ingroup auch mit der Sicht Somuncus identifizieren können, d.h. die Zuschauer müssen einen ähnlich kritischen Standpunkt gegenüber Mario Barth und dessen Komik vertreten. Diejenigen Zuschauer, die den Zusammenhang zwischen dem Olympiastadion und Mario Barth nicht herstellen können oder jene, die diesen zwar verstehen, aber Somuncus kritischen Standpunkt gegenüber Mario Barth nicht teilen, gehören in diesem Fall zur Outgroup.

Eine weitere Ingroup lässt sich hinsichtlich der Thematisierung des deutschen Außenministers und seiner Homosexualität identifizieren. Als Grundvoraussetzung für ein Verständnis der Komik wissen die zur Ingroup gehörenden Personen, wer der deutsche Außenminister ist, dass dieser homosexuell ist und dass dieser Sachverhalt in Afghanistan als Verbrechen gilt. Zudem müssen klischeehafte Vorstellungen von Homosexuellen bekannt sein. Um tatsächlich auch Teil der Ingroup zu sein, muss der Zuschauer zudem noch Somuncus Einstellung bezüglich der behandelten Themen teilen, beispielsweise die kritische Grundhaltung bezüglich der Bundesregierung. Außerdem ist es notwendig, dass man über die aggressiven und beleidigenden Witze Somuncus auch lachen kann und eine derartige politisch unkorrekte Behandlung bestimmter Themen (Homosexualität, Äußerlichkeiten) nicht grundsätzlich tabuisiert. Erst wenn diese Kriterien erfüllt sind, gehört der Zuschauer auch zur Ingroup dieser Komiksequenz, ansonsten ist er Teil der Outgroup.

Auffällig wird am Ende dieser Sequenz noch, dass Somuncu nach einer Reihe von Komikelementen dazu übergeht, die zuvor angesprochenen und teilweise ins Lächerliche gezogenen Themen, ernsthaft aufzugreifen um seinen Unmut bezüglich der deutschen Bundesregierung kundzutun. Wieder verwendet er den Begriff des Mittelmaßes, benutzt nun aber keine übertriebenen Bilder und ebenso wenig beleidigende Anspielungen. Der plötzliche Übergang der schauspielerischen Hasstirade in eine ruhige Vortragsweise erzeugt einen Stilbruch, der Somuncus Anliegen zusätzlich hervorhebt und den Vorwurf unterstreicht, dass die Bundesregierung eine sozial ungerechte und sorglose Politik betreibe.

5.2. Der Hassprediger – Paranoide Gesellschaft

Somuncu thematisiert in diesem Ausschnitt die paranoide Haltung der Gesellschaft gegenüber einer angsterzeugenden Berichtserstattung der Medien. Er schreibt der Gesellschaft eine panische und paranoide Haltung zu und veranschaulicht diese am Beispiel der Schweinegrippe bzw. der Reaktion der Gesellschaft bezüglich dieser Grippe. Obgleich die Sachlage hinsichtlich der Gefahren dieser Krankheit überhaupt nicht klar ist, verfällt die Gesellschaft in Panik. Auch am Beispiel der Vogelgrippe wird dieser Sachverhalt nochmals von Somuncu verdeutlicht. Die Gesellschaft lässt sich von der medialen Darstellung stark verängstigen, ohne die Fakten kritisch zu hinterfragen und sich mit der wirklichen Sachlage auseinander zu setzen. Die Komik in dieser Sequenz beinhaltet daher stets auch eine starke Gesellschaftskritik.

1 die SCHWEINEGRIPPE=allen voran (--) gra/SIERT (--)
2 obwohl niemand in unserer umgebung sie hat (-)
3 (/H) die zahlen irritieren uns (-)
4 fünftausend oder fünfzigtausend <((acc))>
5 /das kann man nicht einordnen (/H)
6 denn man weiß ja noch nicht mal wieviele menschen an
7 einer / gewöhnlichen grippe pro Jahr sterben. (--)
8 (/H) , man weiß ja noch nicht mal(-)
9 ob tuberkulose vielleicht eine
10 viel schlimmere Krankheit ist
11 (-) , oder cholera (-) , oder aids (--)
12 /hauptsache wir schalten die nachrichten an (-) (/H)
13 und irgendjemand sagt uns (-)
14 VORSICHT (--) (?he?) DU KÖNNTEST DICH ANSTECKEN. (--)
15 (/H) und dann wackeln wir zur , impfung (-)
16 obwohl die impfung vielleicht , viel gefährlicher ist
17 wir haben heute gelesen (/H)
18 die leute sterben an der , impfung (/H)
19 manche sogar an der angst (? ja ne?) (/H)(1.0) <((acc))>
20 /machen mögen es aber auch in dieser (--)
21 paranoiden haltung zu verharren (-)
22 ich beispielsweise , mag's auch (--)
23 ich glaube auch alles was man mir sagt (/H)
24 ich weiß vielleicht manchmal
25 auch ein wenig dazu. (-) (? He ?)
26 ich hab zum beispiel geglaubt
27 DIE VOGELGRIPPE / SEI GEFÄHRLICH (/H)
28 (-) und hab kontrolliert (-)
29 hab ich jemals einen toten vogel am strand
30 mit dem mund AUFGEHOBEN (1.5)

Die Gesellschaftskritik wird beispielsweise in den Zeilen 24-28 deutlich. Hier kritisiert Somuncu die paranoide Gesellschaft, indem er durch eine absurde Phantasie Komik erzeugt. Eigentlich ist es nicht möglich, sich an der Vogelgrippe anzustecken, es sei denn *ein toter Vogel wird mit dem Mund aufgehoben*; diese absurde Vorstellung weist kritisch auf den wirklichen Sachverhalt hin, dass von der Grippe unter normalen Umständen kaum Gefahr für Menschen ausgeht.

Ebenso nutzt Somuncu oft Übertreibungen, deutlich durch lauter werdendes Sprechen, um seiner Kritik Nachdruck zu verleihen; zu erkennen ist dies beispielsweise in Zeile 14, 18 und 19. In Zeile 18 und 19 macht Somuncu so wieder deutlich, dass die Berichtserstattung durch die Medien angsterzeugend ist. Durch lauter werdendes Sprechen wird herausgestellt, wie absurd die dargestellten Informationen durch die Medien eigentlich sind. Niemand stirbt an der Impfung oder an der Angst vor der Grippe. Durch lauter werdendes Sprechen kann Somuncu diese Übertreibung noch weiter hervorheben und so zugleich auf die paranoide und

unreflektierte Reaktion der Gesellschaft aufmerksam machen. Weiterhin nutzt Somuncu neben vielen anderen sprachlichen Mitteln noch den Wechsel seiner Stimmlage, z.B. in Zeile 4, um auf die angsterzeugenden Medien, die Panikmache und die dadurch hervorgerufenen paranoid und unreflektiert wirkende Gesellschaft aufmerksam zu machen.

Bezüglich der Forschungsfrage ist anzumerken, dass die Trennung von In- und Outgroup in dieser Sequenz recht deutlich zu erkennen ist. Als Ingroup muss der Teil der deutschen Gesellschaft definiert werden, der Wissen über die Schweine- und die Vogelgrippe hat, sowie über die übliche Thematisierung dieser durch die Medien. Nur wer die Gesellschaft und die Darstellungsweise der Medien kennt – Übertreibung, Panikmache, Favorisieren dieser Themen usw. – kann die Komik, seine Kritik und seine Übertreibungen wirklich verstehen. Damit wird der Ingroup ein gewisses Maß an Medienkenntnis und Aufnahmefähigkeit zugesprochen; diese Zuhörer sind die „Eingeweihten“ und zählen damit zur Ingroup. Zudem müssen die Mitglieder der Ingroup auch die Einstellung Somuncus teilen, d.h. auch sie müssen die Berichterstattung für angsterzeugend und die Reaktion der Gesellschaft oftmals für paranoid halten.

Die Outgroup besteht aus denjenigen Zuhörern, die den üblichen Umgang mit den Pandemien nicht kennen oder generell nicht über die entsprechenden Krankheiten informiert sind. Ihnen wurden die Erfahrungen der Ingroup bezüglich dieser Krankheiten und der allgemeinen Berichterstattung der Medien nicht zuteil. Sie schätzen die Reaktion der Gesellschaft nicht als panisch bzw. paranoid ein und sie sehen die Berichterstattung der Medien ebenso wenig als angsterzeugend. Eventuell kennen sie die Reaktion der Gesellschaft oder die Berichterstattung der Medien schlicht weg auch gar nicht oder sie haben sich nie mit dieser auseinandergesetzt. Kinder könnten in diesem Fall beispielsweise einen Teil der Outgroup darstellen. Allerdings ist es auch möglich, dass Teile der Outgroup zwar gut die übliche Berichterstattung der Medien kennen, diese jedoch für angebracht halten, da sie die Krankheiten beispielsweise wirklich für sehr gefährlich halten und die Reaktion der Gesellschaft als notwendig und nicht als paranoid einschätzen. In diesem Fall erkennen sie zwar Komik und Kritik, teilen diese jedoch nicht, sodass sie dann auch zur auch Outgroup zählen müssen.

5.3. Der Hassprediger – Internetuser

In der folgenden Sequenz thematisiert Somuncu die Internetnutzung der heutigen Gesellschaft.

Er überspitzt das Mitteilungsbedürfnis der Internetnutzer, vor allem derer, die in sozialen Online-Netzwerken aktiv sind. Zudem kritisiert er die pseudo-freundschaftlichen Beziehungen der Internetnutzer untereinander.

1 [...] so isses auch in den netzwerken. (-)
2 da gehts nicht um FREundschaften da gehts um KLICKs (-)
3 da macht sich keiner gedanken über ihr soziALLEben?
4 die leute wollen klicks generieren und damit Pures
5 [[tippt mit seinem Zeigefinger der rechten Hand
6 in die Handinnenfläche der Kinken]]
7 geld
8 und SIE melden sich auch noch AN <((acc))>
9 MIR geht sowas auf den SACK <((acc))> (-)
10 °ne° (-)
11 ICH will mit THOMas keine Freundschaft haben (-)
12 ICH will auch nicht dass THOMas merkt
13 dass ich mit ihm keine freundschaft haben WILL <((acc))>
14 ich will einfach in RUhe geLASSEN WERDEN <((acc))>
15 und deswegen akzeptier ich ihn
16 und dann hab ich die SCHEIße erst am
17 [[guckt mit erhobenen Händen zur Raumdecke]]

18 hals (-)
19 [[Lachen im Publikum]]
20 dann muss ich JEde MInute seines verFickten lebens
21 mit ihm TEILN (-)
22 [[unterstreicht die Äußerung durch abrupte Armbewegungen]]
23 ja. (-)
24 THOMAS hat eine KACKWURST geschissen <((acc))> (1,5)
25 [[ahmt Schreibbewegung nach]]
26 [[lautes Lachen im Publikum]]
27 möchtest du den geruch mit ihm teiln (1.0)
28 [[Armbewegung nach rechts; guckt eindringlich ins Publikum;
29 schmunzelt leicht]]
30 [[lautes Lachen im Publikum]]
31 NEIN (-)
32 [[Lachen im Publikum]]
33 Aber fünf leute finden das gut (2.0)
34 [[hebt bei „gut“ die rechte Hand mit dem
35 Daumen nach oben hoch]]
36 [[lautes Lachen im Publikum]]
37 VIER haben selbst ne kackwurst geschissen. (--)
38 [[Lachen im Publikum]]
39 oder ob es bei twitter i:s oder
40 bei studi k z (-)
41 [[lautes Lachen im Publikum]]
42 oder bei irgendeinem-
43 [[Lachen im Publikum]]
44 irgendeinem dieser OMInösen gRUppen bei denen man sich
45 anmeldet
46 weil man sich als inDIVIduum nur noch durch
47 die zugehörigkeit einer übergeordneten
48 gruppe definieren KAnn.

Somuncu beginnt die Szene, indem er kritisiert, dass es in der heutigen Gesellschaft nicht mehr um wahre Freundschaften, sondern nur noch um die Quantität von „Pseudo-Freundschaften“ in Social Networks gehe. Zudem weist er auf den Umstand hin, dass das Interesse der Anbieter dieser Netzwerke ausschließlich durch die kommerziellen Gewinnmöglichkeiten begründet ist („Da macht sich keiner Gedanken um Ihr Sozialleben“). Daraufhin wendet er sich kritisch ans Publikum. In Zeile 8 spricht er es direkt an und verdeutlicht, dass sich keiner dem Sozialzwang der Online Netzwerke entzieht („und Sie melden sich auch noch an!“).

Im Anschluss daran spielt Somuncu eine typische Szene durch, in der jemand eine Freundschaftsanfrage stellt, mit dem man nicht befreundet sein möchte und in der Realität auch nicht befreundet ist. Nachdem man aus Höflichkeit oder weil man „einfach in Ruhe gelassen“ werden will (Z.14), die Freundschaftsanfrage akzeptiert hat, wird man laufend über Details aus dem Privatleben derjenigen Person informiert. In Zeile 20 wird verdeutlicht, dass dieser Vorgang fast zwangsläufig vonstattengeht und man sich der Flut an irrelevanten Informationen kaum erwehren kann („dann muss ich jede Minute seines verfuckten Lebens mit ihm teilen“). Somuncu weist damit auf das übersteigerte Mitteilungsbedürfnis hin, dass ein Großteil der „Internet-Generation“ zu haben scheint. Die Form der Kommunikation in Social Networks kann in vielen Fällen als Zusammenspiel von exhibitionistischen und voyeuristischen Bedürfnissen gesehen werden. Durch das Anheben der Stimme (Zeile 20) betont Somuncu diese Absurdität und den Überfluss der Informationen. In Zeile 24 überspitzt er die Situation nochmals und ergänzt dies in Zeile 33 wieder mit einem Wink ins Publikum, dass die irrelevante Information trotzdem noch für gut befunden wird („aber fünf Leute finden das gut.“).

Betrachtet man diese Sequenz im Hinblick auf die Erzeugung der In- bzw. Outgroup, ist festzustellen, dass die Ingroup Wissen über verschiedene Aspekte haben muss. Als Teil der

Ingroup ist es zum einen Voraussetzung, dass ein Wissen über soziale Online-Netzwerke vorhanden ist. Obwohl Somuncu in dieser Szene Facebook mit keinem Wort erwähnt, wird das Netzwerk aufgrund der dargestellten typischen Funktionen trotzdem von einem Großteil des Publikums erkannt. Beispielsweise spielt Somuncu in Zeile 34 auf die „Gefällt mir“-Funktion bei Facebook an, und unterstreicht den Ausdruck „find ich gut“ durch den Einsatz nonverbaler Symbole, indem er den ausgestreckten Daumen in die Luft hebt.

Der Ingroup in dieser Szene ist das Problem der „falschen Freundschaften“ bekannt und auch die Tatsache, dass teilweise Informationen über eine Person preisgegeben werden, die nicht von Relevanz sind. Gegenüber diesen Aspekten nimmt man als Teil der Ingroup auch eine kritische Haltung ein. Zudem ist dem Ingroup-Mitglied eine gewisse Abhängigkeit von Online-Netzwerken bewusst. Fehlt das Wissen um das beschriebene Online-Netzwerk, kann man der Komik an dieser Stelle nicht folgen. Zur Outgroup gehören jedoch auch die Personen, die der Entwicklung der Social Networks unkritisch oder weitestgehend positiv eingestellt sind.

5.4. Der Hassprediger – Nordic Walker

Auch die folgende Sequenz ist gekennzeichnet durch eine tiefgreifende Gesellschaftskritik. Mittels einer humorvollen und überspitzten Darstellung beschreibt Serdar Somuncu den Hang vieler Menschen, unreflektiert gesellschaftlichen Trends, wie dem des Nordic Walking zu folgen. Vulgäre Albernheiten und die zunächst belanglos erscheinende Kritik führen schließlich zu dem durchaus ernstgemeinten Appell, banalen Moden nicht blind zu folgen und dabei die Sensibilität für tatsächliche Missstände der Gesellschaft zu verlieren.

1 Man macht ja nichts mehr alleINE, man ist nicht mehr
2 Individuum (/H) (-) (? ja ?) wir leben in diktatUREN.
3 (-)Wenn wir sport machen wollen (/H), dann spielen wir
4 nicht mit einem anderen, NEEEEIIIIIN (/H) wir kaufen uns
5 teure ausrüstungen, (/H) WEIL WIR ÜBERFETTET SIND,
6 können wir auch nicht mehr laufen, sondern wir gehen
7 durch den stadtgarten (? Höö ja ?).
8 [[imitiert die Bewegung des Nordic Walking]]
9 [[Lachen im Publikum]]
10 Mit stöcken und pressen unsere würste in irgendwelche
11 leggins rein, (? Ja ?) SO DASS MIR SCHLECHT WIRD VOM
12 ZUGUCKEN. (--)
13 [[imitiert mit der rechten Hand ein Speien]]
14 UND ICH EHER ABNEHME ALS DIE FETTSAU DIE DA GEHT. (4.0)
15 [[Lachen im Publikum]]
16 Nordic Walking (--) solltest besser Nordic FUCKING
17 machen.(5.0)
18 [[Lachen im Publikum]]
19 Und dann hat man ständig n kalorienzähler am arm.
20 (? Schau ma hier kalorien jajaja ?) Damit man mehr in
21 sich rEinstopfen kann. (-) Wir wolln ja FRESSEN
22 FRESSEN FRESSEN,DAUERND.
23 [[imitiert mit beiden Händen die Bewegung]]
24 Wir spüren noch nicht mal was hunger ist. Wir wissen
25 nur SATT SATT SATT SATT SATT. (/H) (-) Während andere
26 leute sich von ner hand voll reis ernähren (--) fressen
27 wir uns um den verSTAND. In einer kochshow nach der
28 anderen wird gehACKT, geSCHNITTEN, gepRESST,
29 zerSCHOSSEN.

Es wird deutlich, dass in der ausgewählten Sequenz keineswegs nur Komik erzeugt werden soll. Gleich zu Beginn teilt Somuncu seine Auffassung mit, dass sich viele Menschen unreflektiert von gesellschaftlichen Strömungen bestimmen lassen und dass sich der Einzelne

nur noch über die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe definieren könne. Das Abhängigkeitsverhältnis wird vor allem in Zeile 2 deutlich: „Wir leben in Diktaturen.“

Im Anschluss daran versucht Somuncu die besagte These am Beispiel des Nordic Walking Trends zu veranschaulichen. Dabei schöpft er aus dem vollen Repertoire an altbekannten Klischees: Es ist die Rede von überfetteten Menschen, die sich teure Ausrüstungen kaufen und dann mit Kalorienzähler, Stöcken und zu engen Leggings durch den Stadtgarten laufen (Zeile 5-11). Somuncu verhöhnt die Sportbewegung zudem dadurch, dass er die Nordic Walker auf vulgäre Weise beleidigt (Zeile 11, 14, 16) und die typische Gangart in spöttischer Manier imitiert (Zeile 8).

Ausgehend vom Nordic Walking Klischee schlägt Somuncu den Bogen zum übersteigerten Konsum unserer Luxusgesellschaft. Hier bekommt seine Vortragsweise einen sehr ernsten Anstrich. Somuncu kritisiert, dass „wir“ fortlaufend nur dem Bedürfnis nach Sättigung folgen und dabei ein gesundes Verhältnis zum Konsum verlieren: „Während andere Leute sich von ner Hand voll Reis ernähren, fressen wir uns um den Verstand“ (Zeile 25). Somuncu schließt das Thema ab mit einem Verweis auf den Kochtrend in der deutschen Fernsehlandschaft (Zeile 28).

Bezüglich der Forschungsfrage können für die Ingroup in dieser Sequenz verschiedene grundlegende Merkmale aufgestellt werden. Zum einen muss den Mitgliedern der Ingroup der Trend des Nordic Walking bekannt sein. Darüber hinaus müssen sie auch das Bild vom Urtyp des Nordic Walkers teilen, um die zahlreichen klischeehaften Anspielungen zu verstehen. Ebenso muss die Kenntnis der zahlreichen Kochshows im deutschen Fernsehen vorhanden sein, in denen ernste Themen umgangen werden und alles auf den vordergründigen Genuss ausgelegt ist.

Des Weiteren teilt die Ingroup die kritische Einstellung Somuncus zu den beschriebenen Themen. Die Ingroup distanziert sich zu den dargestellten Gruppen und möchte sich von ihnen abheben.

Die Outgroup wird dementsprechend definiert durch die Unkenntnis der beschriebenen Personengruppen und Trends sowie durch die nichtgeteilte Einstellung zu besagten Sachverhalten.

5.5. Der Hassprediger – Polizistinnen und Soldatinnen

1 war super cool, bis polizistINNEN/ kamen. polizistINNEN/
2 ich liebe ja polizistINNEN und soldatINNEN über ALLES(-)
3 die sich so MÄNNERklamotten/ anZWÄNGEN und dann die
4 taschenlampe immer so halten.
5 [[hebt seinen rechten Arm nach oben und ballt seine Hand
6 zur Faust; imitiert die Bewegung]]
7 [[Lachen im Publikum]](2.0)
8 [[nimmt das Mikrophon zur Verbildlichung der Taschenlampe
9 in die Hand; greift sich an seinen Hintern]]
10 [[Lachen im Publikum]](2.0)
11 führerschein und fahrzeugpapi : ere/.
12 [[Greift sich in den Schritt]] [[Lachen im
13 Publikum]](4.0)
14 (\H)(\H)und dann rhetorische fragen/ stellen.
15 können sie sich vorstellen warum wir sie angehalten
16 haben\? (--)
17 NE : : IN. sonst wär ich ja weitergefa : hr´n.
18 [[Nimmt den linken Arm wieder runter; hebt beide Arme in
19 die Luft]](1.0)
20 [[Macht eine Grimasse; lacht dabei ins Publikum]]
21 [[Lachen im Publikum; Klatschen im Publikum]](4.0)
22 [[Führt das Mikrophon dreimal in Richtung Schritt]]
23 bisschen geil machen mich diese HUREN auch\.(2.0)
24 [[Legt das Mikrophon weg]]

25 wären sie mit nem BLA : STEST einverstanden?
26 ja ko : mm/.(2.0)(hehehe)
27 [[Lachen im Publikum]]
28 warum ni:cht.(-) was kann man denn dagegen haben? nimm
29 nur die mütze ab. die juckt mich an der KIMME. (hehehe)
30 [[Lachen und Klatschen im Publikum]]

In dieser Sequenz widmet sich Somuncu der Darstellung eines bestimmten Frauenbildes. Im speziellen geht es hierbei um Polizistinnen und Soldatinnen. Dabei greift Somuncu das Klischee über Frauen dieser Berufsgruppe auf, welches besagt, dass Frauen in einem als typisch wahrgenommen Männerberuf selbst männliche Züge aufweisen. Die Männlichkeit dieser Frauen sei sowohl hinsichtlich ihres Erscheinungsbildes, als auch ihres Verhaltens erkennbar. Auf das männliche Erscheinungsbild wird von Somuncu in Zeile 3 verwiesen, indem er beschreibt wie sich besagte Personengruppe in „Männerklamotten“ zwänge. Das könnte dahingehend interpretiert werden, dass Frauen in diesem Beruf ihre Weiblichkeit ablegen müssen, um sich durchzusetzen. Mit der Imitation ihrer Bewegungen verdeutlicht er seinem Publikum die männliche Körperhaltung der Polizistinnen und Soldatinnen. Sich in den Hintern zu fassen (Zeile 9) und sich in den Schritt zu greifen (Zeile 12), werden in der Gesellschaft als typisch männliche Züge wahrgenommen. Dass Somuncu gerade dies tut, während er die Polizistinnen und Soldatinnen imitiert, verstärkt das Bild von der Männlichkeit dieser Frauen. Die Imitation seiner Figuren erfolgt jedoch nicht nur nonverbal durch Bewegungen, sondern auch auf der sprachlichen Ebene durch den Wechsel seiner Stimmlage (Zeile 11, 15).

Zumindest vordergründig wird die Emanzipation der Frauen von Somuncu völlig ins Lächerliche gezogen. Eine in der Gesellschaft als typisch erscheinende Frau würde seiner Darstellung nach nicht zu dieser Berufsgruppe passen. Die Polizistinnen und Soldatinnen werden in der Ausübung ihres Berufs überhaupt nicht ernst genommen, sondern lediglich auf ihr klischeehaftes Äußeres reduziert und darüber zur Schau gestellt.

Die Ingroup dieses Teils wird über diejenigen Personen definiert, denen das Klischee, mit welchem Somuncu spielt, bekannt ist. Die Ansichten über diese Personengruppe müssen jedoch auch geteilt werden, um der Ingroup anzugehören. Das setzt folglich voraus, dass Polizistinnen und Soldatinnen, wie Somuncu sie darstellt, in ihrer Erscheinung, sowie in ihrer Haltung als männlich angesehen werden.

Der Outgroup gehören all diejenigen an, welche die Andeutungen auf die Männlichkeit dieser Frauen nicht verstehen, weil sie die Klischees und die Vorurteile über diese Personengruppe nicht kennen. Des Weiteren fallen unter die Outgroup diejenigen, welche bezüglich der männlichen Darstellung der Polizistinnen und Soldatinnen anderer Auffassung sind. Frauen, die selbst diesen Beruf ausüben, sollten vermutlich seine Ansicht nicht teilen können, weshalb sie zur Outgroup gehören könnten.

Während Somuncu im ersten Teil dieser Sequenz die Polizistinnen und Soldatinnen als männlich darstellt, schlägt er im darauffolgenden Teil eine völlig andere Richtung ein. Die beschriebene Personengruppe muss nun für eine sexistische Darstellung des Frauenbildes „herhalten“. An dieser Stelle und im Weiteren wird die Vortragsweise sehr vulgär (vgl. Zeile 23: „bisschen geil machen mich diese Huren auch.“). Somuncu setzt die Beleidigung dieser Frauengruppe auf eine höhere Stufe, indem er nicht nur mit vulgären Begriffen arbeitet, sondern mit der Zweideutigkeit des Begriffs Blastest spielt. Hier kommt also ein erniedrigender Aspekt hinzu. Den „Blastest“, den er von einer Polizistin verordnet bekommt, nimmt er als Aufforderung für eine sexuelle Praktik auf (Zeile 26-29).

Der Ingroup gehören zum einen diejenigen an, welche die Zweideutigkeit des Begriffs „Blastest“ (Zeile 26) verstehen. Zum anderen muss die Anspielung auf eine sexuelle Handlung erkannt werden. Die Ingroup wird durch das gemeinsame sexistische Frauenbild bestimmt.

Die Outgroup ergibt sich aus den Personen, welche die sexistisch-chauvinistische Ansicht nicht teilen oder erst gar nicht die sexuelle Anspielung auf den Begriff „Blastest“ verstehen.

Auffällig an dieser Sequenz bleibt, dass sie, anders als an anderen Sequenzen deutlich wurde, nicht zum Nachdenken über die Thematik aufzufordern scheint. Im Gegensatz zu vielen anderen Teilen seines Bühnenprogramms, scheint diese Thematik keinen tieferen Sinn zu haben. Zumindest der Witz über den „Blastest“ und auch der Übergang von der Männlichkeit der Polizistinnen und Soldatinnen hin zur sexuellen Thematik wirken sehr banal. Plötzlich benennt er die zuvor als männlich abgestempelten Polizistinnen und Soldatinnen als Huren. Es lässt sich keine ernste Behandlung des Themas, die er an anderen Stellen jedoch auszuüben scheint, erkennen.

Zu fragen bleibt jedoch, ob nicht allein schon die Ansprache des Themas zum Nachdenken anregt oder von ihm durch die so banale Behandlung des Themas zum Nachdenken anregen soll. Möglicherweise ist es die Intention des Künstlers, durch die übertriebene chauvinistische Art auf eine unterschwellige Frauenfeindlichkeit in bestimmten Teilen der Gesellschaft aufmerksam zu machen.

6. Beantwortung der Forschungsfrage/Fazit

Hinsichtlich der eingangs gestellten Forschungsfrage, inwieweit eine bestimmte Ingroup bei Serdar Somuncu besteht, lässt sich anhand der Ausführungen zu den Transkriptionen folgende Antwort finden.

Das Besondere an Serdar Somuncus Komik ist, dass er im Gegensatz zu vielen anderen Komikern nicht nur eine bestimmte Ingroup zu erreichen versucht, sondern in den verschiedenen Sequenzen seiner Komik jeweils eine andere Ingroup anspricht. Dies zeigt sich unter anderem in dem thematisch sehr weit gefächerten Aufbau. Er thematisiert bzw. kritisiert in seiner Komik nahezu alle Themen, Personen und Personengruppen der Gesellschaft, welche für ihn Reibungspunkte erzeugen. Eine allübergreifende Ingroup ist bei Somuncu so also nicht festzustellen, vielmehr können diverse Gruppen der Gesellschaft zur Ingroup werden.

Um seine Komik und Kritik wirklich verstehen zu können, wird ein hohes Erfahrungswissen vorausgesetzt. In Abgrenzung dazu bedient er sich allerdings auch einfacher, teils platter Witze, die auch ohne tiefgehendes Hintergrundwissen verstanden werden können.

Hinter Somuncus Komik verbirgt sich oft eine ernstgemeinte Gesellschaftskritik, die erst bei näherer Betrachtung erkannt werden kann. So ist zu vermuten, dass er sich gerade durch seine zelebrierte Intoleranz für mehr Toleranz in der Gesellschaft einsetzt. Auch für das Verstehen seiner gesellschaftlichen Kritik, abseits des komischen Teils seines Programms, kann von einer Ingroup bzw. Outgroup gesprochen werden. Nur der Ingroup ist es dabei möglich, seine Kritik nachzuvollziehen und zu überdenken.

7. Ausblick

Aus der vorausgegangenen Analyse bezüglich der In- und Outgroup bei Serdar Somuncus Komik haben sich neue Fragen ergeben, die in anschließenden Forschungsarbeiten aufgegriffen werden könnten. So könnte beispielsweise der Frage nachgegangen werden, welche Vor- oder Nachteile sich aus seiner provokanten sowie vulgären Arbeitsweise ergeben. Zudem könnte allgemein diskutiert werden, ob Somuncu eher als Komiker oder als Gesellschaftskritiker zu sehen ist.

Literatur

- Berger, Peter L. (1998): Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin: De Gruyter.
- Duden (2001): Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Mannheim: Dudenverlag.
- Lipps, Theodor (1889): Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. Hamburg & Leipzig: Leopold Hoff.
- Müller, Gottfried. (1964): Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und Film. Würzburg: Konrad Tritsch Verlag.

Internetquellen

- Leontiy, Halyna (2012): Komik, Kultur und Migration. Institutionelle und Alltagskomik in deutsch-türkischen und russlanddeutschen Kontexten. Vorabdruck Online: <http://lithes.uni-graz.at/lithes.html> (letzter Zugriff am 11.09.2012).
- Neuhaus, Dirk (2011): Serdar Somuncu veröffentlicht Musikalbum – “Dafür kommt man in den Knast”. Online: <http://hit-oase.de/2011/11/23/serdar-somuncu-veroeffentlicht-musikalbum-dafuer-kommt-man-in-den-knast/> (letzter Zugriff am 11.09.2012)
- Somuncu, Serdar (o.J.): Homepage. Online: www.somuncu.de (letzter Zugriff am 11.09.2012).
- Somuncu, Serdar (2010): „Hasspregider – ein demagogischer Blindtest 1/9“. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=m5TupkYQnek> (letzter Zugriff am 11.09.2012).

III

Komik im Kontext der Kultur und Medien

Kristin Antemann, Regina Biernath, Daniela Harringer, Roswitha Meyer, Kamila Mukus', Katharina Pape, Georgina Salamé, Angelika Wolfers
Bülent Ceylan und „Allmanya – Willkommen in Deutschland“

I. Einleitung

Komik ist ein universelles Phänomen, das auf allen Ebenen sozialer Interaktion zu finden ist. Dies lässt sich unter anderem anhand des aktuellen medialen Comedy-Boom nachzeichnen. Fußend auf dem Seminar „Komik im Kontext von Macht, Gender und Kultur“ werden wir, eine Arbeitsgruppe von acht Studentinnen, den Schwerpunkt unserer Ausarbeitung auf mediale Komik mit ethnischen Bezügen richten. Dies erscheint besonders interessant, da hier sensible Themenstellungen, die essentiell sind für das Zusammenleben aller, insbesondere in einem Einwanderungsland wie Deutschland und erst recht durch die jüngere Geschichte Deutschlands, auf etwas andere Weise aufgegriffen und verarbeitet werden. Nachdem zunächst die theoretischen Grundlagen der Komikforschung erarbeitet werden, stehen im Anschluss der Film *ALMANYA* und der Komiker *BÜLENT CEYLAN* im Fokus unserer Ausarbeitung. *ALMANYA* ist der erste Film, der sich auf humorvolle Weise mit der deutsch-türkischen Kultur auseinandersetzt. Dabei agiert er eher in leisen Tönen und bettet den Humor in den Kontext der Gastarbeitergeschichte, die einen großen Einfluss auf die kulturelle Vielfalt Deutschlands hatte und hat. Um noch einen weiteren Blick auf deutsch-türkischen Humor zu erhalten, untersuchen wir zudem Sketche des bekannten Comedians *BÜLENT CEYLAN*. Dessen Sketche bauen auf der Herkunft Ceylans, eine deutsche Mutter und einen türkischen Vater zu haben, auf. Der Humor, auf den in dieser Art von Comedy abgezielt wird, unterscheidet sich schon auf den ersten Blick stark von dem, der in *ALMANYA* präsentiert wird, und ist daher geeignet, zum einen eine andere Form des Umgangs mit Ethnie zu untersuchen und zum anderen als Kontrast zu *ALMANYA* zu dienen, wenn es um die Frage geht, ob Humor ein geeignetes Mittel zur interkulturellen Verständigung ist. Hierbei führen wir, eine achtköpfige Gruppe von Studentinnen, eigene Mikrostudien zu ausgewählten Szenen aus *ALMANYA* und Sketchen von *BÜLENT CEYLAN* durch.

Weist mediale Komik ethnische Bezüge auf, so stellen die Zuschauer/-hörer bewusst oder unbewusst verschiedene Bezüge her. Warum fühle ich mich bei einem bestimmten Sketch angesprochen? Was sagt mein Humor über meine Kulturkreiszugehörigkeit aus oder über mein Verständnis von sozialen und ethnischen Gruppen? Eher implizit werden die stilistischen Mittel wahrgenommen, mithilfe derer die Zuhörer sich Orientierung verschaffen und gängige Stereotypen aufrufen. Dies kann im Film vor allem durch Musik geschehen, daneben natürlich durch die Kleidung, die Requisiten, das Gebärden und die Sprache.

Die grundlegenden Fragestellungen, welche uns durch die vorliegende Arbeit leiten, sind die folgenden: Welche Wirkung haben ethnocomediale Fernsehformate auf die Zuschauer? Führen sie zu Auseinandersetzung mit fremden Kulturen? Führen sie zur Reflektion eigener Ansichten bezogen auf vermeintlich bekannte Kulturen? Kann die humorvolle Darstellung fremder Kulturen einen Beitrag zu einer besseren sozialen Integration der verschiedenen Bevölkerungsgruppen leisten? (vgl. Keding/Struppert 2006: 11f.) Komik hat neben ihrer Spaßfunktion eben genau solche Gedanken und Fragestellungen anzuregen und eine Diskussionsplattform zu schaffen, um Themen anzugehen, die in einer Gesellschaft wie der unsrigen immense Bedeutung haben. Neben der Vorbereitung, sich über theoretische Zugänge zu dem Thema gezielte Gedanken zu machen, ist auch die Nachbereitung, das Gehörte/Gesehene und die Reaktionen darauf zu entschlüsseln und zu reflektieren, ein Schlüssel zum offenen Umgang mit sich selbst und anderen, mit Vorurteilen und Ängsten. Komik wirkt, intensiv betrachtet, dann so manches Mal gar nicht mehr komisch, sondern regt wünschenswerte Nachdenkprozesse an. Um uns mit den zuvor genannten Gedanken

auseinanderzusetzen, werden zunächst einige theoretische Zusammenhänge aufgearbeitet zwischen Humor und Medien, Komik und Kultur, Komik und Grenzbereichen und zur Funktion von Lachen. Im Anschluss daran folgt die empirische Arbeit. Diese ist in zwei Unterpunkte gegliedert. Zunächst werden zwei Bühnenauftritte CEYLANS analysiert, denen ein kleines Zwischenfazit folgt. Der zweite Unterpunkt behandelt ausgewählte Szenen aus ALMANYA. Dieser Film beruht auf Anekdoten, persönlichen Erlebnissen, die Authentizitätsansprüche in sich bergen und den Blick auf eine innere Perspektive ermöglichen. Als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen dient deshalb eine Anekdote, deren inhaltliche Thematik persönliche Erfahrungen der Schreibenden dieser Arbeit und Elemente des Films zum Thema Weihnachten vereinen. Anekdoten als humoristisches Element ermöglichen einen Einstieg in die Thematik der Multikulturalität und schaffen Verbindungslinien zwischen den untersuchten Szenen und eigenen Erlebnissen. Ein anschließender Input über Gastarbeiter in Deutschland darf in dieser Arbeit nicht fehlen, erschließen sich viele komische Elemente des Films doch erst mithilfe dieses geschichtlichen Hintergrundwissens. Zu guter Letzt werden verschiedene Szenen aus ALMANYA nach verschiedenen Schwerpunkten analysiert. Zum einen wird sich dreier Thesen gewidmet, die den Zusammenhang zwischen Komik und Kontext, zwischen Komik und Stereotypen und der Funktion von Komik als identitätsstiftendem Element untersuchen, zum anderen werden die auf Kotthoff basierenden Dimensionen des Komischen im Hinblick auf ALMANYA beleuchtet. Auch hier scheint die Anfangsfrage durch, wie Sensibilität für kulturelle Differenzen geschärft wird und welche Denkprozesse angeregt werden können. Ein kleines Fazit schließt diese Arbeit ab.

II. Die theoretischen Grundlagen (Regina Biernath)

II.1. Was ist eigentlich Humor? Was ist Komik?

„Das, was in der Komik sich vor allem ausdrückt, ist das Gelächter der Vernunft angesichts der Verkehrtheiten der Welt“ (Bachmaier 2005, S. 125)

Humor und Komik werden oftmals synonym verwendet. Als Unterschied könnte man festmachen, dass Komik eine Form von Inszenierung und Konstruktion darstellt, während der Humor eher eine Lebenseinstellung, eine Haltung oder einen Charakter festlegt. (ebd.) Da Sein und Handeln jedoch oftmals ineinander überfließen, können auch die Begriffe der Komik und des Humors eher schwerlich getrennt werden.

Jedes komische Phänomen kann als Kontrast oder als eine Form von Inkongruenz bestimmt werden. Dies kann in Form von Inversionen oder Kategorienvertauschungen geschehen. Konventionsverstöße können ebenfalls komisch wirken. (ebd.: 124). Nach Schopenhauer entsteht das Lachen spontan in der Wahrnehmung von „Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen“ (ebd.: 127). Größe der Inkongruenz und Stärke des Lachens hängen dabei zusammen.

Bereits in der Antike erfuhr das Phänomen Komik Beachtung. Funktionszuschreibungen und Charakterisierungen finden sich in allen Epochen. Hegel beispielsweise erachtet Komik als Moment der Freiheit: „Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt“ (ebd.)

Komik kann nach Hobbes auch als Akt der Selbstaffirmation gesehen werden, indem man einen anderen herabsetzt, indem man sich selbst erhöht. Das Spiel mit Über- und Unterlegenheit kann jedoch auch andersherum funktionieren, wie Baudelaire aufzeigt: Indem man sich selbst herabsetzt, nimmt man dem auf Herabsetzung abzielenden Gegner die Mittel und übt somit eine effektive Form des Widerstands (ebd.: 126). Der vielfältige Umgang mit

Perspektiven von Komik zeigt die anthropologische Bedeutung und immense Wichtigkeit dieses Phänomens für die menschliche Kultur.

II.2. Humor und Medien

Zwischen Alltagshumor und Komik in den Medien gibt es vielfältige Verbindungen, zum Beispiel bezüglich der Themen und Relevanzstrukturen oder der Konventionen, mittels der komische Szenen vorgetragen und rezipiert werden (vgl. Kotthoff 2003: 1). Ein wichtiger Unterschied betrifft das Hintergrundwissen, auf dem das komische Moment basiert: Alltagshumor spielt oft auf exklusives, spezifisches Wissen der Beteiligten an; mediale Komik ist zumeist auf mehreren Ebenen angesiedelt und für größere Gruppen konzipiert (vgl. ebd.)

Themen und Relevanzstrukturen der Alltagskomik sind auch in der medialen Comedy wiederzufinden. Die Codes, die Witze als solche kennzeichnen, entsprechen denen des Alltagshumors oder sind zumindest einer breiten Masse zugänglich. Wie bereits angesprochen, dient im Alltagshumor zumeist ein spezielles Hintergrundwissen als Basis, medial kann der Austausch nur oberflächlicher Natur sein, da größere Zielgruppen ohne spezifisches Gruppenwissen angesprochen werden, deren Interessen und Wissensbestände nur vermutet werden können, beispielsweise über das Senderprofil, über informationsgebende Vorankündigungen oder über Marktforschungsumfragen. Je allgemeiner die Witzsituation dabei gehalten wird, desto mehr Ebenen sollten eröffnet werden, um eine komische Situation entstehen zu lassen. Reicht im Alltagshumor vielleicht eine bestimmte Geste, so kann eine ähnliche Situation im Fernsehen über Kleidung, sprachliche Darstellung und die Ausstattung der Umgebung über mehrere Kanäle Informationen an den Zuschauer geben.

Die Beziehung zwischen Medien- und Alltagskomik ist dabei eine besondere: „Medien- und Alltagskomik profitieren gegenseitig voneinander, bedingen sich, reflektieren sich, stoßen sich auch voneinander ab“ (ebd.). Komik-Formate greifen natürlicherweise Situationen aus dem Alltag der Menschen auf und bearbeiten diese auf viele Arten, sodass Komik entsteht. Ethnocomediale Sendungen wie „Was guckst du“ wiederum tragen aktiv zu Veränderungen bei, indem zum Beispiel ‚kanak sprach‘ oder ‚broken german‘ Merkmale einer neuen jugendsprachlichen Prestige-Varietät werden könnten (Kotthoff 2004: 185).

II.3. Komik und Kultur

Kultur als ein System von Vorstellungen und einer Quelle des Wissens über Einstellungen zum Leben einzelner Menschen (Titscher 1998: 108) führt per definitionem Ausprägungen menschlichen Verhaltens als Teil von sich auf.

Komik als ein menschliches Betätigungsfeld ist als eine Spielart von Kultur zu verstehen und kann dementsprechend anthropologisch-kulturell gedeutet werden. Analysen, die sich mit Komik beschäftigen, eröffnen weite anthropologische Felder. Beispielsweise schreibt Fasold: „When people use language, they do more than try to get another person to understand the speaker’s thoughts and feelings. At the same time, both people are using language in subtle ways to define their relationship to each other, to identify themselves as part of a social group, and to establish the kind of speech event, they are in.“ (Kotthoff 1998: 12).

Dabei spielt Komik eine bedeutende Rolle im Sozialisationsverhalten des Menschen. Als identitätsstiftendes Element wird mittels Komik in in- und out-group unterschieden, indem ein implizites Versichern über gemeinsame Werte stattfindet. Lachen Menschen über das Gleiche, zeigen sie damit implizit, dass sie ähnlich denken und somit vertrauenswürdig für den jeweils anderen sind. Über das Lachen kann ein Individuum in eine Gruppe integriert werden. Das Lachen kann jedoch auch ein machtvolleres Mittel sein, jemanden auszugrenzen oder Dominanz anzuzeigen. Kulturell bedeutsam ist Komik desweiteren dadurch, dass Witze immer auch ein konservierendes Moment enthalten, indem sie Lebenswelten über stereotype

Details evozieren und diese so bewahren und festigen (Kotthoff 2004: 190). Das Komische wird zur kulturellen Selbstdarstellung, indem Stereotypen erschafft werden. Diese können in ihrer Aussagekraft zum einen zur Festigung kultureller Ansichten beitragen, andererseits aber auch als Mittel der Reflektion und weitergehend als Kritik und Aufforderung zum Umdenken dienen, also der Sensibilisierung der Gesellschaft dienen (vgl. Schäfer 1996: 152).

Witze gegen ethnische Gruppen können dabei als eine Art Indikator der Ansichten bestimmter Bevölkerungsgruppen dienen: „Der Witz ist wichtig, weil er manifeste, wenn auch unangenehme Vorstellungsklischees wiedergibt, mit denen wir uns auseinanderzusetzen haben, denn sie sind ein repräsentativer Teil, eine Art Mikrokosmos des größeren Phänomens Rassismus“ (Nierenberg 1984: 240.). Ethnische Scherze beschreiben sowohl die sozialen und geographischen als auch die moralischen Umgrenzungen einer Nation oder ethnischen Gruppe. Über das Ausschließen von Randgruppen und/oder Andersdenkenden werden gesetzte Normen bestätigt oder Ängste verpackt (Davies 1982: 383).

In allen westlichen Industriegesellschaften, die sich durch kapitalistisch geprägte Wirtschaft, Demokratie und sozialen Pluralismus auszeichnen, erscheinen zwei Arten von ethnischen Witzen über Randgruppen, die out-group: Entweder werden Randgruppen als besonders einfältig und dumm dargestellt oder als geizig, gerissen und sparsam. Über diese Witze drückt sich das Bedürfnis aus, sich selbst in seiner Balance des Dilemmas zwischen Geld verdienen und private und soziale Freude erleben zu bestätigen. Während Dummheit als selbstverschuldeter Weg in ökonomische Erfolglosigkeit gesehen wird, ist das Gegenstück, nämlich mehr Erfolg zu haben als die Hauptgruppe, die in-group, ebenso ‚verwerflich‘, wird diesen doch vorgeworfen, den Aspekt des Geldverdienens überzubewerten und die ebenso wichtige Komponente des sozialen Zusammenlebens sträflich zu vernachlässigen. Ethnische Scherze können vorherrschende Gesellschaftsstrukturen entweder bestätigen oder einer Kritik unterwerfen. In autoritären Gesellschaften können sie erleichternd und solidarisiertend wirken (ebd.: 397).

Komik in kulturellen Kontexten bezieht ihre Legitimierung aus Selbstethnisierung. Eine ‚mehrkulturelle Ingroup‘ wird kreiert, die sich ethnische Scherzen selbstbewusst erlauben darf. „Legitimation durch Herkunft“ lautet hier das Stichwort. Eine Berechtigung für ethnische Scherze wird durch Bezüge zum eigenen ethnischen Hintergrund erlangt. Nur, wer aus einem authentischen Kontext stammt und dieses auch betont, darf sich frei in diesem Raum der ethnischen Scherze bewegen (Kotthoff 2004: 185 und 196).

II.4. Komik und Grenzbereiche

Scherzaktivitäten erlauben einen impliziten Austausch über Haltungen und Werte. Das Besondere daran ist, dass das Gemeinte schwer einklagbar ist. Gerade im Bereich von Unsicherheiten, Tabus und festgelegten Grenzen werden Themen eher angesprochen, wenn die Möglichkeit der Gesichtswahrung besteht. Die Besonderheit, mittels Komik schwierige Themen anzuschneiden, liegt dabei darin, dass mehrere Wege offen stehen. Mehrere Reaktionen sind möglich: Witze arbeiten häufig mit Doppeldeutigkeiten, bei denen sich notfalls auf die harmlosere Lesart berufen werden kann. Die zunächst ernst gemeinte Aussage kann über das Komische ins Lächerliche gezogen und so entschärft werden. Durch die Reaktion der Zuhörer wird Zustimmung oder Ablehnung ersichtlich. Zudem liefern Verfahren der Komik stilistische Mittel, um die Aufmerksamkeit auf ein Thema zu richten und durch Stereotypisierung, Übertreibung oder unerwartete Wendungen zu überraschen, zu schockieren und dadurch Denkprozesse in Gang zu setzen (vgl. Kotthoff 2003: 5).

II.5. Das Lachen

Ein wichtiger Faktor dabei ist das Lachen:

„Lachen ist ein wichtiges Mittel, um die Lesart des Gesagten vorzugeben (...) Lachen kann zum Beispiel Kritik oder forsches Auftreten mildern, Sympathie erheischen, die Atmosphäre lockern“ (Kotthoff 2003: 1). Lachen vermittelt die Botschaft, dass das Gesagte leicht genommen werden darf. In unsicheren Situationen ist es ein richtungsweisendes Element. In Bezug auf grenzüberschreitende Komik spielt es eine wichtige Rolle, um Unsicherheiten zu überwinden und Tabu-Verletzungen weniger scharf erscheinen zu lassen. „Lachen ist nicht nur Reaktion, sondern dient oft der Initiation einer veränderten Lesart des Gesagten[...] Lachen kann zum Beispiel Kritik oder forsches Auftreten mildern, Sympathie erheischen, die Atmosphäre lockern“ (ebd.).

II.6. Kleines Fazit

In der Wissenschaft besteht ein breit gefächertes Feld der Auseinandersetzung mit Humor und Komik. Viele Facetten und Funktionen werden beleuchtet, allen voran die individualisierende und die sozialisierende Wirkung. Die Thematik der Interkulturalität nimmt viel Platz ein, vor allem gesellschaftliche Prozesse des in- und outgrouping finden fließenden Übergang zu multikulturellen Berührungspunkten. Gerade aktuellere Texte, die sich mit Comedy und Sketchen befassen, fokussieren verstärkt ethnische Hintergründe und kulturelle Konflikt- und Verbindungs-Potentiale. Mit einem solchen theoretischen Hintergrund können empirische Ergebnisse perspektivenreicher reflektiert werden und eigene Überlegungen mit niedergeschriebenen verbunden werden.

III. Die empirische Untersuchung

III.1. Analyse zweier Bühnenauftritte Bülent Ceylans

III.1.1. Analysemethode (*Kristin Antemann*)

Die Analyse der Bühnenauftritte Ceylans beruht methodisch auf der Konversationsanalyse. Im Fokus stehen dabei die von Helga Kotthoff vorgeschlagenen Scherzaktivitäten und Dimensionen des Humoristischen (vgl. Kotthoff 1998: 14-43 und 347-363, Kotthoff 2003: 45-75). Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass sich das von ihr entwickelte Analyseinventar explizit auf den „konversationellen Humor unter guten Bekannten“ (Kotthoff 1998: 1) bezieht. Eine derartige Situation liegt bei den Bühnenauftritten Ceylans nicht vor: Er interagiert nicht mit ‚guten Bekannten‘, sondern mit einem Live-Publikum, das ihm fremd ist. Hinzu kommen Fernsehzuschauer, mit denen ihn nicht einmal ein gemeinsames ‚Hier und Jetzt‘ verbindet. Bezogen auf den Kontext liegt bei den Fernsehauftritten also eine andere Situation vor als beim Scherzen unter Freunden. Kotthoff selbst merkt jedoch an, dass sich Alltagshumor und Medienkomik in verschiedenen Aspekten gleichen, beispielsweise in den Verfahren der Darbietung (vgl. Kotthoff 2003: 1). Insofern soll im Folgenden davon ausgegangen werden, dass die von ihr herausgearbeiteten Scherzaktivitäten und Dimensionen des Humoristischen auch in der Analyse von Bühnenauftritten Verwendung finden können.

Die Analyse erhebt in doppelter Hinsicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Zum einen werden nicht alle Sequenzen der Auftritte analysiert, zum Anderen kommen bei den ausgewählten Passagen nicht alle von Kotthoff vorgeschlagenen Analyse Kriterien zum Einsatz. Diese Auswahl wurde getroffen, um möglichst viele unterschiedliche Facetten der Komik Ceylans beleuchten zu können.

III.1.2. Der Comedian Bülent Ceylan (*Roswitha Meyer*)

Bülent Ceylan wird am 04.01.1976 in Mannheim geboren und wächst dort als letztes von vier Kindern auf. Seine Eltern sind unterschiedlicher Herkunft, seine Mutter ist Deutsche, sein Vater ist Türke, dieser kam 1958 als Gastarbeiter nach Deutschland. Aufgrund dieser Gegebenheiten bezeichnet sich Ceylan während seines Bühnenprogramms auch oft und gerne als Halb-Türke. Nach seinem Abitur 1995 absolviert er erst ein Praktikum bei VIVA und dann ein weiteres bei RPR1. Dort trifft er Roland Junghans, der für ihn das erste Programm entwirft. Darauf folgen neben dem Studium der Politik und der Philosophie weitere Auftritte auf verschiedenen Festivals und in zahlreichen TV-Formaten wie beispielsweise dem „Quatsch Comedy Club“ und „7 Tage – 7 Köpfe“. Seit 2000 tritt er mit verschiedenen Programmen auf, hierzu gehören unter anderem „Döner for one“ (2002), „halb getürkt“ (2005) und „ganz schön turbulently“ (2009). Seit 2010 hat er seine eigene Show bei RTL „Bülent Ceylan - Live!“, für die er den Medienpreis für Integration erhalten hat.

In seinen Programmen übernimmt er gerne verschiedene Rollen und nimmt dadurch vor allem die Marotten von Deutsch-Türken und Mannheimern aufs Korn. Zu seinen bekanntesten Rollen gehören der Macho Hassan, das Muttersöhnchen Harald, Mompfred, die neureiche MillionärsGattin Anneliese und der Gemüsehändler Aslan. Mit einigen dieser Rollen ist er auch in diversen Radiosendungen zu hören (vgl. RTL interactive GmbH 2011).

III.1.3. Kontext der Auftritte (*Kristin Antemann*)

Ceylan absolviert die beiden hier analysierten Auftritte in der vom Bayerischen Rundfunk produzierten Kabarettreihe „Ottis Schlachthof“. Ausgestrahlt worden sind die Sendungen am 26.01.2007 und 30.10.2009. Ottfried Fischer führt dabei als Moderator und Gastgeber durch den Abend. Als weitere Gäste hat er in die erste Sendung u.a. Fatih Çevikkollu und in die zweite Django Asül eingeladen. Darüber hinaus ist während der Aufzeichnungen ein Live-Publikum im Studio anwesend. Der Ablauf ist in beiden Sendungen identisch: Auf eine kurze Anmoderation durch Fischer folgt der Auftritt des Comedians. Den Abschluss bildet jeweils eine Talk-Runde, in die auch die anderen Gäste einbezogen werden.

Dieser Kontext ist für die Analyse der Komik von Relevanz. Ceylan agiert im Rahmen einer Kabarettssendung. Sowohl das anwesende Publikum als auch die Zuschauer vor den Fernsehgeräten wissen, dass in dieser Situation gelacht werden darf. Sie nehmen das Gesagte in einer spaßigen Modalität auf, die sie beispielsweise dazu veranlasst, nach einer zweiten, komischen Bedeutung zu suchen. Ceylan kann sich im Prinzip darauf verlassen, dass das Publikum seine Aussagen als Scherz interpretiert. Er muss nicht gezwungenermaßen auf weitere Mittel zurückgreifen, um zu signalisieren, dass sein Gesagtes humoristisch gedeutet werden darf bzw. muss. Mit dieser Situation geht jedoch auch eine erhöhte Erwartungshaltung seitens der Zuschauer einher. Sie wollen von dem professionellen Comedian Ceylan unterhalten werden und erwarten insofern, durch treffende Scherze zum Lachen gebracht zu werden.

Hinzu kommt der oben bereits angedeutete Aspekt, dass Ceylan zur Erzeugung von Komik nicht auf gemeinsame Erfahrungen oder Kenntnisse über individuelle Schwächen der anwesenden Personen zurückgreifen kann, da ihm sein Publikum fremd ist. Das unter Freunden so beliebte ‚Necken‘, bei dem „kleine Schwächen der Angesprochenen [...] spielerisch auf's Korn genommen“ (Kotthoff 2003: 9) werden, kann Ceylan beispielsweise nicht auf persönliche Eigenschaften einzelner Personen beziehen. Er kann nur allgemeine Klischees, die der Gruppe zugeschrieben werden, zum Gegenstand der Neckerei machen. Dieser mediale Kontext determiniert in gewisser Weise auch das Motiv Ceylans. In seiner Rolle als Comedian muss seine Intention darin bestehen, sein Publikum zum Lachen zu bringen.

III.1.4. Auftritt 1 vom 30.10.2009

Sequenz 1: Volltürke und halbgetürkt (Transkript 005-010) (Kristin Antemann)

005 ja: dange=isch bin der ANdere türge hier.
006 [[Publikum lacht.]]
007 wobEI er is vOLLtürke und isch bin nur hALB getü:rkt.
008 [[Publikum lacht.]]
009 ähm (hehehehe) <((affektiert)) ein kleInes WORTspiel>,
010 ja=äff: (hehehehe) ne isch hab spass. (.)

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

Als konversationelle Strategie sticht insbesondere die Verwendung eines Dialekts heraus. Ceylan beherrscht ‚Mannemerisch‘ in Vollendung, was sich beispielsweise an der Aussprache des Wortes ‚türge/‘ (Türke) in (005) erkennen lässt. In gewisser Weise bricht er dadurch mit den Erwartungen seines Publikums. Lässt man sich vom gängigen Klischeedenken leiten, erwartet man den typischen Soziolekt türkischer Migranten, für den Zaimoğlu den Begriff ‚Kanak Sprak‘ einführt, und nicht einen so stark markierten deutschen Dialekt wie das ‚Mannemerische‘. Humor wird hier nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der Darbietungsebene erzeugt (vgl. Kotthoff 1998: 41). In diesem Fall funktioniert Komik gänzlich ohne eine Pointe (vgl. Kotthoff 2003: 2).

Zu Beginn seines Auftritts bedient Ceylan sich eines Wortspiels: ‚er is vOLLtürke und isch bin nur hALB getü:rkt‘ in Z. 007. Zwar besteht vermutlich ein etymologischer Zusammenhang zwischen ‚Türken‘ im Sinne einer Nationalität und ‚türken‘ im Sinne von ‚fingieren‘ oder ‚fälschen‘; das Wort ‚getürkt‘ verweist jedoch in der heutigen Verwendung nicht darauf, dass jemand türkischer Abstammung ist. Durch den lokalen Bezug der Wortverwendung bringt Ceylan diese zweite Lesart ins Spiel. Nach einer kurzen Pause markiert er dies sogar explizit, indem er darauf hinweist, dass es sich um ‚ein kleInes WORTspiel‘ in Z. 009 handle. Hinzu kommt die zunächst absurd wirkende Unterscheidung zwischen einem ‚Voll-‘, und einem ‚Halbtürken‘, die er zusätzlich durch die Intonation hervorhebt: ‚vOLLtürke‘ und ‚hALB getü:rkt‘. Ohne geteiltes Hintergrundwissen kann das Publikum diese Passage nicht verstehen (vgl. Kotthoff 1998: 43). Im Gegensatz zu Django Asül, auf den Ceylan referiert, hat er selbst eine deutsche Mutter und einen türkischen Vater und ist insofern nur ‚halb getürkt‘.

Ceylan setzt sein Lachen an strategischen Stellen als Stimulus ein, so auch bei diesem Wortspiel. Durch die Lachpartikeln ‚hehehehe‘ in Z. 005 und Z. 009 markiert er die scherzhafte Modalität. Er signalisiert dem Publikum, dass gelacht werden darf (vgl. ebd.: 11 u. 27, Kotthoff 2003: 4). Dies ist in diesem Kontext nicht selbstverständlich. Der Duden weist beispielsweise darauf hin, dass das Verb ‚türken‘ ‚von türkischstämmigen Mitbürger(inne)n als diskriminierend empfunden‘ wird und deshalb ‚im öffentlichen Sprachgebrauch unbedingt vermieden werden‘ (Duden 2012) sollte. Vermutlich ist auch den Zuschauern diese negative Konnotation bewusst. Durch die Lachpartikeln entschärft Ceylan jedoch die Situation. Bei der Spekulation über mögliche Motive muss man die Besonderheit der Situation berücksichtigen. Bülent Ceylan tritt vor dem Publikum in seiner Rolle als Comedian auf. Insofern muss es seine Intention sein, die Anwesenden im Studio und vor den Fernsehgeräten zum Lachen zu bringen.

Die Struktur der Rederechtsverteilung ist klar determiniert: In seiner Funktion als Gastgeber der Sendung erteilt Otfried Fischer Bülent Ceylan das Wort. Von nun an hat der Comedian bis zum Ende seines Auftritts permanent das Rederecht.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

In dieser Passage sticht einer der von Kotthoff definierten Aktivitätstypen besonders heraus: Das Wortspiel. Ceylan spielt mit der semantischen Ambiguität des Wortes ‚türken‘ (vgl. Kotthoff 1998: 352f.).

Sequenz 2: Der riechende Türke (Transkript 014) (Kristin Antemann)

014 is scho krASS=ne (.) wenn man son (.) tü:rke rIEcht. (.)

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

In dieser Passage kommen zahlreiche konversationelle Strategien parallel zum Einsatz: Zunächst nutzt Ceylan das Überraschungsmoment aus. Er unterbricht seinen Vortrag, beginnt scheinbar spontan mit einem neuen Thema: „is scho krASS=ne (.) wenn man so:n (-) tü:rke rIEcht=ne“ in (014). Durch diesen plötzlichen Einwurf verstärkt er den humoristischen Effekt, da das Publikum zu diesem frühen Zeitpunkt des Auftritts keinen derartigen Scherz erwartet. Das Wort „krASS“ in (014) indiziert den Wechsel vom ‚Mannemesischen‘ ins Deutsch-Türkische. Durch den kurzzeitigen Rückgriff auf dieses sprachliche Register unterstreicht Ceylan seine Position zwischen den Kulturen, die die gesamte Sequenz determiniert.

Durch den wiederholten Einsatz der Partikel *ne* (014) mit steigender Intonation am Turnende fordert Ceylan spielerisch die Zustimmung des Publikums ein. Er selbst scheint das Klischee nachvollziehen zu können und konstruiert sich somit als in-group. Durch diese Doppel-position ‚Türke – Deutscher‘ kreiert er das Paradoxon, das für das Entstehen des Scherzes essenziell ist.

Auch auf der nonverbalen Ebene lassen sich Elemente der konversationellen Strategie ausmachen. Seine Gestik unterstreicht das Gesagte. Mit einer Handbewegung visualisiert er den ‚Duftweg‘ zwischen sich und dem Publikum. Er verweist dadurch auf sich selbst als ein Beispiel für einen ‚riechenden Türken‘ und konstruiert sich so in gewisser Weise als out-group. Mit einem Augenzwinkern und einem Lächeln entschärft er die heikle Aussage. Erneut signalisiert er dem Publikum, dass gelacht werden darf (vgl. Kotthoff 2003: 4).

Als Thema wählt Ceylan in dieser Passage eine stereotypische Denkweise: ‚Türken riechen nach Knoblauch‘ bzw. ‚Türken stinken‘ (beschrieben beispielsweise bei Rompel 2008: 660). Ohne geteiltes Wissen über dieses Klischee würde dieser Scherz nicht funktionieren.

Als mögliches Motiv kann vermutet werden, dass Ceylan auf die moralisierende Funktion dieser Episode setzt. Mit einem humoristischen Zugang und ohne mahnend den Zeigefinger zu heben, schafft Ceylan es, zum Nachdenken über unreflektiert übernommene Klischees anzuregen. Es kann jedoch nur darüber spekuliert werden, wie stark ausgeprägt diese Intention ist. Vermutlich trifft hier die von Kotthoff aufgestellte These zu, dass Sprecher in derlei Situationen „den Grad an kommunizierter Ernsthaftigkeit gern strategisch offen“ (Kotthoff 1998: 11) lassen. Diese Sequenz kann natürlich auch so interpretiert werden, dass die ‚unangenehm riechenden Türken‘ Zielscheibe des Scherzes sind. Dadurch jedoch, dass Ceylan das oben beschriebene in-group-/out-group-Paradoxon kreiert, erscheint dies unwahrscheinlich. Es muss jedoch angemerkt werden, dass solche Scherze in einem Grenzbereich situiert sind: Werden sie falsch interpretiert, können sie zur Festigung von Klischees führen.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

Als Aktivitätstyp fällt hier die Ironie auf. Es kann nicht erwartet werden, dass Ceylan sich tatsächlich als ‚riechend‘ darstellen möchte (vgl. Kotthoff 1998: 348). Insofern handelt es sich auch nicht um einen klassischen ‚Scherz auf eigene Kosten‘: Per Definition verbirgt sich hinter diesem nämlich eine Darbietung eigener „Defizite [...] in der Modalität des Spaßigen“

(ebd.: 350). Da Ceylan sich persönlich das Attribut des unangenehmen Riechens jedoch vermutlich nicht zuschreibt, scherzt er nur vordergründig auf eigene Kosten. Stattdessen spielt Ceylan mit unreflektiertem Klischeedenken des Publikums. Er nimmt eine „kleine Schwäche der Angesprochenen spielerisch auf’s Korn“ (ebd.: 349) und neckt seine Zuhörer insofern.

Sequenz 3: Der Bub wird Soldat – Nein, Türke! (Transkript 018-033) (Kristin Antemann)

018 also isch hab ja wirklichsch=isch hab ja wIrklisch ähh: das
 019 GLÜ::CK geha:bt und:=n türkischen PAPA zu hobn,=
 020 =und das GLÜCK gehobt ne dEUtschn opa zu habn jaja::
 021 und das PESCH natürlisch n türkischn papa UND n
 022 deutsche opa zu habn. (.)
 023 versteht ihr?
 024 weil es is ja so.=
 025 =als isch auf die w:Elt ka:m (.) münsche,
 026 da hattn bEide die gleische idee.=
 027 =<((staccato))der BUB gehört MIR>.
 028 versteht ihr?=
 029 =also mein opa hot gesagt der BUB der wird solda::t, (-)
 030 und mein vater hat gesagt (.) NEI:N (-) TÜRKe.
 031 [[Publikum lacht.]]
 032 es wA so.
 033 ne,

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

Als konversationelle Strategie sticht hier heraus, dass zunächst gegensätzliche Positionen konstruiert werden: Ceylans Vater und Großvater haben die gleiche Idee (Z. 026). Diese Gemeinsamkeit resultiert jedoch nicht – wie der Zuhörer erwartet – in ‚Harmonie‘, sondern in einem Konkurrenzverhältnis: „<((staccato))der BUB gehört MI:R>“ in Z. 027). Die staccato-Sprechweise sowie die Betonung der Wörter ‚Bub‘ und ‚mir‘ verleiht den Besitzansprüchen des Vaters und Großvaters Nachdruck. Durch den Aufbau dieser unvereinbaren Positionen funktioniert das folgende Sprachspiel besonders gut: „also mein Opa hot gesagt der BUB der wird solda::t, (-) / und mein vater hat gesagt (.) NEI:N (-) TÜRKe“. Die Wünsche darüber, was der junge Bülent werden soll – also ‚Türke‘ bzw. ‚Soldat‘ – stammen aus unterschiedlichen Bereichen. Nachdem die Zukunftsvision des Großvaters sich auf einen Beruf konzentriert, erwartet der Zuhörer, dass in der fiktiven Rede des Vaters ebenfalls ein Beruf genannt wird. Dies wäre zudem treffender, da die Formulierung ‚jemand wird etwas‘ typischerweise auf Berufe – nicht aber Nationalitätszugehörigkeiten – angewendet wird. Die Aussage des Großvaters verstößt gegen diese sprachliche Konvention, bricht also mit den Erwartungen und erzeugt dadurch eine Form des Humorstischen.

Ceylan greift des Weiteren auf eine Dialogkonstruktion zurück. Obwohl er die Wünsche des Vaters und des Großvaters auch hätte umschreiben können, gibt er sie in der direkten Rede wieder. Trotz der Bekräftigung „es wA so“ in (Z. 032) sowie der Nachahmung von Mimik und Gestik wird dem Dialog nur ein begrenztes Ausmaß an Authentizität verliehen (vgl. Kotthoff 1998: 22). Durch verschiedene Verfahren hat Ceylan jedoch zuvor signalisiert, dass er seine Äußerungen in der Humormodalität äußert. Die Realitätsbezüge und -anforderungen werden dadurch gelockert (vgl. ebd.: 41).

Zielscheibe dieser Sequenz sind weder Ceylans tatsächlicher Vater noch sein tatsächlicher Großvater, sondern der jeweilige Typus, den sie verkörpern: Ein deutscher Großvater, der möchte, dass sein Enkel zu einem tüchtigen Soldaten wird, und ein türkischer Vater, der sich von seinem Sohn wünscht, ein richtiger Türke zu werden.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

Als Aktivitätstypen können in dieser Passage ein Wort- bzw. Sprachspiel, eine konversationelle Parodie sowie eine Anekdote identifiziert werden.

Sequenz 4: Eselreiten (Transkript 034-050) (Kristin Antemann)

034 es warn dauernder kampf zwischn den beiden=
035 =isch weiß noch ich wa also (.) sechs siebe jahr oda so
036 hab isch von meine deutsche opa n RENNrad geschenkt
037 gekriecht,=
038 =der hat mir dauernd von rudi ALdisch erzählt der
039 mannheimer ra:drennfahrertraditio:=
040 =isch musste jE:dn tach trainie:rn.
041 mein vatta hat das mitgekriegt,
042 is mit mir sofort in de hOliday pArk, (-)
043 zum ESELrei:de, (hehehehe) [[Publikum lacht.]] (2.0)
045 aba die anatOlische version,=
046 =neun kilomEda. [[Publikum lacht. Bülent macht
047 Handbewegung neben sich.]] (3.0)
048 nebenHERrenne.
049 das war scho:: ja isch wa am nächste tach so fertisch ne,
050 ich konnt gar nisch mehr trainIern ne,

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

Als konversationelle Strategie setzt Ceylan in dieser Passage eine kontinuierliche Steigerung ein. Er schildert, wie sein Vater auf die Rennradambitionen seines Großvaters reagiert: Er nimmt den Jungen mit in den Holiday Park (Z. 042). In der kurzen darauf folgenden Pause wird Spannung aufgebaut, da aus dem Kontext noch nicht erschießbar ist, was die beiden dort machen. Die Auflösung, Eselreiten, überrascht (Z. 043). In mehreren Schritten steigert Ceylan kontinuierlich den humoristischen Effekt: Es handelt sich um die anatolische Version des Eselreitens (Z. 045). Was sich dahinter verbirgt, löst er unmittelbar auf: „neun kilomEda- (Z. 046)“. Nach einer längeren Unterbrechung folgt die ultimative Steigerung: „nebenHERrenne- (Z. 048)“. Obwohl Ceylan dies in keinem Wort erwähnt, gehen die Zuhörer davon aus, dass der Junge auf dem Esel reitet. Dieses Bild müssen sie aufgrund der Information, dass er ‚nebenherrennt‘ umkonstruieren, was für Spaßhaftigkeit sorgt. Durch die Intonation bei den Informationen ‚aber die anatolische Version, neun km‘ (Z. 045f.) wirkt Ceylan so, als würde er sich an die Qualen vergangener Tage zurückerinnern.

Zu den konversationellen Strategien kann auch gezählt werden, dass Ceylan gezielt auf geteiltes Hintergrundwissen zurückgreift. Er stützt sich darauf, dass sein Publikum die gängigen Klischees über Anatolien kennt. Indem er die Assoziation mit einer öden Landschaft bei seinen Zuhörern abruf, verstärkt er die Komik der Situation. Diese Episode wirkt auch deshalb humoristisch, weil zwei vollkommen unterschiedliche (kulturelle) Bilder konstruiert werden. Dem ambitionierten deutschen Radrennfahrer steht ein Türke gegenüber, der neun km neben einem Esel herläuft.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

Eine Anekdote prägt diese Sequenz. Ceylan lässt viele Informationen einfließen, die den Anschein der Authentizität erwecken. Die Mannheimer Radrennsportlegende Rudi Altig kommt zeitlich durchaus als Idol des Großvaters in Frage, da er seine größten Erfolge in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts feierte. Auch wirkt es nicht unwahrscheinlich, dass Ceylan als kleiner Junge den nur wenige Kilometer von seiner Geburtsstadt entfernten Holiday Park besucht hat. Dennoch muss die volle Authentizität angezweifelt werden. Die zurückgelegte Distanz von 9 km und auch die übersteigerten Ambitionen des Vaters und Großvaters können mit großer Wahrscheinlichkeit als Übertreibungen eingestuft werden.

Diese dienen ganz allgemein als Indikation von Spaßhaftigkeit (vgl. Kotthoff 1998: 41). Möglich wäre, dass die Geschichte im Ehrgeiz von Vater und Großvater einen realen Kern aufweist, jedoch erst durch derartige ‚Detailausschmückungen‘ zum Teil des Bühnenprogramms werden konnte (vgl. ebd.: 347).

Sequenz 5: Komposthaufen vs. Grill (Transkript 051-071) (Katharina Pape)

051 was mein vatter und mein opa bEIdE gern gemacht habe=
 052 =außer jetzt an mir rUmzuerzieh war gATTenarbeite.
 053 ne, n türk ohne gArtte (.) ne,
 054 django werds wisse,
 055 des is wie westerwelle im blaUmann. (.) ne, (-)
 056 <((rall))UNvorstellbar> ne, (-)
 057 und n deutsche strEBErgarte is natürlich für meine
 058 deutsche opa auch wischtich.=
 059 =es gab allerdings unterschiede was den gARTTe angeht-
 060 also das gr:öschte bei meinem dEUtsche oppa im garte war
 061 der kompoSCHThaufe, (\H) (4.0)
 062 das gröschte von meinem vatter, (.)
 063 war der grILL- [[Publikum lacht.]]
 064 das wa so-
 065 kennt ihr selba ne?
 066 aba der pass auf münsche der grILLlufkamin von meinem vatter
 067 UNgeloge=war net geloge (.)der <((rall))grILLlufKAMIN> von meine
 068 vatta war so hoch wies krematorIUM von mannheim.
 069 [[Publikum lacht.]]
 070 des hat nur bessa gerOche, (3.0)
 071 °im krematorium°. (hehehehe) [[Publikum lacht.]] (4.0)

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

Wie in den vorherigen Szenenanalysen steht auch hier ein Comedian mit türkischen Wurzeln vor den Zuschauern, der durch seinen „mannemerischen“ Dialekt auffällt und für einen Überraschungseffekt sorgt. Dieser ist ein Element der konversationellen Strategien der Komik. Des Weiteren zählt auch Ceylans Gebrauch von Lachpartikeln in diese Kategorie. Er gibt den Zuschauern mit ihrer Hilfe das Zeichen, dass sie jetzt lachen ‚dürfen‘ und motiviert sie gleichzeitig dazu: „Initiallachen evoziert dann in der Regel Reaktionslachen“ (Kotthoff 1998: 27). Besonders nach seinem makaberen Vergleich zwischen Grill und Krematorium, auf das ich später noch einmal zurückkommen werde, wird dieses deutlich. Er entschärft mit seinem eigenen Lachen die Situation. Außerdem zeigen Lachpartikeln an, dass beschriebene Situationen nicht ganz ernst zu nehmen sind, wie die Sequenz in Transkriptzeile 071 beispielhaft zeigt: „°im krematorium°. (hehehehe) [[Publikum lacht.]] (4.0)“.

Bülent Ceylans Auftritte sind dafür bekannt, so wie bei vielen anderen Stand-up-Comedians auch, dass er stets sein Publikum mit einbezieht. Dieses geschieht natürlich dadurch, dass er beim Publikum bekannte Themen anspricht und sich bei seinen Scherzen auf geteiltes Wissen verlässt (sonst würde das Scherzen auch gar nicht funktionieren; vgl. Kotthoff 2003: 5). Unterstrichen wird dieser Einbezug des Publikums zum Beispiel durch von Ceylan eingeschobene rhetorische Fragen und das häufig verwendete Fragepartikel ‚ne‘. Dieses wird besonders bei Betrachtung der Transkriptzeilen (Z. 056) „<((rall))UNvorstellbar> ne, (-)“ und (Z. 065) „kennt ihr selba ne?“ deutlich.

In der ausgewählten Szene bezieht Ceylan außerdem den in der Talkrunde sitzenden Django Asül, der – wie gesagt – ebenfalls türkischer Abstammung ist, mit ein. Seine Aussage über die Notwendigkeit eines Gartens für jeden türkischen Bürger, scheint glaubwürdiger durch seinen Verweis auf Django, der dieses bestätigen könnte: django werds wisse (Z. 054). Um diese Notwendigkeit stärker zu betonen, stellt Ceylan den Vergleich auf, dass ein Türke ohne Garten genauso unvorstellbar sei, wie der Politiker Westerwelle in einem Blaumann:

„des is wie westerwelle im blaumann. (.) ne, (-) (Z. 055)/ <((rall))UNvorstellbar> ne, (-) (Z. 056)“. Voraussetzung für diesen Scherz ist – wie bereits erwähnt –, dass dem Publikum in Ottis Schlachthof der Politiker Guido Westerwelle ein Begriff ist.

Zunächst fängt Ceylan an von den Gemeinsamkeiten seines Vaters und Großvaters zu berichten. Sie arbeiten beide gerne im Garten. Doch natürlich gibt es auch hier Differenzen, auf die er im weiteren Verlauf zu sprechen kommt. Er stellt die konträren Positionen seines deutschen Großvaters und türkischen Vaters hinsichtlich ihrer präferierten Gartengestaltung dar. Diese Ausführung gestaltet er durch eine parallele Satzstruktur:

```
060 also das gröschte bei meinem dEutsche oppa im garte war
061 der kompoSCHThaufe, (\H) (4.0)
062 das gröschte von meinem vatter, (.)
063 war der grILL- [[Publikum lacht.]]
```

Nachdem er dem Publikum verraten hat, was das Größte in dem Garten seines Opas darstellt, wartet er vier Sekunden, bis er auf das Größte im Garten seines Vaters eingeht, und steigert so die Spannung im Publikum. Dessen Erwartungen wurden bereits an einigen Stellen zuvor gebrochen, zum Beispiel im Zusammenhang mit den divergenten Berufswünschen von Seiten des Opas und Vaters.

Hier bezieht sich Ceylan erneut auf gemeinsam geteiltes Wissen mit den Zuschauern und greift gleichzeitig ein Klischee auf: einen Komposthaufen haben (wahrscheinlich) nur die Deutschen im Garten, und das zumeist die ältere Generation. Er verweist noch einmal direkt darauf, indem er das Publikum mit der Frage „kennt ihr selber, ne?“ (Z. 065) anspricht. Die Sache mit dem Grill ist komisch, weil wiederholt ein Klischee bedient wird, und zwar die Vorliebe der Männer fürs Grillen. Auf der einen Seite fällt auch das Grillen unter eine typisch deutsche Freizeitangelegenheit mit dem das Bild Würstchen grillender Männer verbunden wird, allerdings haben auch die Türken eine Vorliebe für Grillgerichte. So sind „Döner-Grill-Buden“ aus dem Imbiss-Angebot Deutschlands sowie umliegender Länder nicht mehr wegzudenken und gelten als typisch türkisch. Auch hier arbeitet Ceylan mit dem gezielten Abruf von Klischees. Bis hierher hat der Comedian den Spannungsbogen aufgebaut und die Vorarbeit für die anschließende Pointe geleistet. In deren Rahmen geht er konkreter auf den Grill seines türkischen Vaters ein. Er leitet dessen genauere Beschreibung mit „pass auf München“ (Z. 066) ein, was einen längeren Turn voraussetzt. Mit diesem erneuten Einbezug des Publikums will er die Zuschauer auf die große Bedeutsamkeit seiner folgenden Ausführungen hinweisen.

Bei dem Grill seines Vaters handelt es sich nämlich nicht um einen handelsüblichen Grill, den sich die Zuschauer vermutlich vorgestellt haben, sondern um einen riesigen Grillluftkamin. Das Wort „Grillluftkamin“ erwähnt er zwei Mal (Z. 066f.). Beim zweiten Mal spricht er es langsamer aus, um es noch mehr zu betonen. Außerdem versichert er dem Publikum zwei Mal hintereinander, dass die Größe des Grills nicht gelogen sei: zunächst betont er das Negationspartikel „un“ vor dem Verb „gelogen“ stark und fügt dann „net gelogen“ (Z. 067) an.

Mit Hilfe des Mittels der maßlosen Übertreibung beschreibt er dessen Größe und hat ein Lachen der Zuschauer auf seiner Seite, wie es die folgende Transkriptionssequenz veranschaulicht:

```
066 aba der pass auf münsche der grILLlufkamin von meinem vatter
067 UNgeloge=war net geloge (.) der <((rall))grILLlufKAMIN> von meine
068 vatta war so hoch wies krematORIUM von mannheim.
069 [[Publikum lacht.]]
```

Im Anschluss daran folgt die eigentliche Pointe, nämlich, dass es im Krematorium Mannheims besser rieche als auf dem Grill seines Vaters: „des hat nur bessa gerOche, (3.0) (Z. 070) / °im krematorium°. (hehehehe) [[Publikum lacht.]] (4.0) (Z. 071)“. Mittels der drei Sekunden langen Pause baut er erneut Spannung auf und lässt den Zuschauern Zeit sich ihre eigenen Gedanken und bildlichen Vorstellungen zu machen. Doch deren Erwartungen werden (wahrscheinlich) abermals enttäuscht, da es – laut Ceylan – im Krematorium Mannheims besser rieche, als auf dem väterlichen Grill. Es kommt zum Überraschungseffekt, ähnlich wie bei der Szene mit dem Eselreiten (vgl. Sequenz 4). Und als ob er dieses wüsste, senkt er bei der Aussprache von „im Krematorium“ seine Sprechlautstärke und verfällt danach selber in Lachen (Z. 071). Es entsteht Komik, da die möglichen Erwartungen bezogen dessen, wie es auf einem Grill riecht, absolut nicht der Antwort Ceylans entsprechen. Makaber scheint an diesem bildlichen Vergleich, dass im Krematorium eigentlich Leichen verbrannt werden, wohingegen auf einem Grill Tierfleisch zubereitet wird, welches man anschließend verspeist. An sich ist ein Krematorium alles andere als komisch und zum Lachen.

Bezüglich des Oberthemas „Komik und Kultur“ lässt sich hier die Frage stellen, inwieweit Ceylan dabei daran gedacht hat, dass Krematorien in Deutschland auf Grund ihrer Geschichte einen bitteren Beigeschmack haben. Zu Zeiten des Nationalsozialismus wurde hier zu Lande nämlich eine Vielzahl von Krematorien neben den Konzentrationslagern errichtet, um darin die Leichen der Häftlinge zu verbrennen.

Als Thema und humoristische Zielscheibe meint Ceylan hier nicht seinen tatsächlichen Großvater bzw. Vater, sondern nur den jeweiligen Typus, den sie verkörpern: den deutschen Rentner, der in seinem Schrebergarten einen Komposthaufen anlegt sowie den immigrierten türkischen Familienvater, der sich mit der Größe seines Grills brüstet und damit an die türkischen „Döner-Grill-Imbissbuden“ erinnert. In Scherzen ist es oft der Fall, dass „Handlungsweisen von Menschen [...] so zugespitzt und karikiert [werden], daß es nicht mehr um eine konkrete Person geht, sondern konversationell ein bekannter Sozialtypus entsteht“ (Kotthoff 1988: S.23). Das wird auch daran deutlich, dass über die Familienmitglieder nicht sachlich und neutral berichtet wird, sondern sie stets in einem kleinen szenischen Drama erzeugt werden.

Die Motive Ceylans liegen sehr wahrscheinlich primär darin, sein Publikum zu „bespaßen“, denn das ist sein Beruf als Comedian. Ob er mit seinem Krematoriums-Vergleich weiteren Motiven nachgeht, stelle ich in Frage. Man ist sich als Zuhörer nicht sicher, ob Ceylan die Krematorien der 1940/50er Jahre bedacht hat oder ob er gar auf diese anspielt. Dieser Aspekt unterscheidet die Bühnencomedy in großem Maße von der Alltagskomik zwischen Bekannten.

Hinsichtlich der Rederechtsverteilung, die nach Kotthoff einen weiteren Aspekt in der Analyse von Scherzaktivitäten im Alltag darstellt, erteilt Otfried Fischer seinem Gast Bülent Ceylan zu Anfang seines Bühnenauftritts das Wort. Dieser hat von da an das permanente Rederecht, bis ihn Otfried Fischer am Ende seines Auftritts in die Talkrunde einlädt und dort das Gespräch steuert.

In der Talkrunde am 30.10.2009

Im Anschluss an seinen Auftritt in Ottis Schlachthof am 30.10.2009 nimmt Bülent Ceylan noch in Otfried Fischers Talkrunde Platz. In der Runde sitzen bereits Django Asül und Simone Solga. Es findet ein Gespräch statt, das vom Moderator geleitet wird. In diesem Rahmen geht Bülent noch einmal auf ein paar Anekdoten aus seinem vorherigen Auftritt ein, zum Beispiel auf sein Verhältnis zu seinem Großvater und Vater. Außerdem gibt er Auskunft über seine Zukunftspläne.

Sequenz 1: Bundeskanzler (Transkript 01-22) (Katharina Pape)

O = Ottfried Fischer

B = Bülent Ceylan

01: O: deutscher comedypreis. (--) was hast du als nächstes vor?
02: B: also isch=isch denk wenns so weiderläuft, (.)
03: jetzt 10000 mannem, (.)
04: bayern (.) rocke, (.)
05: und dann (--)
06: Günzburg bin isch ja auch noch ne; (.)
07: [[Publikum lacht.]]
08: und AUgsburg (.) und aja kommt;
09: O: ich vergönns dir;
10: B: ich verGönns dir, ((lacht)) [[Publikum lacht.]]
11: ne isch denk dass isch jetzt so langsam das zeug hab
12: KANZler (--) dann (--) -
13: siehst man merkt jez scho bei den deutschen die reaktion
14: ne, (.) [[Bülent dreht sich zum Publikum um.]]
15: wenn du sachst als türge KANZler;
16: (?nä::?) (.) (?nä::?) - [[Bülent verzieht das Gesicht und
17: rümpft die Nase.]]
18: <((affektiert)) /soWEI:T darf=er nisch gehn > ;
19: [[Publikum lacht.]]
20: ne:: logger mache ne; (.)
21: aber man muss ja erstma sehn [[An dieser Stelle wird
22: Bülent von Ottfried Fischer unterbrochen.]]

Dimensionen des Komischen und Aktivitätstypen nach Kotthoff

Ganz grundsätzlich kann man hier ebenfalls den Dialekt Bülent Ceylans im Rahmen der konversationellen Strategien hinsichtlich des Komischen erwähnen. Die Zuschauer kennen diesen zwar bereits aus seinem vorherigen Bühnenauftritt, jedoch gehört er nicht nur zum „Bühnengag-Inventar“, sondern zieht sich durch den weiteren Teil des Auftritts in Ottis Talkrunde. Bülent spricht durchgängig mit einem „mannemerischen“ Dialekt und widerspricht damit den Erwartungen der Zuhörer, die vermutlich mit einem typischen Soziolekt von türkischen Migranten gerechnet hätten. An der Situation ist außerdem komisch, dass ein weiterer Gast Ottfried Fischers, namentlich Django Asül, der ebenfalls türkischer Abstammung ist (Bülent verweist während seines Auftritts mehrfach auf ihn), darüber hinaus mit einem niederbayrischen Dialekt auffällt.

Im Rahmen des Gespräches, das im Anschluss an Bülent Ceylans Bühnenauftritt stattfand, verändert sich die Struktur der Rederechtsverteilung entgegen der vorherigen „One-Man-Show“ in Richtung eines Dialoges. Die Talkrunde wird vom Moderator Ottfried Fischer geführt, der Ceylan mit Hilfe von Fragen das Rederecht erteilt. In diesem Fall fragt er Ceylan nach seinen Zukunftsplänen: deutscher comedypreis. (--) was hast du als nächstes vor? (Z. 01). Ceylan hat jetzt das Rederecht für sich und somit Zeit zum Antworten. Er gibt einen Einblick in die nahe Zukunft und die nächsten Orte seiner Bayern-Tour. Er wählt hier das Mittel der Aufzählung:

03: jetzt 10000 mannem, (.)
04: bayern (.) rocke, (.)
05: und dann (--)
06: Günzburg bin isch ja auch noch ne; (.)
07: [[Publikum lacht.]]
08: und AUgsburg (.) und aja kommt;

Es wirkt komisch, dass der bekannte deutsche Comedypreisträger die Stadt Günzburg als Ort der Tour in einem Nebensatz erwähnt, denn die in Schwaben gelegene Stadt zählt nur ca.

19.000 Einwohner. Zu den weiteren Städten, in denen er sein Programm präsentiert, zählen beispielsweise Mannheim oder Augsburg, in denen er mit 10.000 Zuschauern rechnet. Anscheinend greift Ceylan hier auf gemeinsam geteiltes Wissen zurück, denn die bayrischen Zuschauer scheinen die Orte zu kennen und lachen vermutlich über die Größenunterschiede. An dieser Stelle entzieht ihm Ottfried Fischer das Rederecht und wirft ein, dass er ihm den Erfolg gönne. Daraufhin ergreift Ceylan es sich wieder und fährt fort. Er äußert, dass er jetzt so langsam das Zeug habe, Kanzler zu werden. Er spricht den Satz jedoch nicht vollständig aus, wie in folgenden Transkriptzeilen deutlich wird:

```
11:      ne isch denk dass isch jetzt so langsam das zeug hab
12:      KANZler (--) dann (--) - .
```

Indem er das Verb auslässt, beendet er den Satz nicht, sondern macht nach „Kanzler“ eine kurze Pause und wartet anscheinend auf die Reaktionen des Publikums. Er macht hier einen Scherz auf eigene Kosten, da er (vermutlich) nie vorhätte, sich für eine Kanzlerkandidatur zu bewerben, sofern dies möglich wäre. Dann dreht er sich zum Publikum um und offenbart, er würde die Stimmung des deutschen Publikums sofort bemerken:

```
13:      siehst man merkt jez scho bei den deutschen die reaktion
14:      ne, (.) [[Bülent dreht sich zum Publikum um.]]
15:      wenn du sachst als türge KANZler;
16:      (?nä::?) (.) (?nä::?) - [[Bülent verzieht das Gesicht und
17:      rümpft die Nase.]]
18:      <((affektiert)) /soWEI:T darf=er nisch gehn >
```

Im Anschluss mimt er die so genannte ‚deutsche‘ Reaktion nach, verzieht das Gesicht und rümpft die Nase mit den Worten, dass ein Türke in Deutschland niemals soweit gehen dürfe, hier Kanzler zu werden. Die von ihm nachgeahmte Redeweise im Tonfall einer älteren konservativen deutschen Dame erweist sich als amüsant, weil sie die gängige Vorstellung von der Reaktion der deutschen Mehrheitsgesellschaft widerspiegelt. An dieser Stelle bedient Ceylan ein weiteres Klischee, und zwar, dass die Deutschen als unaufgeschlossen gegenüber Neuem und Fremden gelten. Ein türkischstämmiger Kanzler wäre in der Geschichte Deutschlands erstmalig und diese Situation wäre zunächst befremdlich, außerdem wäre er „fremd“ im Sinne von „nicht deutsch“. Nachdem das Publikum darüber gelacht hat, fordert er es in Z. 020 auf, sich locker zu machen (ne:: logger mache ne;) und entschärft somit die durch das Klischee möglicherweise entstandene angespannte Situation.

Als mögliche Motive sind hier wieder in Betracht zu ziehen, dass Bülent Ceylan ein Comedian ist, der auch während der Talkrunde seine Rolle nicht ablegt, und somit wie gehabt die Unterhaltung und Erheiterung des Publikums zum Ziel hat. Auf der anderen Seite kann auch eine moralisierende Funktion seines Scherzens über die Kanzlerangelegenheit in Betracht kommen (ohne jedoch den Zeigefinger zu heben). Das scheint vor allem durch seinen Nachschub, dass sich das Publikum – welches in diesem Fall die deutsche Mehrheitsgesellschaft verkörpert – erst einmal „locker machen“ soll (vgl. Z. 20), denkbar. Er fordert die Zuschauer an dieser Stelle auf, sich von Vorurteilen und starren Weltansichten zu lösen und offener für Neues zu sein. Außerdem klingt es ein wenig vorwurfsvoll, als er sofort sagt, dass man den Zuschauern ihr „nicht-einverstanden-sein“ anerkenne (vgl. Z. 13). Des Weiteren inszeniert sich Ceylan selbst sehr günstig, indem er behauptet, er hätte das Zeug zum Kanzler. In unserer Kultur ist Eigenlob jedoch dispräferiert. In spaßigen Aktivitäten kann man sich selbst dennoch loben, „ohne daß dies einklagbar wäre“ (Kotthoff 1998: 24). Außerdem fängt Ceylan bei seinem Zukunftsausblick mit sehr kleinen Städten an, in denen er auftreten wird, und stellt sich durch seine „auf-dem-Boden-gebliebene-Art“ als sympathisch dar. Hinzu kommt, dass witzelnde Abgrenzungen zu Höhergestellten – in diesem Fall dem Opa – verbinden.

Das bei Ottis Schlachthof anwesende Publikum, das Ceylans Zielscheibe darstellt, sieht er als Repräsentant der deutschen Bevölkerung. Das wird dadurch deutlich, dass er in dieser Szene verallgemeinernd die Reaktion der deutschen Mehrheitsgesellschaft hinsichtlich der Aufstiegsperspektive eines Repräsentanten der türkischen ethnischen Minderheit anspricht. Die abstrakte Gesamtheit der deutschen Mehrheitsgesellschaft stellt somit die Zielscheibe des Scherzes dar.

Sequenz 2: Ich habe mich als Kind deutsch gefühlt! (Transkript 01- 25) (Katharina Pape)

01: O: äh:: (--) bü=büilent,
 02: was mich intressiert hat (.) -
 03: () dein intressanten nummer zwischen opa und=und
 04: vater (/H);
 05: warn die beide gleich wichtig für dich oder gabs da
 06: abge- vo();
 07: B: also isch denk scho dass der deutsche opa wirklich, (.)
 08: weil isch a deutsche mudda gehabt hab,
 09: schon einfluss gehabt hat als KIND (.)(/H),
 10: weil isch hab misch als kind sehr DEUTsch gefühlt ne -(.)
 11: isch bin morgens <((acc))hat die mudda erzählt>,
 12: aus dem kinderbettsche gekrabbelt, (/H)
 13: bin ins wohnzimmer gerobbt =,
 14: = und da hat mein opa immer schon gesagt -
 15: <(acc) kuck ma wie der robbt, [[Büilent macht eine
 16: unterstreichende Armbewegung vor seinem Körper.]]
 17: wie a DEUTScher solda::t ne>; [[Publikum lacht.]]
 18: ne:=ma mudda hat gesagt <((acc)) helf=ihm doch=,
 19: = helf ihm> =
 20: = <((acc)) NE::=lass ihn ROBBE ins WOHNzimmer>; (-)
 21: ja=isch bin froh dass mein vadda in dem moment schaffe
 22: war, [[Büilent erhebt seinen Zeigefinger.]]
 23: weil wenn der das gesehn hätt=hätt der gesacht -
 24: SCHEIße der wird KRIE:scher. (.)
 25: also man muss da schon [[Publikum lacht.]]

Dimensionen des Komischen und Aktivitätstypen nach Kotthoff

Wie im vorherigen Beispiel hat Otfried Fischer als Moderator der Talkrunde die Aufgabe, das Rederecht an seine Gäste zu verteilen. Indem er Büilent Ceylan erneut eine Frage stellt, überträgt er es an ihn. Allerdings fällt ihm dieser vor Beendigung des Satzes ins Wort. Ceylan schien der Anfang der Frage zu reichen. Mit seiner Frage knüpft Otfried Fischer an seine im Auftritt beschriebene Lebenssituation mit einem deutschen Opa und einem türkischen Vater an. Ceylan beschreibt, dass sein deutscher Opa als Kind großen Einfluss auf ihn gehabt habe, schließlich habe er sich in dieser Phase sehr deutsch gefühlt. Er betont den Begriff „Kind“ sehr stark, woraus man schließen kann, dass er sich erstens mittlerweile nicht mehr als eines fühlt und zweitens sein Opa auch nicht mehr derartig großen Einfluss auf ihn hat. Deutlich wird dieses anhand der folgenden Transkriptzeilen:

09: schon einfluss gehabt hat als KIND (.)(/H),
 10: weil isch hab misch als kind sehr DEUTsch gefühlt ne -(.)

Im Anschluss daran greift er eine Anekdote aus seiner Kindheit auf, die den Einfluss seines Opas beschreibt. Dieser erkennt bei seinem Enkel bereits in jungen das Potential, ein guter deutscher Soldat zu werden (vgl. Z. 11-20). Ceylan nutzt den Aktivitätstypen der konversationellen Parodie, indem er durch die Wiedergabe von Dialogstrukturen Perspektivbrüche entstehen lässt, die komisch sind. Während die Mutter ihrem Sohn helfen bzw. helfen lassen möchte, besteht der Opa darauf, dass sein Enkel weiterrobbt – so wie ein

deutscher Soldat. Das schnelle Sprechtempo der Mutter unterstreicht ihr Nicht-Einverständnis mit den Wünschen ihres Vaters. Er scheint jedoch die Autorität in der Familie innezuhaben, da die Mutter nicht eingreift. Die Figur des Großvaters und seine frühen Berufswünsche für den Enkel unterstreicht Ceylan mit seiner Gestik. Er bewegt seinen Arm so vor seinem Körper hin und her, dass sich der Zuschauer vorstellen kann, wie sein Opa ihn damals von hinten beim Krabbeln angetrieben hat. Gestik zählt zu den Phänomenen der Stimmungszeichen und hat eine grundlegende Funktion zur Herstellung von Komik (vgl. Kotthoff 1998: 28). Die Stereotypisierung liegt hier also nicht nur auf der verbalen Ebene, sondern in der Performanz der Gesamtszene.

Anschließend kommt Ceylan auf die anfänglich beschriebene gegensätzliche Position von Vater und Opa zu sprechen. Sein Vater wäre nämlich ganz und gar nicht damit einverstanden gewesen, dass sein Sohn wie ein deutscher Soldat über den Boden robbt. Auch dieses Szenario unterstreicht Ceylan mit seiner Gestik. Er hebt den Zeigefinger (vgl. Z. 21-24). Bei der gesamten Schilderung bedient sich der Comedian dem Stilmittel der Übertreibung, vor allem, wenn er mit dem Arm simuliert, wie ihn sein Opa angetrieben hat, während seine Mutter tatenlos daneben stand. Generell scheinen die Ambitionen des Großvaters übertrieben. Darüber hinaus scheint es komisch, sich ein krabbelndes Baby wie einen robbenden Soldaten vorzustellen, besonders, weil alle Babies in einer bestimmten Phase anfangen zu krabbeln und sich in den Augen des Opas somit als Soldat eignen würden.

Die humoristische Zielscheibe in dieser Szene stellt der deutsche Großvater dar. Jedoch auch in diesem Fall nicht der tatsächliche Großvater, sondern der Typus, den dieser verkörpert: einen ambitionierten Großvater, der große Pläne für sein Enkelkind hat, die unabhängig von jeder Zeit sind. Zu diesen Plänen zählt unter anderem der Wunsch, dass der Enkel Soldat wird. Hiermit sind die Einstellungen der Großvater-Generation verbunden, deren Wunsch die Fortführung und Wahrung von Traditionen ist, zu denen die Verteidigung des Vaterlandes zählt. Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, werden die beschriebenen Handlungsweisen dermaßen überspitzt dargestellt, dass es nicht mehr um eine bestimmte Person geht, sondern um einen bekannten Sozialtypus, der entsteht. Die größten Lacherfolge erzielen demnach auch die am stärksten typisierten Aktivitäten, wie in diesem Fall das Drillen des Kindes zum Robben. Es stellt sich als wichtig dar, dass die Wahrheitswerte von einem „untergeordneten Interesse“ sind. Im Mittelpunkt steht, „daß man die Inszenierung nachvollziehen kann, vertraute Redeweisen getroffen (bzw. übertroffen) werden, und die ganze Inszenierung dadurch amüsierende Qualitäten gewinnt“ (Kotthoff 1998: 23).

Der thematisch ins Zentrum gestellte Großvater gehört zu Ceylans engstem Familienkreis und gilt als übergeordnete Person. Nach Kotthoff können „Höhergestellte“ immer als Scherzobjekte in Frage kommen (ebd.). Ich würde an dieser Stelle jedoch nicht zu viel interpretieren, da es sich um keine alltägliche Scherzaktivität handelt, sondern um einen professionellen Comedian. Demnach steht als Motiv die Unterhaltung des Publikums im Vordergrund. Eine Einschätzung Ceylans Scherze fällt außerdem schwer, da man als Zuhörer nie genau weiß, auf welche Seite er begibt, da er die deutsche sowie türkische Sichtweise und demnach auch die Klischees beider „Kulturen“ kennt. Man weiß deshalb auch nie, ob er in die eine oder andere Richtung moralisierend wirken möchte.

III.1.5. Auftritt 2 vom 26.01.2007

Aus dem zweiten analysierten Auftritt Bülent Ceylans wurden die ersten beiden Szenen über den „riechenden Türken“ und dem türkischen „Gebabbel“ herausgelassen, da sie auf ähnliche Weise schon in dem Auftritt der vorherigen Analyse berücksichtigt worden sind. Im vorliegenden Auftritt Ceylans geht es hauptsächlich um Rentner und das Älterwerden an sich. Über das Motiv der Scherze kann allgemein festgelegt werden, dass Bülent Ceylan als Comedian auf einer Bühne steht und somit das Publikum zum Lachen bringen will und muss. Dies gilt für alle hier behandelten Szenen und wird deshalb nicht noch einmal untersucht.

Auch bezüglich des Rederechts kann allgemein festgehalten werden, dass Ceylan auf der Bühne steht und ihm durch eine Ankündigung das Rederecht erteilt wird. Er behält es während seines gesamten Auftritts und gibt es erst mit dessen Ende wieder an den Moderator Ottfried Fischer ab.

Sequenz 1: Alter spielt keine Rolle (Transkript 001-028) (Roswitha Meyer)

001 B: [[Bülent steht schon auf der Bühne und beginnt mit der
002 nächsten Szene, das Publikum applaudiert.]]
003 allaHOP, jetzt mach isch normAL weider.
004 [[Publikum lacht.]] (3.0)
005 Ich finds ja geil, dass (--)
006 ich finds ja geil, dass bei Otti=Schlachthof immer so
007 (--)/H Äldere Zuschauer, ne (...?)
008 ja jüngere Auch, aber so /H
009 isch hab sO:: geile erfa:rungen gmacht
010 mit äldere zuschauer, /H
011 Da war isch in bOnn,
012 so in deiner gegend farid.
013 des war \H da war so eine äldere <((rall))> dAme, (--)
014 /H die war so (-) bestimmt scho über sibzisch, (1.5)
015 die war gut drUF. (1.0)
016 und da hab ich so aus spAss zu ihr gsagt=,
017 =ja wenn isch en bissl Älder wÄr, (-)
018 wir zwO::, (-)
019 [[Bülent macht ein kurzes Klack-Geräusch mit der Zunge]]
020 [[wenige Zuschauer lachen kurz]]
021 (1.0) dann sacht sI zu mir=,
022 = <((rall))> \ Alter spielt keine rOlle (4.0) (hehehehe)
023 [[Publikum lacht]]
024 E:rlich (5.5) [[Publikum lacht und klatscht weiter]]
025 seitdEm habe isch respEkt vorm Alder, (3.5)
026 [[Publikum lacht]]
027 allerdinngs auch ein bissel A:ngscht. (3.0)
028 [[Publikum lacht]]

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

Bülent Ceylan spricht während seines Auftritts im mannheimer Dialekt – dem Mannemerischen – dies wird vom Publikum nicht erwartet. Bei einem Auftritt eines deutsch-türkischen Comedians ist eher davon auszugehen, dass er mit einem deutsch-türkischen Dialekt spricht. Dies spricht Ceylan auch anfangs in der hier nicht analysierten Szene an, viele würden von ihm sogar verlangen deutsch-türkisch zu sprechen, er hingegen spricht lieber auf die Weise, die ihm richtig erscheint – dem Mannemerischen. Mit diesem sehr auffälligen Dialekt gelingt es ihm, das Gesagte noch weiter zu unterstreichen und das Publikum zu erheitern. Unterstützt wird dies durch seine untermalenden Gestiken und Mimiken.

Er arbeitet in seiner konversationellen Strategie mit einem Überraschungseffekt (Z. 013-022). Das Publikum wird nach seiner Bemerkung zu der in der Szene erwähnten alten Dame davon ausgehen, dass dies der witzige Teil dieser Szene war und wird durch die Antwort der Dame nochmals überrascht. Hier wird keine klischeehafte alte Dame zum Thema des Scherzes gemacht, die über solch eine Äußerung seitens Ceylans entrüstet wäre, sondern eine Dame, die durchaus fähig ist auf die provokante Äußerung einen Konter zurückzugeben.

Ein weiteres konversationelles Element in dieser Szene sind die gekonnt eingesetzten Pausen. Ceylan gibt dem Publikum die Chance zu lachen und steigert darauf noch den Scherz. Dies ist besonders in der letzten Bemerkung zu sehen, als er angibt, dass er nun Respekt vor dem Alter habe, aber auch Angst (Z. 025-027). Er spielt hier mit den Worten, da seine Äußerung auf mehrdeutige Weise verstanden werden kann (vgl. Kotthoff 2003: 7). Zum einen

kann wirklich seine Angst vor dem Ältersein gemeint sein, zum anderen aber auch die Angst vor einer älteren Frau, die ihm Avancen macht. Durch den Verwendungskontext erhält die Aussage also eine ganz andere Bedeutung und regt das Publikum zum Lachen an.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

In dieser Szene verwendet Bülent Ceylan den Aktivitätstyp der Anekdote. Er erzählt etwas, das er selbst erlebt hat. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass das Gespräch nicht so stattgefunden hat, wie es vorgetragen wurde. Bei einer Anekdote sind kreative Ausschmückungen durchaus erlaubt (vgl. Kotthoff 1998: 347). Hierbei können der Handlung bestimmte Aspekte sowohl hinzugefügt oder auch entzogen werden.

Sequenz 2: Da verhungern die Enten (Transkript 029-059) (Roswitha Meyer)

029 ne: so, (-) ne, () ne:=°ich mein° (-)
 030 so vorm ÄlderwE:rden ne, (1.0)
 031 isch hab ja nen deutschen PASS, (-)
 032 MUSS also HI:Rblei:ben. (3.0) [[Publikum lacht]]
 033 (\H) °ja schon scheiße ne° (/H) (-)
 034 isch mach mir E::SCHT gedanken um unser rentensystem. (-)
 035 ja doch (-) AUch n MANNhEimer denkt. (/H) (3.5)
 036 [[Publikum lacht]]
 037 guck net so::=do: hinne, (--)[[Publikum lacht teilweise]]
 038 hä gut (-)der eine oder andere MANNheimer
 039 wird natürlich fragen,
 040 REntensystE:m, RentensystE:m,
 041 isch wusst GAR nit das da n Sytem dahinter steckt.
 042 hehehe) °aba° (2.5)
 043 Jetzt mä aber frag ma die RENTner (-)
 044 was die mit dem vielen vielen Geld machen, (--)
 045 (/H) bei uns in Mannheim (--) am REI:nufer, (--)
 046 da verhUNGern die Enten. (hehe) (4.5) [[Publikum lacht]]
 047 DOCH, (5.0) [[Publikum lacht und klatscht]]
 048 ja weil die RENTner das Alte brot SELber essen=
 049 =das is bruTA:L, (1.5)
 050 und dabei glauben ja VI:le (-)
 051 das ENTen ganz wischtige Tiere für die Senioren sind=
 052 ja weil von ENTen kommen ja angeblich die FederBETten, (1.5)
 053 [[einige im Publikum lachen]]
 054 (/H) die DAUnkissn die flügelhemden (\H) (4.5)
 055 [[einige im Publikum lachen]]
 056 ja doch und die Schnabeltassen. (4.5)
 057 [[das Publikum lacht und klatscht Beifall]]
 058 EUCH kann man nicht verARSCHe ey, (hehehehe) (9.0)

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

Auch in der zweiten Szene seines Auftritts bedient sich Ceylan wieder mehrerer konversationeller Strategien. Er verwendet oft Überraschungsmomente mit denen er das Publikum zum Lachen bringt. Sofort zu Beginn knüpft er an die erste Szene an und behauptet er habe Angst älter zu werden, weil er einen deutschen Pass habe und deswegen hier bleiben müsse. Er unterstreicht dies indem er weiter erwähnt, dass es ja schon „scheiße“ (Z. 033) sei, in Deutschland bleiben zu müssen (Z. 031-033). Dies kommt für das Publikum unerwartet, es ist davon auszugehen, dass Bülent Ceylan auch im Alter in Deutschland bleiben möchte, da das deutsche Rentensystem besser ist, als das türkische. Auch im weiteren Verlauf der Szene setzt er weitere Überraschungsmomente ein.

Er spricht über das seltsam wirkende Verhalten der Mannheimer, zu denen er selbst gehört. Diese Zugehörigkeit wird noch hervorgehoben, als er nach seinem Scherz über den

denkenden Mannheimer zwei Sätze in einem übertriebenen mannheimer Dialekt spricht (Z. 040f.). In Mannheim würde das Publikum an dieser Stelle über seine Selbstironie lachen. In München jedoch lacht das Publikum, weil es den Mannheimern nicht zugehörig ist. Hier funktioniert der Witz anders, da eine räumliche Distanz zu den Mannheimern vorliegt, die hier Zielscheibe des Witzes sind.

Für seinen nächsten Scherz setzt er Klischeewissen über Rentner voraus. Zum einen über Rentner, die ihr Geld horten und für schlechte Zeiten aufbewahren und zum anderen über Rentner, die in ihrer Freizeit gerne Enten füttern. Er verbindet diese beiden Punkte, indem er behauptet in Mannheim sei dies anders, die Rentner seien so geizig, dass sie sogar die Enten verhungern lassen und das Brot selbst essen (Z. 047-050). Er überrascht hier das Publikum mit einer unerwarteten Bemerkung, die gleichzeitig das verschiedene Kontext- bzw. Klischeewissen ungewohnt miteinander kombiniert. Ebenso wird auch die Vorstellung eines Rentners, der altes Brot isst, komisch sein, da zu dem Klischee eines Rentners eigentlich auch immer das Essen von weichem Brot zugehörig ist. Viele ältere Personen besitzen aufgrund von Zahnverlust eine Zahnprothese. Aufgrund dieser Gegebenheit bevorzugen sie eher weiches Brot, bei dem möglicherweise auch die Brotkruste entfernt wurde, um besser kauen zu können. Ceylan zerrüttet dieses Klischee und lässt die Vorstellung über einen Rentner zu, der lange und hartnäckig auf hartem Brot kaut, diese bewirkt Gelächter seitens des Publikums.

Die Strategie der Steigerung spielt in den Auftritten Ceylans eine wichtige Rolle. Sie wird auch hier eingesetzt, wenn er erläutert, warum Enten so wichtig für alte Menschen sind (Z. 052-057). Hier legt er zwei witzige Elemente zusammen, das der Steigerung und das der Überraschung. Das Publikum kann nicht erwarten, dass in der Aufzählung ein Flügelhemd und auch eine Schnabeltasse mit einbezogen werden. Die Skriptsemantik wird hier überschritten, da es sich hier um Dinge handelt, die nichts mit Enten zu tun haben, sondern eher zur Pflege von Babys oder pflegebedürftigen Menschen genutzt werden.

Auch nonverbalen Elemente wie Ceylans Mimik und Gestik werden eingesetzt. Die Aufzählung zum Schluss wird durch seine aufzählenden Gestiken mit den Händen unterstützt. Ebenso spielt seine Mimik mit, er zieht seine Stirn in „Grübelalten“, das Publikum rechnet damit, dass noch eine Pointe kommt und wird schließlich mit etwas Unerwartetem überrascht. Ein Pausenelement vor seiner letzten Aufzählung wird ebenso gezielt gesetzt. An der Reaktion des Publikums ist zu sehen, dass es erst nach kurzem Überlegen realisiert, dass in der Aufzählung etwas nicht passt. Das Lachen setzt verzögert ein und wird nochmals gesteigert, wenn die Schnabeltassen, ebenso als unpassendes Element in der Reihe, der Aufzählung hinzugefügt werden. Er erzeugt dadurch einen Kontrast und eine Inkongruenz, die zusammen die Komik konstituieren.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

In dieser Szene lassen sich verschiedene Aktivitätstypen finden wie beispielsweise Scherze auf eigene Kosten. Ceylan stellt sich selbst als Mannheimer dar, der – scheinbar unerwartet – auch denken kann (vgl. Kotthoff 1998: 350).

Sequenz 3: Headbanger (Transkript 060-063) (Roswitha Meyer)

060 je wenn Isch mal alt bin=jetzt mal ehrlich (--)
 061 schI:bt mich dann der ZI:vi zum rockkonZERT?
 062 so: herr ceylA:N (--) machen se mal n HeadBANGA? hä:hä
 063 (3.5) [[Publikum lacht.]]

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

In dieser Szene nutzt Ceylan zwei verschiedene Rollen, einmal spricht er von sich selbst als einen im Rollstuhl sitzenden Rentner und schlüpft dann in die Rolle eines Zivildienstleistenden, der den Rentner im Rollstuhl schiebt. Intonation, Gestik und Mimik

werden den Rollen entsprechend angepasst, dadurch konstruiert er einen Dialog. Als Strategie nutzt er hier wiederum die Überraschung. Für die Zuschauer ist das Bild eines im Rollstuhl sitzenden Rentners auf einem Rockkonzert wahrscheinlich schon gewöhnungsbedürftig, Ceylan steigert diese Vorstellung noch, indem er als Zivildienstleistender den Rentner auffordert, einen Headbanger zu machen. Diese Absurdität kommt unerwartet und veranlasst eine Erheiterung seitens des Publikums.

Ein weiteres wichtiges Element in dieser Szene ist die Anknüpfung an Ceylans Show. Sein Markenzeichen ist das Headbangen, bei vielen seiner Auftritte kommt er mit Rockmusik auf die Bühne und „headbangt“ zur Musik, bevor er mit seinem Programm beginnt. Diese Szene zeigt, dass er sein Markenzeichen auch im Alter noch beibehalten will, ganz gleich in welcher körperlichen Situation er sich dann befindet. Da die Vorstellung eines alten im Rollstuhl sitzenden Bülent Ceylans, der immer noch seiner Rockmusik und dem Headbangen nachgeht, lustig ist, lacht das Publikum darüber. In dieser kleinen Szene macht sich Ceylan selbst zum Thema des Komischen.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

Auch hier wird wieder ein Scherz auf eigene Kosten als Aktivitätstyp angewendet.

Sequenz 4: Bauchfrei (Transkript 064-071) (Roswitha Meyer)

064 [wie SE:n eigentlich dann die MÄ:ds
065 mit sibzisch achzisch aus? =Hä do die junge? (1.5)
066 ge:t ihr dann immer noch BAUCHfrei? (4.0)
067 [[Publikum lacht.]]
068 ja=es heißt zwar <((rall))> BAUCHfrei
069 befreit aber noch lange nischt vom BAUCH. (3.0)
070 [[Publikum lacht]]
071 tätä::tätä::, (hahaha) (7.5)

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

In dieser Szene lenkt Ceylan das Bild von einem männlichen Rentner zu weiblichen Rentnerinnen. Er nutzt als Aufhänger für seine nächste Pointe eine provokante Frage. Diese lässt das Publikum voller Spannung die nächste Pointe erwarten, welche auch sofort mit einem Wortspiel eingeleitet wird. Er behauptet, dass das „Bauchfrei-Rumlaufen“ nicht vom Bauch befreie. Das bauchfreie Herumlaufen einer älteren Frau, ist unpassend und löst sofort beim Publikum Gelächter aus. Solche und andere Kleidungsgehnheiten gibt es oft bei älteren Personen, die durch ihre Kleidung bzw. Aufmachung noch jung sein wollen bzw. wirken wollen, dieser Effekt tritt meistens aber nicht ein. Im Gegenteil, solche Personen werden nicht bewundert, sondern eher belächelt. Besonders der Aspekt der bauchfreien Kleidung ist zurzeit nicht in Mode, sie ist höchstens nur noch bei Teenagern zu finden, was ältere Personen mit solcher Kleidung noch befremdlicher erscheinen lässt.

Als Abschluss gibt sich Ceylan selbst noch einen Tusch. Hierbei handelt es sich um ein karnevalistisches Element, welches eingesetzt wird, wenn jemand eine witzige Büttenrede gehalten hat. Dies verstärkt Ceylans Pointe nochmals und das Publikum erhält erneut ein Zeichen, dass sein Scherz gerade humorvoll war und sie lachen dürfen.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

Hier wird ein Wortspiel als Aktivitätstyp genutzt.

Sequenz 5: 80-jähriges Freak-Pärchen (Transkript 072-079) (Roswitha Meyer)

072 oder (--) wie is es A:bends
073 wenn son achzigjähriges FREAK-pärchen ins bett liegt, (-)
074 \hä: marianne wo bleibst du DANN?
075 /(/H) HA isch komm GLEI:, isch komm GLEI:, (/H) (\H) (2.0)
076 /kann misch nur nich mehr so tief <((rall))>BÜKe. (\H) (/H)
077 /<((rall))> du muss ma das BRUSCHTpiercing
078 /noch RAUSmache? (hehehe) (3.0)
079 also da BLEIB ich li:ber JUNG (-) allah?

a) Dimensionen/Formate des Komischen nach Kotthoff

In dieser Szene schlüpft Ceylan in die verschiedenen Rollen eines alten Ehepaars und konstruiert dadurch wiederum einen Dialog. Hierbei nimmt er je nach Rolle verschiedene körperliche Haltungen und unterschiedliche Intonationen ein. Als Ehemann deutet er an, in einem Bett zu liegen und zu seiner Frau hochzuschauen. In der Rolle der Frau ahmt er die Bewegung nach, in der sich eine Person auf einen Rollator abstützt. Er läuft gekrümmt und langsam zum Bett und zeigt dadurch Alterserscheinungen an. Durch diese Stilisierung der Personen wird der Typus der agierenden Person und auch der Kontext der Handlung hervorgerufen (vgl. Kotthoff 2004: 189). Insgesamt übertreibt er bei der Imitation dieser beiden Rollen, was zu den klassischen Verfahren der Komik gehört (vgl. Kotthoff 2003: 2).

Das Publikum wird hier wieder mit etwas Unerwartetem überrascht, trotz offensichtlich hohem Alter trägt die Frau noch ein Brustpiercing, welches sie aber selbst nicht mehr herausnehmen kann. Zur Steigerung der Spannung setzt Ceylan auch wieder kurze Pausen ein. Er spricht als ältere Dame davon, sich nicht mehr gut bücken zu können, gibt dann eine kurze Pause zum Lachen, bevor er dann zur eigentlichen Pointe mit dem Brustpiercing kommt.

Ceylan nutzt hier thematisch eine Gruppe der älteren Generation, die trotz offensichtlicher Alterserscheinungen immer noch an der Jugend festhalten will. Brustpiercings sind meist nur bei jungen Frauen vorzufinden und bei älteren eher ungewöhnlich. Er schafft also durch diese Szene in Verbindung mit der vorherigen ein durchgängiges Motiv.

b) Aktivitätstypen nach Kotthoff

Als Aktivitätstyp wird hier ein spaßiger Rollentausch angewendet, in dem Ceylan in zwei verschiedene Rollen schlüpft und so einen lustigen Dialog konstruiert (vgl. Kotthoff 1998: 351). Des Weiteren wird wie schon beschrieben ein Wortspiel genutzt (ebd.: 352).

III.1.6. Kleines Fazit (Katharina Pape)

Insgesamt wird in allen angeführten Szenen, in denen Bülent Ceylan als Haupthumorist fungiert, „eine Spielmodalität eingeführt, die indiziert, daß Wahrheits- und Realitätsbezüge über das Normalmaß hinaus gelockert werden“ (Kotthoff 1998: 41). Der Comedian imitiert seinen Großvater und Vater zum Beispiel so überzogen, dass es nicht darum geht, zu informieren wie diese genau miteinander umgehen. Vielmehr gewinnen die Darbietungsformen einen Eigenwert (vgl. ebd.). Es werden im Rahmen Ceylans Ausführungen Sozialtypen evoziert, die man als Zuschauer lustig findet und über die man lachen kann. Das Humoristische liegt hierbei nicht immer in einer überraschenden Pointe, sondern vor allem in der überspitzen Darstellung der Figuren. Generell legen Übertreibungen Spaßhaftigkeit nahe. Hinzu kommt der Bezug zur eigenen Lebenswelt der Zuschauer. Während Ceylans Auftritt sowie in der anschließenden Talkrunde herrscht eine spielerisch-heitere Stimmung, die „der Produktion und Rezeption von Komik und Witzeln förderlich“ (ebd.: 43) ist. Denn „Humor funktioniert am besten in der Stimmung der Heiterkeit“ (ebd.).

Man muss allerdings beachten, dass es sich in diesem Fall um eine abendliche Freizeitgestaltung des Publikums handelt, bei der Comedyauftritte im Mittelpunkt stehen, von denen man Erheiterung erwartet.

Bezüglich der Analyse kann man festhalten, dass sich Kotthoffs Analyseaspekte zum konversationellen Humor unter Bekannten, wie er sich in alltäglichen Situationen zeigt, mit leichten Modifikationen auf den Bühnenauftritt Bülent Ceylans anwenden lassen. Als Hintergrundwissen sind auch hier primär geteilte soziale Erfahrungswerte wichtig, um etwas komisch zu finden und darüber lachen zu können: „Humor operiert auf der Basis gemeinsamen Wissens (welche Art auch immer)“ (ebd.). Außerdem wurde im Rahmen der Analyse deutlich, dass verschiedene Komikverfahren parallel zum Einsatz kommen. Das wird gemacht, um die breite Masse zu erreichen, und damit beim Zuschauer zumindest eine Ebene der Komik ankommt, wenn er auch die Anspielungen nicht versteht. Dazu zählen in Ceylans Fall die Körperhaltung, Körperbewegungen, Mimik, Gestik, Stimme, Intonation, Sprechstil, Wortspiele, Anspielungen, Rahmenbrüche, Brüche von Höflichkeitsnormen und vieles mehr (vgl. Kotthoff 2003: 6). Ein wichtiger Unterschied zwischen Alltagshumor und der Komik von Stand-up-Comedians wie Bülent Ceylan besteht darin, dass „im Alltagshumor auch auf Wissen angespielt wird, welches nur die Beteiligten haben“ (ebd.: 1). Was beide jedoch wieder gemeinsam haben ist, dass nicht alle Menschen die gleiche Art von Humor haben, das heißt nicht über das gleiche lachen bzw. auf Grund der divergierenden Wissensbestände diverse Komik nicht verstehen.

III.1.7. Komik und Kultur (*Katharina Pape*)

Wie bei (fast) allen Ethno-Comedians basiert Ceylans Lachkultur „auf einem Spiel mit ethnischen Stereotypen, Habitus-Wissen und lebensweltlichen Alltagsbezügen“ (Kotthoff 2004: 184). Es steht jedoch fest, „dass es beim Humoristischen nicht egal ist, aus welchem Mund die Witze kommen“, es also für den Humorgenuss immer von Bedeutung ist, „wer den Witz bei welcher Gelegenheit wem gegenüber zum Besten gibt“ (ebd.: 185 und 195). Die Kultur spielt bei der Erzeugung von Komik eine bedeutende Rolle. Besonders im Fall von Bülent Ceylan, der mehrfach erwähnt, dass er eine deutsche Mutter und einen türkischen Vater hat, somit „halbgetürkt“ ist. In diesem Sinne macht er Scherze über beide „Kulturen“. In dem untersuchten Bühnenauftritt stehen hierfür exemplarisch die konträren Positionen seines deutschen Großvaters und seines türkischen Vaters. Dadurch, dass er jedoch beide „Kulturen“ erwähnt, ordnet er sich keiner eindeutigen Position zu. Dies tut er nur dann, wenn er zum Beispiel den in der Talkrunde anwesenden Django Asül in seine Performanz mit einbezieht („Django wird’s wissen“) oder im abschließenden Gespräch, als er von seinem Plan, Kanzler zu werden spricht und das Publikum nachahmt. Hier bezeichnet er sich eindeutig als „Türke“ und grenzt sich somit vom deutschen Publikum ab. Dass Ceylan seinen Landsmann immer wieder erwähnt drückt seine Verbundenheit zu seinen türkischen Wurzeln aus. Und als er die „Reaktion der Deutschen“ imitiert, dient diese Komik zur Abgrenzung der deutschen Kultur.

Bei Bülent Ceylan wird davon gesprochen, dass sein Humor authentisch sei. Da er in bzw. zwischen zwei Kulturen aufgewachsen ist, darf er sich über alles lustig machen, ohne dabei nur eine Sekunde fremdenfeindlich zu wirken. Dieses attestierte die Stuttgarter Zeitung einst Kaya Yanar, der ebenfalls zwischen mehreren Kulturen aufwuchs, und lässt sich perfekt auf Ceylans Humor übertragen (vgl. ebd.: S.195). Ceylans mehrfache Erwähnung, er sei halb Türke und halb Deutscher, erteilt ihm „den Berechtigungsausweis für ethnische Scherze“ (ebd.: 196). Seine Komik richtet sich im Großen und Ganzen an die breite Masse der Bevölkerung. Dass er den deutschen Comedypreis im Jahr 2009 erhalten hat, unterstützt diese These. Er hat, so wie viele andere Ethno-Comedians auch, erkannt, dass sich „die Lebenssituation in der deutschen Einwanderungsgesellschaft als brauchbares Thema für Komik und Humor“ (ebd.:184) eignet. Um auf der Ebene seiner Herkunft zu bleiben, spricht

er in seinen Auftritten die Gruppe der türkischen Migranten sowie die der deutschen Bevölkerung an. Wie mehrfach erwähnt, bedient er sich hierbei vor allem in diesem Auftritt den Figuren seiner „gemischten“ Verwandtschaft. Er stellt kulturelle Ähnlichkeit sowie kulturelle Verschiedenheit dar, indem er zum Beispiel die Liebe für den Garten auf beiden Seiten erwähnt, die Gartengestaltung im Vergleich dazu unterschiedlich ausfällt. Der deutsche Garten ist penibel gemäht, während man im türkischen Garten auf dem Rasen verstecken spielen kann.

Ich schließe unter diesen Voraussetzungen nicht aus, dass die Zuschauer ihre eigene und die andere dargestellte Kultur mit ihren Gewohnheiten reflektieren und hinterfragen. Da es sich in erster Linie jedoch um ein Unterhaltungsformat handelt, steht dieser Aspekt wahrscheinlich nicht im Vordergrund, schließt ihn allerdings auch nicht aus.

III.2. Almanya: Analyse ausgewählter Szenen

Wie bereits angedeutet wurde, hat der Komiker Bülent Celan einen deutschen Vater und einen türkischen Großvater und bezieht sich in den zahlreichen Sketchen auf eigene Erfahrungen, indem er sie in untypischem Licht darstellt oder mittels Übertreibung ad absurdum führt.

In dem Film „Almanya, Willkommen in Deutschland“ aus dem Jahre 2011, der eine Art Aufeinandertreffen der deutschen und türkischen Kulturen darstellt, schaffen die persönlichen Erlebnisse der Regisseurinnen, den Samdereli Schwestern, eine bestimmte Grundlage für die gesamte Handlung. Die in dem Kinostück verwendeten Anekdoten verleihen dem Film Authentizitätsansprüche und erleichtern zugleich die Annahme einer inneren Perspektive, welche ein besseres Verständnis fördert.

So wie es Kotthoff in ihrem Werk aus dem Jahre 1998 bemerkt, ermöglicht das Schöpfen aus dem eigenen Umfeld die kreative Gestaltung der erzählten Geschichte, so dass man den Verfremdungseffekt vermeidet (Kotthoff 1998: 347). Die Anekdoten ihrerseits bilden aber nicht nur Ablenkungsmomente, die der Unterhaltung dienen, sondern auch einen gewissen Abstand zum Erzählgegenstand, der eine andere Sichtweise des Dargestellten bietet. Auf ähnliche Weise wird auch folgende Anekdote vorgestellt, die als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen dient.

III.2.1. „Tannenbaum-Anekdote“ – Anekdote und ihre Funktion in der Gesellschaft (*Kamila Mikuś*)

Die folgende Anekdote hat die Autorin von einem der Familienmitglieder erzählt bekommen und sie basiert auf eigene Erlebnisse des Erzählers. Im Oktober vor ungefähr 40 Jahren ist eine türkische Familie nach Deutschland gekommen, um eine neue, bessere Phase des Lebens zu beginnen. Sie konnte eine völlig ausgestattete Wohnung übernehmen, in der alle Gegenstände des täglichen Bedarfs vorhanden waren. Aufgrund dieser Gegebenheiten hatte die Familie anfangs keine Probleme, die aus mangelnden Sprachkenntnissen resultieren, zu bewältigen. Ihnen standen also ausreichend Betten, Schränke, Tische, Stühle und anderes Inventar zur Verfügung. Darunter war auch eine auffällige Lampe zu finden, die Anstelle eines Fernsehers auf einem Fernsehregal stand. Den Neuankömmlingen war solch eine Lampe vollkommen unbekannt, sie hielten sie für eine schöne, mit bunt leuchtenden Kugeln geschmückte Lampe. Besonders wegen der hohen Farbvielfalt gefiel sie der älteren Dame der Familie sehr gut und wurde nach kurzer Zeit zu ihrer Lieblingslampe, die sie in ihrem Schlafzimmer auf den Nachttisch gestellt hatte. Die Lampe wurde aufgrund ihrer Bestimmung ständig benutzt und ist dementsprechend genauso schnell außer Betrieb gegangen.

Viele Monate lang machte sich der Vater mit seinem Kind auf die Suche nach einem derartigen Modell, um im Zimmer die „alte“ Ausstrahlung wiederherzustellen. Die Suche blieb erfolglos. Erst Mitte Dezember während eines Einkaufs konnten sie zufällig ein Muster ihrer Lieblingsnachtlampe in einem Schaufenster finden. Später hat sich dann erwiesen, dass

die vermeintliche Lampe in Wirklichkeit eine ganz andere Bezeichnung trägt, und zwar: Plastikweihnachtsbaum.

Diese Anekdote lässt nicht die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Tannenbaum und Weihnachten, zu dessen Zeitpunkt laut türkischer Tradition der Anfang eines neuen Jahres gefeiert wird, lösen. Dies lässt sich folgendermaßen erklären. Muslimischen Kindern wurde erklärt, dass die Christen vor Jahrhunderten das Wort Gottes falsch interpretiert hätten. In der Bibel kann die Geschichte von Saulus, dem Heiden, gelesen werden, welcher die Anhänger von Jesu Christ verfolgt hat. Auf dem Weg nach Damaskus – türkisch Şam – hat er sich infolge einer Vision zum Christentum bekehrt und ist seitdem nach dem christlichen Glauben unter dem Namen Heiliger Paulus bekannt. In dieser Hinsicht steht das Wunder in einem engen Zusammenhang mit der syrischen Stadt, deren Namen mit dem Begriff „şam“ leicht verwechselbar ist. Das zweite Wort aber bedeutet Tannenbaum. Auf diese Weise schafft die falsche Interpretation eine logische Verknüpfung zwischen den semantisch unterschiedlichen Wörtern.

Die beiden Anekdoten zeigen, dass interkulturelle Unterschiede ein unbegrenztes Potenzial für komische Situationen schaffen und bestätigen die Meinung, dass die Phase des Kennenlernens einer fremden Kultur nie übersprungen werden sollte. Solche Anekdoten ermöglichen einen auf den eigenen Erfahrungen basierenden Einstieg in das Thema der Multikulturalität. Ihre Aufgabe besteht in der Erfüllung der phatischen Funktion (Kotthoff 1998: 348), was eng mit der Kontaktherstellung verbunden ist. Die Fähigkeit, sich in die Lage einer anderen Person zu versetzen spielt dabei eine wichtige Rolle und kann auf den Zuschauerkreis einen Einfluss ausüben, so dass sie im besten Falle zur Sensibilisierung der Gesellschaft beiträgt.

In dem Film „Almanya“ werfen die Regisseurinnen das Augenmerk auf das Leben der Türken in einem fremden Land am Anfang der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts und zeigen einen gewissen Kampf mit der Frage nach der wahren Identität, die im Verlaufe der Zeit immer mehr an Bedeutung gewinnt. Das Thema der Gastarbeiter in dem Lande des Wirtschaftswunders nimmt einen wichtigen Platz in der Geschichte ein und ist zugleich eine Art thematische Herausforderung für den Filmstoff. Der daraus resultierende Kontakt der zwei wesentlich unterschiedlichen Kulturen bringt keine Gefahr mit sich, denn diese wird mithilfe der in der Geschichte auftretenden humoristischen Mittel überwunden, ohne die Wichtigkeit des Themas zu schmälern.

In dem Film wird der Zuschauer mit dem ständigen Wechsel zwischen Ernst und Humor konfrontiert. Es kann aber nicht von einem Schock-Erlebnis oder einer stark ausgeprägten moralisierenden Funktion gesprochen werden, derartige Lehren werden geschickt in den Verlauf der Erzählung eingeflochten. Hier wird eine Anekdote zum Thema Weihnachten genutzt, indem das erste Weihnachtsfest der Familie Yilmaz wie folgt dargestellt wird. Kurz nach der Ankunft in Deutschland und nachdem die Familie die ersten Erfahrungen in dem neuen Land sammeln konnte, wird sie, hier vor allem die Kinder, mit etwas Neuem und Unbekanntem konfrontiert. Die mit Engelsfiguren bunt geschmückten Tannenbäume in den Schaufenstern und rings um liegende Geschenke wecken bei den Geschwistern eine neue, noch nicht bekannte Neugierde nach dem eigentlichen Grund solcher Umstände. Ihre Aufmerksamkeit wird auch durch eine Krippe gefesselt, deren Bedeutung sie nicht verstehen und über die sie sich lustig machen. Der Zuschauer wird mit der weihnachtlichen Stimmung angesteckt, denn auf die Szene, in der die Geschwister gefesselt sind, folgt eine andere, die nach der allgemeinen Vorstellung das richtige Fest darstellt. So wird die fröhliche Melodie von „Kling, Glöckchen, klingelingeling...“ im Hintergrund gehört und eine deutsche feiernde Familie beobachtet, während sie die Spielsachen und Kleinigkeiten verteilt. Alles entspricht der Vorstellung über die Deutschen und scheint von bester Qualität zu sein. Die kleinen Veli, Muhamed und Leyla bitten ihre Mutter um die Vorbereitung des festlichen Baumes und um die kleinen Geschenke, die man laut der

Tradition unter dem Weihnachtsbaum liegen lässt, obwohl der Begriff der wahren Weihnacht für sie immer noch unklar bleibt. Die Bereitschaft, dem Wunsch nachzukommen ist im Vergleich zum eigentlichen Wissen über die Tradition unvergleichbar groß. Das ganze Unternehmen scheint aber für einen Außenstehenden eine Art des Anpassungsversuchs an die deutsche Kultur zu sein, auch wenn er, wie auch die Kinder von einer scheinbaren Unwissenheit begleitet wird. Ohne Rücksicht auf die Motivation würde die Szene keine besondere Reaktion bei dem Zuschauer auslösen, wenn die Erfüllung des scheinbar wenig anspruchsvollen Wunsches gemäß den Erwartungen verlaufen würde. Die in dem Zimmer versammelten Kinder warten gespannt auf den Moment der Bescherung, auf die sorgfältig eingepackten Geschenke unter einer schönen, nach Wald riechenden Tanne liegend. In diesem Moment hat man als Zuschauer schon das bestimmte Bild vor den Augen, auf dem die Kinder in großer Begeisterung um den Baum herumlaufend das Geschenkpapier zerreißen. Die Erwartung wird aber schnell vernichtet und sowohl das Publikum als auch die Familie erleben eine gewisse Enttäuschung (vgl. Transkript, Z. 016-021).

Die junge Mutter Fatma lässt den Punkt der Geschenkverpackung außer Acht und antwortet irritiert auf den sofortigen damit verbundenen Widerstand der Kinder mit einer logischen Bemerkung, dass sie immerhin die Augen schließen können, um die Überraschung nicht zu verpassen. Die weihnachtliche Magie ist damit teilweise entgangen. Kurz danach sieht man die glückliche Fatma, die mit den Glocken läutet, was das Signal für die Drei ist, dass sie das Zimmer schon betreten dürfen. Den erwartungsvollen Blicken folgt ein offenkundiger Rückschlag. Die Kinder, schon mit dem Bild der kleinen, fast nicht geschmückten und traurig wirkenden Tanne, konfrontiert, bleiben in der Tür stehen. Man fühlt sich getäuscht, denn das Bild entspricht nicht den Erwartungen. „Die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstraktem und dem Anschaulichen“ (Bachmaier 2005: 44) leistet den Beitrag dazu, dass man unerwartet lacht. Der reale Gegenstand, der zugleich ein gewisses Ideal der Begleitumstände bildet, wird zu seinem Ersatz substituiert. Somit erleiden die Kinder mit ihrer idealen kindlichen Vision eine Niederlage. Das darauf folgende Lachen trägt aber keine gemeinen Züge des Verlachens im Bezug auf das Unwissen Fatmas oder ihre Ungeschicklichkeit, sondern es ergibt sich aus den nicht erfüllten Erwartungen, genau wie es Kant in seinen Überlegungen erwähnt hat: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ (ebd.: 24) Die Situation, die im Sinne eines mit der Tradition bekannten Menschen nur nach einem Schema ablaufen kann, wird aus einer ganz anderen Perspektive gezeigt. Erst nach einer kurzen Überlegung kann die Behauptung aufgestellt werden, dass die Szene ein universelles Motiv bildet und viele Elemente könnten als ihre Äquivalente betrachtet werden, denn jede Erwartung lässt sich in Frage stellen, was wiederum eine nicht ausgeschöpfte Basis für die Komik selbst bietet. Genau mit einer solchen Basis spielt der Film und liefert immer wieder neue Momente, die den großen Unterschied zwischen der Realität und der „sicheren“ Behauptung zeigen.

Das Lachen, so wie die Mehrheit der sozialen Gesten, kann aber auch in einem weniger positiven Licht als Mitlachen oder als die Fähigkeit, sich in die Lage einer anderen Person zu versetzen, verstanden werden: „Lachen ist eine erfreuliche Erregung des Geistes; aber das Objekt des Lachens oder Spotts zu sein, ist allgemein unangenehm und etwas, das Menschen aus ihrem natürlichen Bedürfnis nach Ansehen sorgfältig vermeiden“ (ebd.: 22), – meinte der irische Philosoph, Francis Hutcheson, und jeder in der Gesellschaft aktive Mensch würde ihm zustimmen.

Es war aber nicht die Absicht der Regisseurinnen, entweder die Deutschen oder die Türken zum Verlachen der anderen zu bringen, sondern die Geschichte aus einem möglichst universellen und distanzierten Blick zu zeigen, wofür sich Komik als eines der Mittel gut eignet.

In dem oben angeführten Beispiel wird die komische Dimension sofort erkannt, die vor allem aufgrund des Aufbaus zweier verschiedener Bilder erreicht wird. Die sollen zusammen in Harmonie eine Widerspiegelung desselben Gedankens sein und den Teil des weihnachtlichen Festes darstellen. In Folge der Verwendung der Strategie, die in dem Spiel mit den Oppositionen entsteht – Erwartung und Wirklichkeit – werden die Unterschiede zwischen den zwei erwähnten Widerspiegelungen noch mehr deutlich. Die Annahme, dass die Erfüllung des Wunsches seinem Prototyp entsprechen wird, bleibt realitätsfern. Das ideal vorbereitete Fest mit dem schönen Weihnachtsbaum und fehlerlos verpackten Geschenken, die glückliche Familie, die sich der Anwesenheit der anderen Verwandten erfreut, erweisen sich als etwas Unerreichbares. Die Kinder werden mit einem anderen Bild konfrontiert, wo nichts an Ort und Stelle bleibt und die Tanne mehr an einen Zweig als an einen richtigen Baum erinnert. Mittels der Überspitzung werden die Erwartungen erfolgreich vernichtet. Die Szene spielt vor allem mit den Vorstellungen und wird nur durch einen kurzen Dialog der Kinder mit der Mutter begrenzt, in dem sie der Mutter zu erklären versuchen, worin ihre Aufgabe besteht. Daran wird ein Rollenwechsel erkannt, in dem die Jüngeren die Position des Ratgebers verkörpern, welchem die Mutter gehorsam folgt. Sie wiederholt noch einmal den ganzen Ablauf des Geschehens, so dass sich die Spannung weiter entwickelt und der Zuschauer in seiner Behauptung einer positiven Lösung verstärkt wird. Das Komische liegt hier im Zusammenspiel der ganzen Szene, der Gesichtsausdruck der Kinder bedarf keiner weiteren Erklärungen, ihre Enttäuschung ist dem Publikum bewusst. Nur Fatma ist nicht im Stande zu erklären, wo sie den Fehler begangen hat, denn es ist selbstverständlich, dass sie sich dabei viel Mühe gegeben hat, um ihren Kindern am Heiligen Abend ein Vergnügen zu bereiten.

III.2.2. Hintergrund: Gastarbeiter in Deutschland (*Angelika Wolfers*)

Schon im Mittelalter waren Gastarbeiter in Deutschland. Davon waren viele italienische Arbeiter, die nach Deutschland kamen, auch in den Zeiten des Kaiserreichs. Es wurde bezeugt, dass ungefähr 6000 Italiener Ende des 19. Jahrhunderts in den Münchener Ziegeleien arbeiteten. Der Erste Weltkrieg hat dieses Verfahren eingestellt. Doch vor dem Zweiten Weltkrieg fehlten den Nazis Arbeitskräfte in der Wirtschaft, vor allem in der Industrie. So schlossen das Deutsche Reich und Italien im Jahr 1937 ein Anwerbeabkommen. Aus diesem Grund kamen etwa 350.000 Italiener bis 1943 nach Deutschland (vgl. Fischer 2008).

In den 50er Jahren zeichnete sich das Wirtschaftswunder in Deutschland ab, es wurden immer mehr Arbeitnehmer gebraucht, weil der inländische Markt nicht viel zu bieten hatte. Nun schloss die Bundesrepublik 1955 das erste Anwerbeabkommen mit Italien ab. Zukünftig folgten die nächsten Abkommen: 1960 mit Griechenland und Spanien, 1961 mit der Türkei, 1963 – Marokko, 1964 – Portugal, 1965 – Tunesien und 1968 mit dem ehemaligen Jugoslawien (vgl. Trost/Linde 2011).

1961 wurde die Mauer fertig gebaut und das bedeutete, dass der Ansturm von ostdeutschen Arbeitskräften zu Ende war. Die Anwerbung im Ausland war noch akuter geworden. Der millionste Gastarbeiter, der Portugiese Armando Rodrigues, wurde 1964 persönlich vom früheren Bundesinnenminister willkommen geheißen und hat als Geschenk ein Moped bekommen. Dabei gingen die „Gastarbeiter“ und die Bundesrepublik Deutschland von einem befristeten Aufenthalt aus. Viele Arbeiter wussten fast gar nichts über das fremde Land, machten sich trotzdem auf den Weg nach Deutschland. Sie wohnten in einfachen Holzbaracken in der Nähe ihrer Arbeitsstellen. Den größten Teil des Einkommens haben die meisten Gastarbeiter nach Hause geschickt oder gespart, dadurch wollten sie später in ihrem Heimatland eine bessere Lebensqualität erreichen. Daher akzeptierten sie eher als die Deutschen körperlich schwere Arbeit. Viele fingen deshalb im Bergbau an (vgl. ebd.). Die Wirtschafts- und Energiekrise im Jahr 1973 hat dafür gesorgt, dass es zum Anwerbestopp kam. Damit zeichnete sich aber ein neues Problem ab - das „Gastarbeiterproblem“. Auch

wenn die Zahl der ausländischen Arbeitnehmer gesunken ist, stieg die Zahl der Ausländer, die in Deutschland geblieben sind, allerdings an (vgl. ebd.).

Der Anwerbestopp führte zum eigentlichen Beginn des Daueraufenthalts der Gastarbeiter. Ihre Familien kamen jetzt nach. Auf solche Weise wurde Deutschland zu ihrem unbefristeten Wohnort. Max Frisch hat in diesem Zusammenhang treffend angemerkt: „Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kamen Menschen. Sie fressen den Wohlstand nicht auf, im Gegenteil, sie sind für den Wohlstand unerlässlich“ (Frisch 1976: 7).

Diese Geschichte mit all ihren Problemen spiegelt sich im Film „Almanya“ wieder, den wir analysiert haben.

III.2.3. Almanya – „Integration zum Lachen“³⁹ (Georgina Salamé)

Im folgenden Abschnitt werden 2 Sequenzen aus dem Film *Almanya*⁴⁰ anhand von zuvor erarbeiteter Arbeitsthesen, die im Folgenden erläutert werden, untersucht. Die Arbeitsthesen basieren auf den Vorüberlegungen, dass bei der Genrezuordnung eine sehr treffende Bezeichnung die einer „Feelgood-Integrations-Komödie“ (vgl. Engels 2011) ist. Darin vereinen sich zwei Aspekte: Zum einen der hohe Unterhaltungs- und Belustigungswert (*feelgood*) und zum anderen die integrierende Funktion, die durch die Komödie erzielt wird. Was bedeutet so eine Einordnung nun konkret für die Komik im Film *Almanya*? Werden tatsächlich beiderlei Funktionen erfüllt – unterhalten und integrieren gleichzeitig? Die folgende Analyse soll Aufschluss bezüglich dieser Untersuchungsfrage geben:

Die erste These soll lauten, *dass Komik ganz allgemein nicht losgelöst vom Kontext funktionieren kann*, da gerade Kenntnisse des kulturellen und geschichtlichen Hintergrunds bezüglich der Geschichte der Gastarbeiter und der in der Öffentlichkeit geführten Debatte um Integration erst zum Verständnis der komischen Elemente im Film führen. Die Besonderheit hierbei besteht darin, dass das übergeordnete Thema der Integration – ein in der politischen Debatte sehr ernst und kontrovers diskutiertes Thema – in dem Film einen ganz anderen Zweck erfüllt:

Wie gut tut es, dass wir mal lachen dürfen über die Integrationsprobleme türkischer Einwanderer. Dass wir mal durch ihre Augen auf die deutsche Wirklichkeit von damals und heute schauen können – und zwar nicht in einem Problemfilm. Wie heilsam kann eine Komödie sein, weil sie sich löst von den festgefahrenen Meinungen der Integrationsdebatte oder der Furcht vor Islamisten, Ehrenmorden und jugendlichen Intensivtätern muslimischen Glaubens. Der Film *Almanya* zeigt normale Menschen, komisch überzeichnet zwar, aber doch wahrhaftig (vgl. Sadigh 2011).

Von heilsamer Wirkung einer Komödie und der Auflösung von Ängsten ist die Rede. Mit Ängsten ist vor allem eine xenophobische Haltung, die Angst vor dem Fremden, gemeint. Daraus erwachsen Vorurteile, die oftmals zur Stigmatisierung, Verurteilung und gar Furcht der anderen Kultur führen. Diese Erkenntnis führt zu einer weiteren erarbeiteten These: *Komik spielt mit Stereotypen und baut diese dadurch ab*. „[D]as gemeinsame Lachen über vorurteilsbehaftete Komik (Stereotype als unflektierte Übertreibungen) bringt die Lachenden in eine positive Beziehung: Sie versichern sich ihrer Werte, Normen und Traditionen“ (vgl. Leontiy 2012, 11; Schäfer 1996: 156). Durch das bis ans Äußerste getriebene bewusste Spiel mit Stereotypen werden diese eben nicht noch bestärkt – wie man zunächst annehmen könnte –, sondern ganz im Gegenteil sogar abgebaut.

Tatsächlich ist das Bedienen von Stereotypen ein nicht nur im Diskurs der Komik gängiges Mittel, sondern gehört zum Alltag der Menschen dazu. Erklärbar ist dieses

³⁹ Der Titel wurde einem Artikel aus *der Zeit* entnommen: Sadigh, 2011, <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-03/almanya-film>, aufgerufen am 10.03.2012.

⁴⁰ Kurze Anmerkung zum Inhalt des Films: Es wird die Geschichte über den 1.000.001 türkischen Gastarbeiter, dessen Kinder und Enkel in Deutschland erzählt. Die Erlebnisse der generationen- und kulturübergreifenden Familie zeugen nicht immer von geglückter Integration, was der Film aus verschiedenen Perspektiven auf komische Weise zum Thema macht.

Phänomen damit, dass das Kategorisieren und Zuordnen von Sachverhalten – im Volksmund bekannt als das typische „Schubladendenken“ – eine menschliche Angewohnheit ist, die gerade in Zeiten von Medien- und Informationsüberflutung eine Art von Sicherheitsgefühl vermittelt, da man sich so in Gruppen wiederfindet und sich durch ein Gefühl der Zugehörigkeit verbunden fühlt. Dies ist ein ganz entscheidender Beitrag von Komik in *Almanya*, der im Folgenden anhand von 2 Szenen belegt werden soll: Zum einen (a) die Szene beim Amt, als Hüseyin und Fatma Yilmaz⁴¹ die deutschen Pässe überreicht bekommen und zum anderen (b) die Szene in der U-Bahn, bei der Canan⁴² und ein älteres deutsches Ehepaar aufeinandertreffen.⁴³

(a) In der ersten Szene sticht zunächst die augenscheinlich an Adolf Hitler anspielende Erscheinung des Beamten hervor, was vor allem an dem Hitlerbärtchen und dem typischen Seitenscheitel zu erkennen ist. Diese übertriebene Darstellung des Beamten und seine dazu korrespondierende Sprechweise stellen den vermeintlich typisch Deutschen dar. In einem Artikel des Spiegels Online von Christian Buß beschreibt er die Szene wie folgt:

Alptraum Einbürgerung: Erst ballern brutal die Stempelkissen auf die Papiere, dann verabreicht der Beamte Eisbein mit Sauerkraut und schließlich fordert er dich auch noch auf, künftig alle zwei Jahre Urlaub auf Mallorca zu machen – so wie jeder anständige Deutsche. Nein, was da als innerer Film vor den Augen des deutsch-türkischen Opa Hüseyin (Vedat Erincin) abläuft, ist natürlich nicht Realität auf deutschen Ämtern. Aber es beschreibt ganz gut, wo beim alten Herrn der Schuh drückt: Um sich sein letztes bisschen Türkenidentität zu retten, fährt er alle Klischees auf, die man so gegen den teutonischen Spießier anbringen kann. (vgl. Buß 2011)

Auch hier wird auf die Klischees referiert, die hauptsächlich für den komischen Effekt verantwortlich sind. Realisiert wird die Überspitzung durch ein eigentlich unpassendes Zusammentreffen der deutschen und türkischen Kultur: Fatma erscheint Hüseyin in dieser Szene in einer typisch deutschen Tracht und spricht mit einem ebenfalls sehr stark mit Deutschland assoziierten, markanten, bayerischen Dialekt:

035 F: joa mai HÜSSEi,
 036 hOb dich nich so.
 037 wi sänd doch Imma noch türkn. (1.0)
 038 mh?[[Hüseyin sieht sich im Spiegel mit
 039 Hitlerbärtchen.]]⁴⁴

Auf der anderen Seite werden Hüseyin und Fatma als die vermeintlich typischen Türken dargestellt, die sich durch fehlerhafte Deutschkenntnisse auszeichnen:

022 F: [ja] natÜrlisch.
 023 muss ja alles rISCHTisch habe.

Auch an dieser Stelle geht es wieder um das Spiel mit Stereotypen, in denen sich eine Gruppe wiederfinden kann. Der positive Effekt, der daraus resultiert, äußert sich in folgendem Zusammenspiel: Erst wenn über einen Sachverhalt gesprochen werden kann – und das sogar auf komische Weise – bricht man jegliches Tabu und bewirkt ein weiteres Phänomen: Diese offene Praxis der Komik „bewirke angeblich beim Publikum einen Perspektivwechsel und fördere dadurch einen Abbau von Stereotypen, Berührungsängsten und Feindbildern“

⁴¹ Hüseyin Yilmaz ist die Figur des 1.000.001 Gastarbeiters, der dem Ruf nach Deutschland gefolgt ist und dessen Kinder und Ehefrau Fatma später nach Deutschland nachgekommen sind.

⁴² Canan ist eine von Hüseyins Nichten, die ihrem Cousin Cenk die Geschichte der Auswanderung ihres Opas erzählt.

⁴³ Szenen sind dem Film *Almanya* entnommen, siehe Transkripte *Amt* und *U-Bahn* im Anhang.

⁴⁴ Dieses wie auch die folgenden Zitate sind den Transkripten der jeweiligen Szenen entnommen (siehe Anhang).

(Leontiy 2012: 12)⁴⁵. Dieses Argument stützt zusätzlich die vorangegangene Arbeitsthese, dass Komik zum Abbau von Stereotypen beitragen kann.

Was ferner die typischen deutschen Verhaltensweisen angeht, auf die ebenfalls rekurriert wird, so finden sich in der Figur des Beamten die allseits bekannten preußischen Tugenden wie Ordnungssinn, Pflichtbewusstsein und Geradlinigkeit in ebenfalls überspitzter Form wieder. Gerade bezüglich deutscher Gewohnheiten bedient sich der Film der maßlosen Überzeichnung:

```
013 B: =das bedEUtet (-) sie werden mitglied in einem
014 schütZtenverein, (-)
015 essn zwei mal die woche schEInefleisch, (-)
016 sie sehn jedn sonntag tAtort UND: verbringn jEdn
017 zwEItn somma auf mallOrca. [[Hüseyin blickt
018 erschrocken.]]
```

In Anlehnung an Kotthoffs Aktivitäten und Funktionen des Scherzens kann an dieser Stelle das Stilmittel der konversationellen Karikatur festgemacht werden, da die Figur des Beamten sich auf eine Person bezieht, die negativ dargestellt wird und dabei Erheiterung mit Kritik verbindet (vgl. Kotthoff 1998: 348).

Da *Almanya* – wie die zweite Szene zeigen wird – sich sowohl deutscher als auch türkischer Stereotype bedient, fühlt sich keine beider Gruppen ausgegrenzt oder gar diskriminiert, sondern ganz im Gegenteil: Es wird gemeinsam gelacht. Allerdings sei an dieser Stelle erwähnt, dass der Hintergrund des Films, das heißt die Filmemacher, ebenfalls in die Betrachtung und Bewertung solcher Szenen miteinfließen muss. Das ist deshalb so wichtig, da in diesem Kontext der Umstand nicht außer Acht gelassen werden darf, dass durch die Stereotypisierung einer ethnischen Gruppe die Gefahr eines beleidigenden statt komischen Effekts besteht, was eben von der Beziehung zwischen Sender und Adressat abhängt. In diesem Fall sei angemerkt, dass die beiden Schwestern Yasemin und Nesrin Şamdereli, die als Regisseurinnen mit dem Film *Almanya* debütierten, nach eigener Aussage autobiographische Erfahrungen im Film verarbeiten. Auch ihr Großvater ist wegen der schlechten wirtschaftlichen Lage in der Türkei dem Ruf nach Deutschland gefolgt, sodass die beiden Schwestern sich stark mit der Figur Canan und deren Gradwanderung zwischen Tradition und Freiheit identifizieren können (vgl. Sadigh 2011).

Im Anschluss an diese Überlegungen wurde eine weitere Arbeitsthese erarbeitet, nämlich die, dass *Komik als identitätsstiftendes Element fungieren kann*. Dafür spricht in diesem Fall ganz eindeutig, dass autobiographische Elemente vorkommen und dass sowohl türkische als auch deutsche Stereotype zur Zielscheibe gemacht werden. Dass die Identitätsfrage, der Konflikt der „doppelten“ kulturellen Identität, im Mittelpunkt von *Almanya* steht, illustriert folgendes Zitat eindringlich: In einem Interview beschreiben die Regisseurinnen, wie „schwierig [es] für die Kinder [sei], die Balance zwischen den Kulturen zu finden, zu erkennen: ein Teil von mir ist deutsch, ein anderer ist türkisch“ (ebd.). Dieses Zitat rekurriert auf die nächste ausgewählte Szene, die U-Bahnszene, in der genau dieser Konflikt zum Ausdruck kommt: Canan, in einer Beziehung mit einem nicht-türkischen Mann, ist schwanger und muss sich zwischen den konservativen, traditionellen kulturellen Werten ihrer Familie und dem liberalen Freiheitsdenken auf der anderen Seite zurechtfinden. In der Szene trifft sie auf ein stark klischeehaft dargestelltes deutsches Ehepaar, worauf sich ein Streit entwickelt. Thema hierbei ist die hohe bzw. niedrige Kinderquote einer typisch türkischen und einer typisch deutschen Familie. Diese Szene ist in diesem Kontext deshalb so

⁴⁵ Es soll darauf hingewiesen werden, dass das Zitat ursprünglich auf den Bereich der Ethnocomedy referiert, allerdings auf Grund der Bezugnahme auf das übergeordnete Thema der Alltagskomik im deutsch-türkischem Kontext auch auf den Film *Almanya* anwendbar ist.

interessant, weil hier beide Vorurteile aufeinandertreffen. Zum einen das vermeintliche Vorurteil, dass Türken übermäßig viele Kinder bekommen:

007 F: °hab'n die denn keine ANdern hObby:s?°
008 °wie die WI::Ldn°.=
009 =°wie die HOTTntOTTn°.
010 °gibt doch schließlich die pIlle°.
011 °aba wahrscheinlich sind die auch DAFür zu doof°.

Und auf der anderen Seite die Problematik der schwindenden Geburtenrate in Deutschland:

022 C: es gibt MENschn,
023 die freun sich üba kInda.=
022 auch wenn es MEHR als (.) anderthAlb sind.

Eine weitere Funktion von Literatur im weitesten Sinne, die dem Bereich Komik zugeordnet wird, kann darin gesehen werden, dass mittels der Konfrontation beider Kulturen in dem Film die Sensibilität eines Rezipienten für kulturelle Differenzen geschärft werden soll. Sensibilisierung mittels Komik ist ein Konzept, das durchaus seine Berechtigung hat, da der Zuschauer sich eventueller Missstände – in diesem Fall einem stark negativ gefärbten Bild über die türkische Gemeinschaft – bewusst wird, und zwar mittels Komik auf eine unterhaltsame Art und Weise.

014 C: *tschuldigung?*
015 das müssn sie uns AUSländern schon verzeih:n. (--)
016 wissen sie, (-)
017 wenn wir so den ganzn tag im dschUNgl rumhängn, (-)
018 da haben wir einfach nichts bessres zu TUN. (--)
019 wir könnenn <((staccato))NUR FAUlenzen und
020 RUMvögeIn>. (-)
021 jaWOHL. [[Cannan lächelt Frau an.]]

Doch warum empfindet der Zuschauer überhaupt solche Übertreibungen als komisch und nicht gar als beleidigend, was beispielsweise ja gerade in der Szene beim Amt auf Grund des Hitlerbärtchens durchaus denkbar wäre. Dahinter verbirgt sich die Frage nach der Gradwanderung zwischen Grenzen überschreitender Komik und dem Einhalten der *political correctness*. Dem Komischen kann in Anlehnung an Schäfer eine sowohl kulturbestätigende als auch kulturkritische Funktion zugerechnet werden. Das Komische der Übertreibung wird dabei als kulturelle Selbstdarstellung aufgefasst (vgl. Schäfer 1996: 153). Das erklärt aber immer noch nicht, weshalb sich ein Bürger deutscher Staatsangehörigkeit nicht angegriffen fühlt von der Figur des Beamten. Bei der Suche nach einer Antwort auf dieses Problem hat sich eine weitere Arbeitsthese entwickelt, nämlich die Frage danach, *ob Komik auch Grenzen überschreiten kann und es dann überhaupt noch Komik ist*. Die Antwort liegt in dem Stilmittel der Übertreibung. Gerade dadurch, dass die Szene ausschließlich vom Mittel der Überzeichnung „lebt“, fühlt der Zuschauer sich nicht persönlich verletzt, da der „Angriff“ stets gegen eine Gruppe, eine Allgemeinheit, gerichtet ist. Diese soeben benannte Gruppe wechselt im Almanya von Szene zu Szene, was das Besondere dieses Films ausmacht. Wird beispielsweise zu Beginn in der Szene beim Amt ‚der typisch deutsche Beamte‘ ins Visier genommen, so ist es in der U-Bahn-Szene das ‚typisch deutsche, ältere Ehepaar‘. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die Gruppen, die stereotypisiert und zur Zielscheibe des Lachens gemacht werden, im Laufe des Films variieren und zwar auf deutscher wie auch auf türkischer Seite, was einmal mehr zeigt, dass Almanya keine diskriminierende, sondern eine ganz im Gegenteil „integrierende“ Botschaft an den Zuschauer sendet.

Abschließend lässt sich zur eingangs gestellten Untersuchungsfrage resümieren, dass Komik tatsächlich der Doppelfunktion von unterhalten und integrieren gerecht wird, was vor allem durch die Ausführungen bezüglich der Arbeitsthese, dass *Komik mit Stereotypen spiele und sie dadurch abbaue*, verifiziert wird.

III.2.4. Dimensionen des Komischen/Scherzaktivitäten (Angelika Wolfers)

Analysemethode des Komischen nach Kotthoff (1998: 14ff.) in Anlehnung an Fillmore ist ausschließlich auf den konversationellen Humor im Alltag im Freundeskreis anwendbar. Doch mit einigen Veränderungen haben wir die Kriterien von Kotthoff bei der Analyse der Szenen aus „Almanya“ eingesetzt. Es lässt sich allerdings anmerken, dass es in diesem Film eher um einen Humor geht, der auf den Vorurteilen zweier Nationalitäten kontrastiv aufgebaut ist, und zwar, Deutsch-Türkischen und Türkisch-Deutschen, und dass der Hintergedanke war, die Stereotypen von beiden Seiten möglichst abzubauen.

Geschenke für Fatma vor der Auswanderung (26:10-26:39 Min., Transkript 001-018)

a) Dimensionen des Komischen

Konversationelle Strategien

Geteiltes Hintergrundwissen/Einsatz von Klischees: Die Regisseurinnen haben Fatmas drei Freundinnen die bekannten Klischees von Türken über Deutsche zugeschrieben. Erstens, dass es in Deutschland sehr kalt sei. In Anatolien herrscht dagegen mediterranes Klima vor, mit heißen Temperaturen im Sommer und angenehm milden in den Wintermonaten. Die erste Freundin weiß aber wenig von dem fremden Land im Norden und dessen Klima, deswegen schenkt sie Fatma warme Sachen, die sie vor Kälte schützen sollen. Zweitens, dass es in Deutschland sehr dreckig sei. So hat die zweite Freundin für Fatma Putztücher selbst gestrickt, damit sie in Deutschland es ein bisschen leichter beim Putzen haben könnte. Die dritte Freundin überreicht Fatma ein unerwartetes Geschenk – ein Päckchen Reis, da es in Deutschland nur Kartoffeln gäbe. Obwohl die Freundin selbst nicht viel davon hat, teilt sie mit Fatma fast das Letzte, die Hauptsache ist, dass nicht nur Kartoffeln in der Fremde gegessen werden. Diese Gaben der Freundinnen sind also symbolisch beladen. Auf solche Weise wird die Darstellung von Klischees in Form von Klimax aufgebaut, von dem einfachen Klischee über die Kälte bis zum schlagartigsten Klischee über die Essgewohnheiten in Deutschland.

Kontinuierliche Steigerung/Ausnutzung des Überraschungseffekts nach Pausen: Da beim Reden jeder Freundin nach dem ersten Syntagma im Aussagesatz immer eine kurze Pause gemacht wird, kann man feststellen, dass diese Pausen eingesetzt werden, um das Publikum einige Zeit in Unwissenheit zu halten. Dadurch wird die gespannte Erwartung noch mehr verstärkt. Denn man erkennt nicht sofort, welches Geschenk welchem Klischee entsprechen wird. Nach der Pause kommen die restlichen, überraschenden Informationen, so dass die heitere Stimmung erzeugt wird und die Zuschauer zum Lachen gebracht werden.

Intonation: Durch die schwebende bis rasch fallende Intonation am Ende jedes Satzes bekommt man den Eindruck, dass die Freundinnen so traurig über die Abfahrt von Fatma sind und sie so sehr bedauern, als würde sie sich in einen Albtraum begeben und nicht nach Deutschland. Deswegen erwartet man während der Rede jeder Freundin, dass sie sich in Tränen ausbrechen wird, was am Ende der Szene zweifellos geschieht.

Humoristische Zielscheibe

Auf den ersten Blick könnte man denken, dass die humoristische Zielscheibe in dieser Szene Fatma ist. Sie und ihre Familie könnten von den Freundinnen beneidet werden, weil ihr Mann Geld verdient hat und sie alle jetzt nach Deutschland umziehen. Doch es sind auch die Deutschen, die von Fatmas Freundinnen unbeabsichtigt verspottet werden.

Andererseits, werden die Freundinnen von Fatma ebenso zur humoristischen Zielscheibe. Ihre selbstgestrickten Geschenke zeugen von ihrer Altertümlichkeit. Auch die Art, wie sie sich Deutschland vorstellen und es beschreiben, amüsiert das Publikum⁴⁶ und bringt es zum Lachen, obwohl die Figuren von den Frauen in dieser Abschiedsszene ganz traurig und mitleidsvoll auf den Zuschauer wirken.

Thema

Als Thema tritt hier der Umzug von Fatmas Familie auf, die von den Freundinnen verabschiedet und mit den Gaben beschert wird. Begleitet wird das Ganze von den Bemerkungen der Freundinnen (eigentlich von den vorurteilshaften Äußerungen) über die Deutschen.

Mögliche Motive

Die Regisseurinnen spielen geschickt mit den Stereotypen. Es macht Spaß zu sehen, wie sich die anderen Nationalitäten die deutschen Bürger vorstellen, ohne sie einmal in ihrem Leben getroffen zu haben. Zum anderen soll solche Darstellung den Zuschauer zum Nachdenken bringen und gegenseitiges Verständnis zwischen zwei Nationalitäten versuchen zu fördern.

Struktur der Rederechtsverteilung

Die Frauen sprechen der Reihe nach, keine fällt der anderen ins Wort. Dabei sitzen sie im Kreis, so dass die Gastgeberin am Ende das Wort bekommt und in Tränen ausbrechend die Szene abschließt.

b) Aktivitätstypen

Übertreibung: Die Darstellung von dem Leben in Deutschland ist sicherlich von den Freundinnen übertrieben. Überzeichnet sind auch die Pausen beim Reden und die Geschenke, die Fatma mit nach Deutschland gegeben werden. Das erzeugt aber noch größeren Effekt beim Publikum, weil die Überspitzung der Situation zum Humoristischen führt und das Lachen auslöst.

Spottaktivitäten: Die drei Freundinnen verspotten die Deutschen und Deutschland, wohin Fatma mit ihrer Familie bald umzieht. Der Spott deutet darauf hin, dass die Situation im fremden Land noch schlimmer als in der eigenen Türkei ist.

Spaßige Anspielungen: Durch das Überreichen der selbstgestrickten Sachen, der Putzlappen und des Reises an Fatma spielen die Freundinnen darauf an, dass es in Deutschland kalt und unsauber ist und keine große Auswahl an Speisen gibt.

Ankunft in Deutschland (41:00-42:40 Min., Transkript Z. 001-047)

a) Dimensionen des Komischen

Konversationelle Strategien

Geteiltes Hintergrundwissen/Einsatz von Klischees: In dieser Szene werden viele Klischees über die Deutschen präsentiert. Das Erste, das der frisch angekommenen Familie am Flughafen auffällt, ist das Fehlen der Schnauzbärte bei den deutschen Beamten. Das bemerken die Kinder sofort, und da sie dieser Tatsache nicht gewohnt sind, finden sie es nicht besonders schön. Wo die Familie auf ein Taxi draußen wartet, kommt die nächste Überraschung. Zufälligerweise war der Taxifahrer sehr korpulent gebaut, so dass Hüseyins Kinder den Eindruck bekommen haben, alle Deutschen seien Riesen. Bald war die Fahrt

⁴⁶ Mit den Zuschauern werden hier und im Weiteren die Kursteilnehmer gemeint, für die die Filmausschnitte im Blockseminar präsentiert wurden und deren Reaktionen wir beobachtet und analysiert haben.

unterbrochen, indem das Taxi vor der Zebrastreifen anhalten sollte. Eine ältere Dame ging mit ihrem Hund spazieren. Das war für Fatma und die Kinder neu, da sie vorher nie erlebt haben, dass man mit Tieren am Seil spazieren gehen könnte. Dazu kommt noch die Anmerkung von Hüseyin, dass die Deutschen ihre Hunde sogar ins Bett mitnehmen, was eine weitere Welle des Erstaunens von Familienangehörigen hervorgerufen hat.

Intonation und Betonung: Die Betonung und Intonation spielen eine enorme Rolle in dieser Szene. Dadurch, dass die einzelnen Silben von den Sprechenden immer stark hervorgehoben werden, kommt das Gesagte auf eine sehr unterhaltsame Weise bei den Zuschauern an. Am Anfang der Szene kündigt Canan an, dass „alles“ (Z. 002) in Deutschland anders war als in der Türkei. Dabei stellt man sich schon darauf ein, dass viel Unerwartetes kommen würde. So betont Ali extra, als er sich an Leyla wendet, dass die Deutschen „alles RIE: sn“ (Z. 018) seien. Auch als er das erste Mal einen Dackel sieht, schreit er auf, dass da draußen eine „RIE:SNRATTE!“ (Z. 025) sei. Ein lang gedehntes „wo::?“ (Z. 028) von seiner Mutter spricht deutlich dafür, dass es wirklich um etwas Außerirdisches für sie ginge. Die von Leyla mehrmals wiederholten „ihh::“s (Z. 029 und 045) zeugen von ihrem Ekelgefühl vor diesen unbekanntem Sachen. Hüseyin spricht dann mit gehobener Stimme und versucht, seiner Familie klar zu machen, dass das ein „HUND“ (Z.033) sei, darüber hinaus nennt er Ali „hOLzkopf“ (Z. 032), was erneut das Lachen im Publikum auslöst. Fatma ist ebenso verwundert, als sie hört, was die Deutschen mit ihren Tieren unternehmen. Dabei ruft sie „sie gehn mit ihnen spazieren?“ (Z. 039) so laut aus, als ob es ein Verbrechen wäre. Am Ende der Szene drückt Fatma ihre Verunsicherung hinsichtlich der neuen Lebensumstände mit dem typisch Türkischen „ALLMÄCHTIGER, steh uns bei“ (Z. 046f.) aus. Damit bittet sie ihren Gott um Unterstützung, weil sie sich ziemlich sicher ist, dass alles nur der Anfang ist, dass noch mehr Überraschungen dazu kommen werden. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Betonung Satzakzente verteilt und die Intonation Informationen in jeweiliger Aussage gliedert. Dadurch erleichtern sie den Zuhörern das Erschließen von den Einstellungen und von den Emotionen des Sprechenden.

Humoristische Zielscheibe

Als humoristische Zielscheibe tritt hier zum einen, bis auf Hüseyin, die Familie Yilmaz auf. Sie nennen alle Deutschen Riesen, wundern sich über keinen Schnauzbar bei den deutschen Männern und verstehen viele andere Sachen nicht, die die Bürger der neuen Heimat zu tun pflegen. Mit ihren Überreaktionen auf das Geschehen um sie herum, mit ihren komischen Ausrufen, mit ihren Ängsten (Leyla meinte, dass die großen Ratten sie auffressen würden) lassen die Yilmaz die Szene lustig wirken.

Zum anderen sind auch die Deutschen, die zur humoristischen Zielscheibe werden. Schon bei der Ankunft am Flughafen treffen die Yilmaz die typischen deutschen Beamten. Angedeutet wird es auch auf die disziplinierten Autofahrer in Deutschland, die auf die Fußgänger Rücksicht nehmen. Die charakteristischen Verhaltensweisen der Deutschen, wie den Hund am Seil ausführen oder ihm erlauben, im Bett zu schlafen, werden hier ebenfalls gezeigt.

Thema

Es handelt sich um die Ankunft von Hüseyins Familie in Deutschland und um ihre erste Wahrnehmung des unbekanntem Landes. Dabei geht es noch darum, auf welche Weise sie die gewonnenen Eindrücke verkraften.

Mögliche Motive

Die Regisseurinnen hatten das Anliegen, die Integrationsprobleme türkischer Einwanderer offen zu zeigen, damit die Zuschauer darüber frei lachen könnten, ohne sich zu schämen. Sie haben ebenfalls durch die Augen der Türken auf die deutsche Realität hingewiesen. Der Film

zeigt einfache Menschen, die humoristisch überzeichnet werden, aber letztendlich glaubwürdig wirken.

Struktur der Rederechtsverteilung

Das Wort ergreift jedes Familienmitglied ziemlich oft, manchmal sprechen die Kinder fast gleichzeitig und nicht nacheinander, meistens aber, wenn die Emotionen geäußert werden müssen.

b) Aktivitätstypen

Absurde Fantasien/Theorien: Was sofort auffällt, ist die komische Sprache, die alle Deutschen sprechen. So unverständlich kommt Deutsch bei der Familie Yilmaz herüber. Sie selbst sprechen Deutsch, als ob es Türkisch wäre. Leyla bildet sich ein, dass Dackel sie auffressen würde. Auch die Meinung von Ali, dass alle deutschen Männer Riesen und Hunde Riesenratten seien, zeugt davon, dass die Fantasie der Kinder keine Grenzen kennt. Beides wird beim Publikum gut aufgenommen und spricht für ein feines Fingerspitzengefühl der Regisseurinnen.

Witzige Bemerkungen: Fatma ist erstaunt, dass die Deutschen die Hunde ins Bett nehmen und macht anlässlich dieser Tatsache eine spöttische Anmerkung „mit den tieren in EINEM bett?“ (Z. 044). Genauso stark ist ihre Verwunderung darüber, dass die Hunde „...nich alleIne“ (Z. 041) spazieren gehen können, deswegen führt man sie am Seil. Alles witzig und bringt das Publikum zum Lachen.

IV. Fazit (Daniela Harringer)

Durch die Übertragung der anfangs beschriebenen theoretischen Erkenntnisse auf praktische Beispiele konnten einerseits eine Vielzahl von Theorien bestätigt, sowie eingangs gestellte Fragestellungen beantwortet werden. Wie bereits erwähnt, beziehen sich die von Kotthoff aufgestellten Thesen auf konversationellen Humor unter guten Bekannten. Nichtsdestotrotz zeigen die Analysen Ceylans Bühnenprogramms, dass die Thesen auch hier wirksam sind. So teilen Publikum und Komödiant, wie von Kotthoff beschrieben, ein gemeinsames Hintergrundwissen, welches auf sozialen Erfahrungswerten und bekannten Stereotypen beruht. Kotthoffs Annahme, dass Witze über ethnische Gruppen als Indikator für Ansichten bestimmter Bevölkerungsgruppen dienen können, wurde ebenfalls bestätigt. Sowohl Bülent Ceylans Bühnenprogramm, als auch der Film *Almanya* haben deutliche ethnische Schwerpunkte. Eindeutig fühlen sich Zuschauer durch derartige Szenen angesprochen: Sie erkennen Stereotype wieder oder fühlen sich gar ‚ertappt‘. Soziale oder ethnische Gruppen können zudem durch Scherze ein- oder auch ausgeschlossen werden. Bei den Analysen beider Genres kommt ein großes Repertoire an Komikverfahren zum Vorschein – ein immer wiederkehrendes Verfahren ist die Übertreibung, anhand derer Unterschiede zwischen den Kulturen verdeutlicht werden.

Die eingangs formulierten Fragen, welche Wirkung die vorliegenden Fernsehformate auf Zuschauer haben, und ob durch sie etwa Stereotype abgebaut werden, ist nur schwer zu beantworten. Die Analyse Ceylans Bühnenprogramms lässt vermuten, dass die Zuschauer durch Ceylan zur Auseinandersetzung mit fremder oder der eigenen Kultur angeregt werden können. Dass Ceylan sich offiziell gegen Rassismus einsetzt, scheint diese Intention seiner Komik zu unterstützen. Allerdings wählt Ceylan oft eine äußerst flache humorvolle Darstellung, sodass der Ernst der Thematik selten zum Vorschein kommt. Es handelt sich eben um ein Unterhaltungsformat, welches – wie der Name es sagt – unterhalten soll. Es liegt daher wohl am Zuschauer, ob er das Wahrgenommene ernst nimmt und reflektiert.

Selbstverständlich ist eine Reflektion immer nur durch das Interesse der Zuschauer möglich; so auch bei der Wirkung des Films *Almanya*. Während bei Ceylan jedoch die

Unterhaltung im Vordergrund steht, wird bei *Almanya* ein wichtiger Schwerpunkt auf Integration gelegt. Dieser Fokus wird beim Bühnenprogramm Ceylans oft durch seinen flachen Humor vertuscht. *Almanya* scheint hingegen einen guten Kompromiss zwischen Unterhaltung und Integration zu finden. Es wird mit Stereotypen gespielt, die oft so überspitzt sind, dass der Zuschauer sie bewusst wahrnimmt. Eingebettet in ein realistisches Setting, regt die Thematik dazu an, über Möglichkeiten einer besseren sozialen Integration der verschiedenen Bevölkerungsgruppen nachzudenken. Dies ist ein erster Schritt in Richtung Integration. Es ist wichtig, dass derartige Filme und Comedy-Programme fortlaufend untersucht werden, um ihre Effekte in der Gesellschaft herauszustellen. Ihr Beitrag zum sozialen und ethnischen Gesellschaftsverhalten ist nicht zu unterschätzen, was die vorliegende Arbeit deutlich macht.

Literatur

- Bachmaier, H. (2005): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Davies, C. (1982): *Ethnic Jokes, Moral Values, and Social Boundaries*. In: *British Journal of Sociology*, 33(3), 383-403.
- Frisch, M. (1965): Vorwort. In: A. J. Seiler (Hrsg.). *Siamo Italiani. Die Italiener*. Zürich: EVZ-Verlag.
- Keding, K./Struppert, A. (2006): *Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen*. Berlin: Frank & Timme.
- Kotthoff, H. (1998): *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, H. (2004): *Overdoing Culture. Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar*. In: K. Hörnig/J.. Reuter (Hrsg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Nierenberg, J. (1984): „Ich möchte das Geschwür loswerden“. *Türkenhass in Witzen in der Bundesrepublik Deutschland*. In: *Fabula*, 25 (3-4), 229-240.
- Rompel, Matthias (2008): *Ethnizität und interethnische Beziehungen*. In: *Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge. Band 2*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS, 655-664.
- Schäfer, S. (1996). *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium-Verlag.
- Titscher, S. et al. (1998): *Methoden der Textanalyse. Leitfaden und Überblick*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH.

Internetquellen

- Buß, C. (10. Februar 2011): *Migrantenkomödie "Almanya". Mit dem Esel ins Wirtschaftswunderland*. Online: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,744961,00.html> (letzter Zugriff am 10.03.2012).
- Ceylan, Bülent (16. März 2012): *Wilde Kreatürken*. Online: <http://www.buelentceylan.de/programm.html> (letzter Zugriff am 20.01.2012).
- Duden (2012): *Türken*. In: *Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*. Bibliographisches Institut F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2012. Online verfügbar im Netz der WWU: https://13501.lip.e-content.duden-business.com/lip-suche/-lip_article/felix/168520 (letzter Zugriff am 08.01.2012).
- Engels, J. (14. Februar 2011): *Von türkischen Vorurteilen gegenüber Deutschen*. Online: <http://www.welt.de/kultur/berlinale-2011/article12536701/Von-tuerkischen-Vorurteilen-gegenueber-Deutschen.html> (letzter Zugriff am 10.03.2012).

- Fischer, M. (2008): Gastarbeiter in Deutschland. Online: <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/finanzen/wirtschaft/index,page=3486842.html> (letzter Zugriff am 17.02.2012).
- Kotthoff, Helga (2003) Lachkulturen heute: Humor in Gesprächen. In: Gunnar Roters und Walter Klingler (Hrsg.) swr-Reihe Forum Medienrezeption. Baden-Baden: Nomos, 45-75. Online: <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/338/pdf/Humor3.pdf> (letzter Zugriff am 11.09.2012).
- Leontiy, Halyna (2012): Komik, Kultur und Migration. Institutionelle und Alltagskomik in deutsch-türkischen und russlanddeutschen Kontexten. Vorabdruck Online: <http://lithes.uni-graz.at/lithes.html> (letzter Zugriff am 11.09.2012).
- RTL interactive GmbH. (1. Februar 2011). Die Biografie von Comedian Bülent Ceylan. Online: <http://www.rtl.de/cms/sendungen/comedy/die-buelent-ceylan-show/biografie-buelent-ceylan.html?startid=603007> (letzter Zugriff am 08.01.2012).
- Sadigh, P. (10. März 2011): Film „Almanya“. Integration zum Lachen. Online: <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-03/almanya-film> (letzter Zugriff am 10.03.2012).
- Trost, G./Linde, M. (28. Juli 2011): Geschichte der Gastarbeiter. Online: http://www.planet-wissen.de/alltag_gesundheit/gastarbeiter_und_migration/geschichte_der_gastarbeiter/index.jsp (letzter Zugriff am 17.02.2012).

ANHANG

Transkript „Bülent Ceylan: Türkischer Vater und deutscher Großvater“

Internetquelle: http://www.youtube.com/watch?v=7O_MtECmoMc (letzter Zugriff am 06.12.2011)

Dauer: 04 min 22 sec

Transkribierende: Georgina Salamé, Kristin Antemann

Redner: Bülent Ceylan

Charakterisierung der Situation

Bülent Ceylan, ein deutscher Komiker und Kabarettist, stammt aus Mannheim und hat eine deutsche Mutter und einen türkischen Vater. Im folgenden Sketch, einem Auftritt bei Ottis Schlachthof, bildet das zentrale komische Thema die Konstellation, einen türkischen Vater und deutschen Opa zu haben.

001 [[Bülent kommt rein und verbeugt sich.]]
 002 DA:NGEschö:n, [[Publikum applaudiert]] (4.0)
 003 DA:nge. (-)
 004 DA:NGEschö:n.
 005 ja: dange=isch bin der ANdere türge hier.
 006 [[Publikum lacht.]]
 007 wobEI er is vOLLtürke und isch bin nur hALB getü:rkt.
 008 [[Publikum lacht.]]
 009 ähm (hehehehe) <((affektiert)) ein kleInes WORTspiel>,
 010 ja=äff: (hehehehe) ne isch hab spass. (.)
 011 isch sach=isch bin jetzt hIER aufer Büh:n. (2s)
 012 *alles gu:t*, (-)
 013 *ja gu:t*.
 014 is scho krASS=ne (.) wenn man son (.) tü:rke rIEcht. (.)
 015 ne, (hehehehe) [[Bülent spricht mit Publikum. Publikum
 016 lacht.]]
 017 ne aber (--)) [[Publikum lacht.]]] *ja is schon okay=ne*,
 018 also isch hab ja wirklich=isch hab ja wIrklisch ähh: das
 019 GLÜ::CK geha:bt und:=n türkischen PAPA zu hobn,=
 020 =und das GLÜCK gehobt ne dEUtschn opa zu habn jaja::

021 und das PESCH natürlisch n türkischn papa UND n
 022 deutsche opa zu habn. (.)
 023 versteht ihr?
 024 weil es is ja so.=
 025 =als isch auf die w:Elt ka:m (.) münsche,
 026 da hattn bEIde die gleische idee.=
 027 =<((staccato))der BUB gehört MIR>.
 028 versteht ihr?=
 029 =also mein opa hot gesagt der BUB der wird solda::t, (-)
 030 und mein vater hat gesagt (.) NEI:N (-) TÜRKe.
 031 [[Publikum lacht.]]
 032 es wA so.
 033 ne,
 034 es warn dauernder kampf zwischn den beiden=
 035 =isch weiß noch ich wa also (.) sechs siebe jahr oda so
 036 hab isch von meine deutsche opa n RENNrad geschenkt
 037 gekrieht,=
 038 =der hat mir dauernd von rudi ALdisch erzählt der
 039 mannheimer ra:drennfahrertraditio:=
 040 =isch musste jE:dn tach trainie:rn.
 041 mein vatta hat das mitgekriegt,
 042 is mit mir sofort in de holiday pArk, (-)
 043 zum ESELrei:de, (hehehehe) [[Publikum lacht.]] (2.0)
 044 aba die anatOlische version,=
 045 =neun kilomEda. [[Publikum lacht. Bülent macht
 046 Handbewegung neben sich.]] (3.0)
 047 nebenHERrenne.
 049 das war scho:: ja isch wa am nächste tach so fertisch ne,
 050 ich konnt gar nisch mehr trainIern ne,
 051 was mein vatter und mein opa bEIde gern gemacht habe=
 052 =außer jetzt an mir rUmzuerzieh war gATTenarbeite.
 053 ne, n türk ohne gartte,
 054 (? ?)wisse,
 055 des is wie westerwelle im blaUmann. (.) ne, (-)
 056 UNvorstellbar ne, (-)
 057 und n deutsche streBERgarte is natürlisch für meine
 058 deutsche opa auch wischtich.=
 059 =es gab allerdings unterschiede was den gARTTe angeht.
 060 also das gr:öschte bei meinem dEUtsche oppa im garte war
 061 der kompoSCHThaufe, (\H) (4.0)
 062 das gröschte von meinem vatter,(.)
 063 war der grILL. [[Publikum lacht.]]
 064 das wa so.
 065 kennt ihr selba ne?
 066 aba der (? ?) der grILLlufkamin von meinem vatter
 067 UNgeloge=ungeloge der <((rall))grILLlufKAMIN> von meinem
 068 vatta war so hoch wies krematORIUM von mannheim.
 069 [[Publikum lacht.]]
 070 des hat nur bessa gerOche, (3.0)
 071 im krematorium. (hehehehe) [[Publikum lacht.]] (4.0)
 072 ne ich mei also jetzt ma ehrlich.=
 073 =auf dem grill von mein vatter hat han kompletta
 074 (?hammel platz nehme müsse?) mh ne,
 075 es g:ab nisch so (? ?) aba WENN wär halt platz gewese.
 076 verstehsch?
 077 jetzt weil du so guckscht, [[zum Publikum gewandt]]
 078 das wär ungefähr so als ob <((rall))DU dir ne unterhos
 079 kaufsch in größe acht>. (-)
 080 I:rgendwann kannscht vielleisch den platz gebrAUche.=
 081 =man wEIB es nit. [[Publikum applaudiert und lacht.]]
 082 nkomposchthaufn hat mein vatter nie gebrau:cht.
 083 ne was bei uns im gartte gewachsen is wurd kompletT

084 gegesse. [[Publikum lacht.]] (2.0)
 085 gut=manschma warn ein pa knoche übrisch: ne, [[Publikum
 086 lacht.]] (4.0)
 087 isch würd meine vatter dann vergrabe nachts beim opa
 088 (hehehehe) [[Publikum lacht.]]
 089 isch glob=isch glob deshalb hat mein vatta imma von nem
 090 knOCHEjob im gartte gesproche.= (hehehehe)
 091 =tatAtatA] (hehehehe)[[Publikum lacht.]]
 092 ne der gartte von meine vatter war nach türkischa
 093 tradition angelegt,=
 094 =der gartte von meinem deutschen oppa nach deutscher.=
 095 =klar also (.) pflanze blume war bei meinem vatta nach
 096 fA:rbe sortiert,
 097 bei meinem opa alphabetISCH. [[Publikum lacht.]]
 098 of der wies vom opa haben wir gOlf gespielt,=
 099 =bei meinem vatte verstecke. [[Publikum lacht.]]
 100 ja der is imma=bei meinem vatta is imma=
 101 =der is einmal beim rA:semähe EINgeschlafe.
 102 habn wi drEI tage lang gesUcht ne=das war scho.
 103 (hehehehe) [[Publikum lacht.]]
 104 is schon ok isch habs abgesproche mit meinem vatta ne,
 105 wenn ich so meinen vatter fertisch mach münsche,
 106 dann oh:: der kriecht zehn prozent. [[Publikum lacht.]]
 107 hmm ja mein vatta is scho coo:l. (-)
 108 der hat=der hot ja den garte dem beschte gärtner der
 109 welt überlasse ne (.) der natU:r,
 110 und es is ihm HEUT noch wischtiga im gartte zu lebe als
 111 zu arbeite,=
 112 =isch weiß nisch isch war so sECHS oda sibben jahr alt,
 113 da war isch im gartte mit meiner mudder (.) ne,
 114 hat so zwo drei kubikmeta schUbkarre schwEre erde
 115 rumgeschleppt vom tor bis in die heck,=
 116 =mein vatta lag in der hÄngematte. [[Publikum lacht.]]
 117 mein deutscher opa ka:m in dem moment,
 118 hat es gese:he das sEI toChta meine mutta die schwere
 119 erde rumschlepp,
 120 ach gott hat der sich aufgereg. (.)
 121 is zu meinem vatta hin,
 122 <((staccato))VATER VON BÜLENT>.
 123 ja den name hot er nich mehr gesacht.
 124 was bischt denn du fürn mensch?=
 125 =läscht du meine tochter die schwere erde rumschleppe,
 126 was bischt du nur für eina? (1.0)
 127 mein vater so reg disch bitte nit au:f opa, (-)
 128 isch würds ja gerne mache,
 129 aba das geht nit anders,
 130 das mUSS sie mache,
 131 weil <((staccato))das is MUTTAerde>. [[Publikum lacht.]]
 132 DANKEschön.

Transkript „In der Talkrunde“

Internetquelle: <http://www.youtube.com/watch?v=Z5uIdTLfAtM> (letzter Zugriff am 13.3.2012)
 Dauer: 04 min 10 sec
 Transkribierende: Katharina Pape (aufgrund der Länge wurden nur die für die Analyse relevanten Stellen transkribiert).

Charakterisierung der Situation:

Im Anschluss an seinen Auftritt in Ottis Schlachthof am 30.10.2009 nimmt Bülent Ceylan noch in Ottfried Fischers Talkrunde Platz. In der Runde sitzen bereits Django Asül und

Simone Solga. Es findet ein Gespräch statt, das vom Moderator geleitet wird. In diesem Rahmen geht Bülent noch einmal auf ein paar Anekdoten aus seinem vorherigen Auftritt ein, zum Beispiel auf sein Verhältnis zu seinem Großvater und Vater. Außerdem gibt er Auskunft über seine Zukunftspläne.

Redner: O = Ottfried Fischer, B= Bülent Ceylan

Sequenz 1.

01: O: deutscher comedypreis. (--) was hast du als nächstes vor?
02: B: also isch=isch denk wenss so weiderläuft, (.)
03: jetzt 10000 mannem, (.)
04: bayern (.) rocke, (.)
05: und dann (--)
06: Günzburg bin isch ja auch noch ne; (.)
07: [[Publikum lacht.]]
08: und AUgsburg (.) und aja kommt;
09: O: ich vergönns dir;
10: B: ich verGönns dir, ((lacht)) [[Publikum lacht.]]
11: ne isch denk dass isch jetzt so langsam das zeug hab
12: KANZler (--) dann (--) -
13: siehst man merkt jez scho bei den deutschen die reaktion
14: ne, (.) [[Bülent dreht sich zum Publikum um.]]
15: wenn du sachscht als türge KANZler;
16: (?nä::?) (.) (?nä::?) - [[Bülent verzieht das Gesicht und
17: rümpft die Nase.]]
18: <((affektiert)) /soWEI:T darf=er nisch gehn > ;
19: [[Publikum lacht.]]
20: ne:: logger mache ne; (.)
21: aber man muss ja erstma sehn [[An dieser Stelle wird
22: Bülent von Ottfried Fischer unterbrochen.]]

Sequenz 2.

01: O: äh:: (--) bü=bülent,
02: was mich intressiert hat (.) -
03: () dein intressanten nummer zwischen opa und=und
04: vater (/H);
05: warn die beide gleich wichtig für dich oder gabs da
06: abge- vo();
07: B: also isch denk scho dass der deutsche opa wirklich, (.)
08: weil isch a deutsche mudda gehabt hab,
09: schon einfluss gehabt hat als KIND (.)(/H),
10: weil isch hab misch als kind sehr DEUTsch gefühlt ne -(.)
11: isch bin morgens <((acc))hat die mudda erzählt>,
12: aus dem kinderbettsche gekrabbelt, (/H)
13: bin ins wohnzimmer gerobbt =,
14: = und da hat mein opa immer schon gesagt -
15: <((acc)) kuck ma wie der robbt, [[Bülent macht eine
16: unterstreichende Armbewegung vor seinem Körper.]]
17: wie a DEUTSCHer solda::t ne>; [[Publikum lacht.]]
18: ne:=ma mudda hat gesagt <((acc)) helf=ihm doch=,
19: = helf ihm> =
20: = <((acc)) NE::=lass ihn ROBBE ins WOHNzimmer>; (-)
21: ja=isch bin froh dass mein vadda in dem moment schaffe
22: war, [[Bülent erhebt seinen Zeigefinger.]]
23: weil wenn der das gesehn hätt=hätt der gesacht -
24: SCHEIße der wird KRIE:scher. (.)
25: also man muss da schon [[Publikum lacht.]]

Transkript „Bülent Ceylan: Respekt vorm Alter“

Internetquelle: http://www.youtube.com/watch?v=x5vrABQEt_0 (letzter Zugriff am 13.03.12).

Dauer: 02 min 48 sec

Transkribierende: Roswitha Meyer

Redner: Bülent Ceylan

Charakterisierung der Situation

In den folgenden Szenen wird als zentrales Thema der Respekt bzw. die Angst vorm Alter genutzt. Das Transkript startet nicht mit dem Anfang des Auftritts, sondern beginnt genau wie in der Analyse erst nach 2 Minuten 59 Sekunden.

001 [[Bülent steht schon auf der Bühne und beginnt mit der
002 nächsten Szene, das Publikum applaudiert.]]
003 *allahOP, jetzt mach isch normal weider.*
004 [[Publikum lacht.]] (3.0)
005 Ich finds ja geil, dass (--)
006 ich finds ja geil, dass bei Ottilie=Schlachthof immer so
007 (--) (/H) Äldere Zuschauer, ne (?...?)
008 ja jüngere Auch, aber so (/H)
009 isch hab so:: geile erfahrungen gmacht
010 mit äldere zuschauer, (/H)
011 Da war isch in Bonn,
012 *so in deiner gegend farid.*
013 des war (\H) da war so eine äldere <((rall))> dame, (--)
014 (/H) die war so (-) bestimmt scho über sibzisch, (1.5)
015 die war gut drUF. (1.0)
016 und da hab ich so aus Spaß zu ihr gesagt=
017 =ja wenn isch ein bissl Älder wär, (-)
018 wir zwO::, (-)
019 [[Bülent macht ein kurzes Klack-Geräusch mit der Zunge]]
020 [[wenige Zuschauer lachen kurz]]
021 (1.0) dann sacht si zu mir=
022 = <((rall))> \ Alter spielt keine rolle (4.0) (hehehehe)
023 [[Publikum lacht]]
024 *E:rllich* (5.5) [[Publikum lacht und klatscht weiter]]
025 *seitdem* habe isch respekt vorm Alder, (3.5)
026 [[Publikum lacht]]
027 *allerdings auch ein bisschen A:ngscht.* (3.0)
028 [[Publikum lacht]]
029 *ne: so, (-) ne, (_)* *ne:=°ich mein°* (-)
030 *so vorm ÄlderwE:rdnen*, (1.0)
031 isch hab ja nen deutschen PASS, (-)
032 MUSS also HI:Rbleiben. (3.0) [[Publikum lacht]]
033 (\H) °ja schon scheiße ne° (/H) (-)
034 isch mach mir E::SCHT *gedanken um unser rentensystem.* (-)
035 *ja doch(-) AUch n MANNheimer denkt.* (/H) (3.5)
036 [[Publikum lacht]]
037 *guck net so::=do: hinne,* (--)[[Publikum lacht teilweise]]
038 *hä gut(-)der eine oder andere MANNheimer*
039 *wird natürlich fragen,*
040 REntensyste:m, Rentensyste:m,
041 isch wusst GAR nit das da n Sytem dahinter steckt.
042 *hehehe) °aba°* (2.5)
043 *Jetzt mä aber frag ma die RENTner* (-)
044 *was die mit dem vielen vielen Geld machen, (--)*
045 (/H) bei uns in Mannheim (--) am REI:nufer, (--)
046 da verHUNGern die Enten. (hehe) (4.5) [[Publikum lacht]]
047 DOCH, (5.0) [[Publikum lacht und klatscht]]
048 *ja weil die RENTner das Alte brot SELber essen=*

050 =das is bruTA:L,(1.5)
051 und dabei glauben ja VI:le (-)
052 das ENTen ganz wischtige Tiere für die Senioren sind=
053 ja weil von ENTen kommen ja angeblich die FederBETten,(1.5)
054 [[einige im Publikum lachen]]
055 (/H) die DAUnkissn die flügelhemden (\H) (4.5)
056 [[einige im Publikum lachen]]
057 ja doch und die Schnabeltassen.(4.5)
058 [[das Publikum lacht und klatscht Beifall]]
059 EUCH kann man nicht verARSCHe ey, (hehehehe)(9.0)
060 *je wenn Isch mal alt bin=jetzt mal ehrlich* (--)
061 schI:bt mich dann der ZI:vi zum rockkonZERT?
062 so: herr ceylA:N (--)*machen se mal n HeadBANGA?* hä:hä
063 (3.5) [[Publikum lacht.]]
064 [wie SE:n eigentlich dann die MÄ:ds
065 mit sibzisch achzisch aus? =Hä do die junge? (1.5)
066 ge:t ihr dann immer noch BAUCHfrei? (4.0)
067 [[Publikum lacht.]]
068 ja=es heißt zwar <((rall))> BAUCHfrei
069 *befreit aber noch lange nischt vom BAUCH.*(3.0)
070 [[Publikum lacht]]
071 tätä::tätä::,(hahaha) (7.5)
072 oder (--)*wie is es A:bends*
073 wenn son achzigjähriges FREAK-pärchen ins bett liegt, (-)
074 \hä: marianne wo bleibst du DANN?
075 /((/H) HA isch komm GLEI:, (/H) (\H) (2.0)
076 /kann mich nur nich mehr so tief <((rall))>BÜKe. (\H)/H)
077 /<((rall))> du muss ma das BRUSCHTpierring
078 /noch RAUSmache? (hehehe) (3.0)
079 also da BLEIB ich li:ber JUNG (-) allah?

Transkript „Almanya: Weihnachtsszene“

Quelle: Film Almanya
Dauer: 0 min 27sec (Zeilen 001-021)
Transkribierende: Kamila Mikúš

Charakterisierung der Situation

Die Kinder, die das weihnachtlich geschmückte Schaufenster in der Stadt gerade gesehen haben und jetzt den Geist der Weihnachten selbst spüren, bitten ihre Mutter, damit sie in ihrem Zuhause ein ähnliches Fest vorbereitet. Veli, Muhamed und die kleine Leyla wünschen sich eine mit Weihnachtskugeln geschmückte Tanne und schön verpackte Geschenke.

V= Veli; M=Muhamed; L= Leyla; F=Fatma

001 [im Hintergrund hört man das weihnachtliche Lied
002 „Kling, Glöckchen, Klingelingeling“]
003 V: bitte <((rall))>
004 M: bitte <((rall))>
005 L: bitte <((rall))>
006 F: also ich geh' jetzt rEIn - und dann mit der glocke
007 läut'n?
008 V: die geschEnke, du musst erst die geschEnke unterm
009 baum legen - und dAnn mit der glocke läut'n
010 ok.?
011 F: ok.
012 [Fatma geht aus dem Zimmer raus, die Kinder bleiben
013 und warten]
014 V: [zu Geschwister gewandt] unsr erstes wEInachten!
015 L: (?bla bla?)geschAfft!

016 [Fatma kommt fröhlich mit den nicht im Papier
 017 eingepackten Geschenken]
 018 V: oo nEIn <((rall))>
 019 wir dürf'n die Geschenke früher nich sE:hn
 020 M: die sind gar nich verPACKT
 021 F: ja - da macht eure augen eben Zu

Transkript „Almanya: Geschenke für Fatma vor der Auswanderung“

Quelle: Film Almanya
 Dauer: 00 min 29 sec (min. 26:10-26:39)
 Transkribierende: Angelika Wolfers

Charakterisierung der Situation

Fatma fährt bald mit der Familie nach Deutschland und wird aus diesem Grund von ihren drei Freundinnen verabschiedet. Jede Freundin hat ein Geschenk für Fatma mitgebracht, das sie bestimmt in der neuen Heimat gebrauchen würde. Dabei wird Fatma Angst vor der fremden Kultur eingeflößt.

F = Fatma; F1 = 1.Freundin; F2 = 2.Freundin; F3 = 3.Freundin

001 [[Die vier Freundinnen sitzen im Kreis]]
 002 F1: hier liebes. (-)
 003 in deutschland soll's doch so kalt sei:n. (--)
 004 F: [[nimmt die warmen Sachen entgegen,
 005 streicht darüber mit der Hand]]
 006 F2: hier. (-)
 007 die hab ich selbst gstrickt. (-)
 008 <((accelerando))> die deutschn solln noch
 009 so dreckich sei:n. (--)
 010 F: [[nimmt unsicher die selbstgestrickten Putzklappen von der
 Freundin]]
 011 F3: das ist von mir. (-)
 012 das ist nicht vie:l abr, (-)
 013 in deutschland soll`s nur kartoffl ge:bn.
 014 F: [[nimmt den Reis und sieht sehr ängstlich aus]]
 015 F: NU:r karTOFFL ?
 016 F3: [[nickt Fatma zu]]
 017 F: [[schaut ihre Freundinnen der Reihe nach an,
 018 bricht in Tränen aus.]]

Transkript „Almanya: Fatma und Hüseyin beim Amt“

Quelle: Film Almanya
 Dauer: 01 min 35 sec (min. 06:00-07:35)
 Transkribierende: Georgina Salamé

Charakterisierung der Situation

Fatma und Hüseyin Yilmaz sind auf dem Amt, wo sie ihre deutschen Pässe erhalten. Während Fatma darüber ganz begeistert ist, kann sich Hüseyin gar und gar nicht damit anfreunden.

H=Hüseyin, F=Fatma, B=Beamter

001 B: [[Beamter stempelt lautstark Papiere ab. Hüseyin
 002 blickt zu Fatma.]]
 003 so::. [[Beamter ordnet die Papiere.]]
 004 <((staccato)) hERR unD:: frau y:IlmaZ>.

005 jetzt fehlt nur noch der punkt vIEr aus anhang
006 achtzeh:n, [[drei Mal lautes Klopfen auf den Tisch]]
007 verpflichten sie sich (--) als baldige deutsche
008 staatsbürger die deutsche kultur als leitkultur zu
009 übernehmen?
010 [[Fatma nickt zustimmend. Hüseyin blickt
011 skeptisch.]]
012 SEHR SCHÖN.=
013 =das bedEUtet (-) sie werden mitglied in einem
014 schÜtzenverein, (-)
015 essn zwei mal die woche schEInefleisch, (-)
016 sie sehn jedn sonntag tAtort UND: verbringn jEdn
017 zwEItn somma auf mallOrca. [[Hüseyin blickt
018 erschrocken.]]
019 B: sind sie berEIt (-) dIEse pflichten auf sich zu
020 nehmen?
021 H: aba [äh]:
022 F: [ja] natÜrlisch.
023 muss ja alles rISCHTisch habe.
024 [[Fatma unterschreibt Papiere.]]
025 H: °fatma:°: [[Hüseyin wendet Blick zu Fatma.]]
026 B: ich gratulIEre.
027 <((staccato)) sie sind jetzt DEUTSCHE>. [[Beamter
028 überreicht ihnen jeweils ihre Pässe, Fatma lächelt
029 sehr zufrieden, Hüseyin guckt ungläubig.]]
030 [[Beamter öffnet Schranktür. Hüseyin macht große
031 Augen. Beamter holt 3 Mal Schweinshaxe mit Klößen
032 und Rotkohl aus dem Schrank setzt ihnen das Essen
033 vor. Fatma beginnt zu essen. Beamter bindet sich
034 Serviette um. Hüseyin schaut entsetzt zu Fatma.]]
035 F: joa mai HÜSSEi,
036 hOb dich nich so.
037 wi sänd doch Imma noch türkn. (1.0)
038 mh?[[Hüseyin sieht sich im Spiegel mit
039 Hitlerbärtchen.]]
040 B: °sehr schön°. [[Beamter guckt Hüseyin
041 selbstgefällig an.]]
042 F: hÜsseyin. (-)
043 hÜSSEI:n.
044 hÜSSEI::n.

Transkript „Almanya: Canan in der U-Bahn“

Titel: Almanya/Canan in der U-Bahn
Quelle: Film Almanya
Dauer: 01 min 00 sec (min. 32:30-33:30)
Transkribierende: Georgina Salamé

Charakterisierung der Situation

Nachdem Canan erfahren hat, dass sie schwanger ist, sitzt sie in der U-Bahn, wobei ihr ein älteres, deutsches Ehepaar gegenüber sitzt. Außerdem ist in der U-Bahn eine türkische Mutter mit ihren lärmenden Kindern zugegen, weswegen die Frau abfällige Bemerkungen über türkische Familien macht.

C=Canan, F=Frau

001 [[Canan sitzt in der U-Bahn. Im Hintergrund
002 befindet sich eine lärmende türkische Familie mit
003 vielen Kindern. Gegenüber von Canan sitzt
004 ein deutsches, älteres Ehepaar. Die Frau wirft der

005 Familie abwertenden Blick zu, die türkischen Kinder
 006 weinen und Mutter versucht sie zu beruhigen.]]
 007 F: °haben die denn keine ANdern hObby:s?°
 008 °wie die WI::Ldn°.=
 009 =°wie die HottntOTTn°.
 010 °gibt doch schließlich die pille°.
 011 °aba wahrscheinlich sind die auch DAfür zu doof°.
 012 [[Canan blickt fassungslos.]]
 014 C: *tschuldigung?*
 015 das müssn sie uns AUSländern schon verzeih:n. (--)
 016 wissen sie, (-)
 017 wenn wir so den ganzn tag im dschUNgl rumhängn, (-)
 018 da haben wir einfach nichts bessres zu TUN. (--)
 019 wir könnenn <((staccato))NUR FAUlenzen und
 020 RUMvögeln>. (-)
 021 jaWOHL. [[Cannan lächelt Frau an.]]
 022 F: °°ja wer redet denn mit ihnen°°? (3s)
 022 C: es gibt MENschn,
 023 die freun sich üba kInda.=
 022 auch wenn es MEHR als (.) anderthAlb sind.

Einleitung

„Bei Themen, bei denen sich der »normale« Bürger manchmal fragt, ob er noch lachen soll oder eigentlich schon weinen müsste, gelingt es dem guten Karikaturisten stets aufs Neue, die Dinge so darzustellen, dass der Betrachter schlussendlich doch schmunzeln muss“.⁴⁷

Der folgende Text soll nun klären, was unter einer Karikatur verstanden wird, dabei soll besonders auf die politische Karikatur eingegangen werden. Es soll die Kraft des Mediums der Karikatur dargestellt werden, denn sie ist eines der ältesten Medien, mit denen Menschen provozierten, um sich gegen Missstände aufzulehnen.

Der geschichtliche Abriss der Karikatur von Ramses III. bis heute soll ihre Bedeutung aufzeigen. Ein besonderer Schwerpunkt wird dann auf die politische Karikatur in Ost- und Westdeutschland gelegt werden und ermittelt werden, ob es markante Unterschiede gibt und worin diese bestehen. Als Abschluss dieser Arbeit soll die Karikatur „Grüßer“ von Sebastian Krüger analysiert werden.

1. Die Karikatur

1.1. Begriffsklärung

Politische Karikaturen sind satirische Kritik, die das direkt Gemeinte (de-)maskierend – verfremden, übertragen, verschlüsseln, die das Kritisierte belachen, verlachen, zerlachen, den Rezeptionsmöglichkeiten der gemeinten Zielgruppe entsprechen, also zeitaktuell entschlüsselbar sind. Politische Karikaturen lassen – für ihre Parteigänger – ein Positivum, eine utopische Folie spürbar werden, nicht als simplen Umkehrschluss, wohl aber als unausgesprochenes Wertungskriterium. Sie sind also Denk- wie Emotionsimpulse.

Politische Karikaturen sind auf unmittelbare Wirkung bedacht, sie sind politische Kommentare, welche zeitaktuell, parteilich, provokant, Zielgruppenbewusst und im besten Fall journalistisch sind. Mit Stift, Feder, Pinsel, Kreide oder heute auch digital gezeichnet, sind sie ästhetische Produkte, sie sind originell und original, zeigen eine individuelle Handschrift und sind somit Kunstwerke (vgl. Grünewald 2002, Vorwort).

Der Begriff Karikatur ist lateinisch ableitbar von dem Substantiv „carrus“ – „Karren“ – und bedeutet „Überladung“. Geprägt wurde der Begriff jedoch von den italienischen Karikaturisten des 15. Jahrhunderts. Deren Zeichnungen wurden mit dem italienischen Verb „caricare“ bezeichnet, welches in deutscher Übersetzung „überladen“ oder „übertreiben“ bedeutet.

1.2. Entstehungsgeschichte

Die Karikatur blickt in ihrem Sinne und Zweck auf eine lange Tradition zurück. So zeigen sich schon erste karikative Züge in den Zeichnungen auf Papyri zu Zeiten von Ramses den III. Auch lassen sich erste Vorreiter der Karikatur in den Mythen und Vasenmalereien der griechischen Kunst, sowie in den Mischwesen aus Mensch und Tier der römischen Kunst feststellen.

Zur Zeit des Mittelalters entstand eine neue Form der Karikatur. Diese zeigte sich in gegenständlicher Form, als Plastiken an Kirchenportalen. Gemeint sind damit beispielsweise Dämonen und Teufelsfratzen. Diese Formen der Karikatur hatten eine erzieherische Funktion. Sie wurden als moralisch-erzieherisches Mittel eingesetzt um dem Volk Angst und Furcht einzuflößen und dieses somit unter Kontrolle zu halten. Auch galt die Karikatur als politisches

⁴⁷ Dunker 2005: <http://www.zitate.de/kategorie/Karikatur/> (letzter Zugriff am 09.09.2012).

Kampfmittel zwischen Kirche, Kaiser und Künstler. Sie waren öffentliche Schand- und Spottbilder.



Abb. 1: Hieronymus Bosch: „The Garden of Earthly Delights“, um 1500.⁴⁸

Einer der bedeutenden Vertreter war Hieronymus Bosch (1450-1516), ein niederländischer Maler, der in seinen Werken die Gesellschaft, wie sie war und wie sie sein sollte, gegenüber stellte. Dazu verwendete er häufig religiöse Motive und stellte zum Beispiel den Fall der Engel, die Todsünden oder die Hölle dar. Diese Motive lassen sich auch auf dem Werk von Bosch (s.o.) finden.

Im 15. Jahrhundert konnten Karikaturen massenhaft verbreitet werden. Durch technische Neuerungen, wie dem Buchdruck, die Papierherstellung, dem Holzschnitt oder dem Kupferstich konnten Karikaturen auf Flugblättern in einer Vielzahl hergestellt werden. „Das aktuelle Flugblatt“ entstand, dieses war eine rein bildliche Darstellung, die auch von Analphabeten verstanden werden konnte.

Zu dieser Zeit wurde Italien von der Renaissance, der Wiedergeburt der Antike beherrscht und einige Künstler dieser Epoche entwickelten eine neue Form der graphischen Darstellung. Sie versuchten die Schönheit in Regeln und Formeln zu übersetzen und stellten dabei eine Differenz zwischen der Natur und dem Ideal fest. Diese Differenz wurde dann in Bildern festgehalten und es entstanden charakteristische Zerrbilder und erste Portraits. Bedeutende Vertreter, die diese neue Form der graphischen Darstellung entwickelten, waren unter anderem Leonardo da Vinci, die Brüder Carracci, sowie der Zeichner Bernini. Da Vinci zeichnete groteske Köpfe, die überzogen dargestellt wurden und Fratzen ähnelten (vgl. Abb. 2).

⁴⁸ www.wikipaintings.org (12.03.2012).



Abb. 2: Leonardo Da Vinci: „Grotteske Köpfe“, um 1500.⁴⁹

Die Werke der Brüder Agostino und Annibale Carracci zeigen typische Zerrbilder, die auf den folgenden Abbildungen zu sehen sind:



(links) Abb. 3: Agostino Carracci: Ohne Titel, um 1600.⁵⁰



(rechts) Abb. 4: Annibale Carracci: „Drei große und mehrere kleine Figuren“, um 1600 (Piltz 1980: 36).

Bei Bernini kommt noch ein besonderes Element in seinen Zerr- und Spottbildern hinzu, denn er stellte nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere der Personen dar. So ist es seiner Zeit sehr mutig gewesen, eine solche Karikatur des Papst Innocenz XI, die ihn als einen zitternden, klapprigen Papst zeigt, zu veröffentlichen (siehe Abb. 5):

49 www.wikipaintings.org (letzter Zugriff am 12.03.2012)

50 www.wikipaintings.org (letzter Zugriff am 12.03.2012).



Abb. 5: Giovanni L. Bernini: „Papst Innocenz XI“, um 1676 (Piltz 1980: 40).

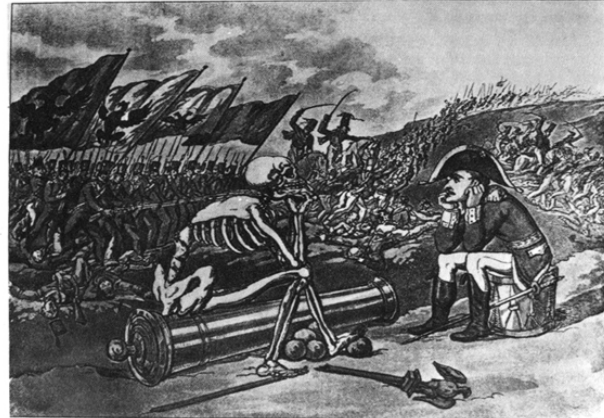
Auch die Darstellung des Papstes Urbans VIII zeigt, wie sein Charakter nach außen getragen wird. Bernini stellt ihn eher als Feldhauptmann dar, dessen Kopf die Form eines Phallus hat, welche seine eigentlichen Tätigkeiten aufdecken soll (siehe Abb. 6):



Abb. 6: Giovanni L. Bernini: „Feldhauptmann“, um 1644 (Piltz 1980: 40).

Im 16. und 17. Jh. gewann die Karikatur in den Niederlanden an großer Bedeutung. Denn immer da wo sich viele Ereignisse zugetragen haben, konnte viel karikiert werden. So waren die Loslösung von Spanien, der wirtschaftliche Kampf gegen England und der Kampf gegen die Eroberungspläne von Ludwig des XIV Anlässe zur bildlichen Darstellung in Form von Karikaturen. Zu dieser Zeit hatte die Karikatur eine sozial-moralische Funktion.

Im 17. und 18. Jh. wurde England zur Heimat der sozialen und politischen Karikatur. Durch die Revolution von 1688 erhielt sie neuen Aufschwung, da die Bill of Rights den Künstlern und Autoren Meinungsfreiheit in Wort, Bild und Schrift zusicherte. In vielen Teilen Europas unterlagen die Länder einer Zensur, in England jedoch nicht, was der Grund für einen Aufschwung war. Nennenswerte Vertreter waren unter anderem William Hograth, James Gillray oder auch Thomas Rowlandson, die mit ihren Karikaturen die nachfolgenden Karikaturen beeinflussten.



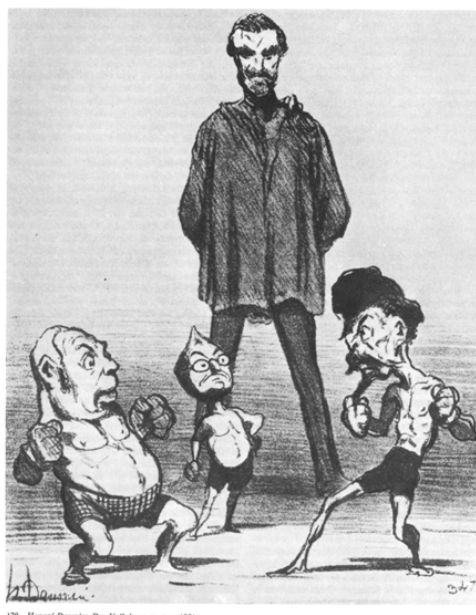
(links) Abb. 7: William Hogarth: „Der Gerichtshof“, 1758 (Piltz 1980: 70).

(rechts) Abb. 8: Thomas Rowlandson: „Die beiden Könige des Schreckens“, 1813 (Piltz 1980: 98).

Zur gleichen Zeit herrschte in Frankreich die Revolution. So waren die Karikaturen wichtige Hilfsmittel um die Masse des Bürgertums zu bewegen, da auch die Analphabeten die bildlich ausgedrückten Forderungen und Ereignisse verstehen konnten. Die Karikaturen wurden als Kampfmittel gegen die Interventionen eingesetzt. Europäische Karikaturen wie auch die von Thomas Rowlandson richteten sich gegen die napoleonische Fremdherrschaft.

Nach der napoleonischen Ära gewann die französische Karikatur europaweit an Bedeutung. Im 19. Jahrhundert wurden beispielsweise die beiden populären und sehr einflussreichen Zeitschriften „La Caricature“ und „Charivari“ gegründet. Der französische Stil setzte sich in weiten Teilen Europas durch und Paris galt 1871 als Mittelpunkt der Kunstszene.

Als einer der einflussreichsten Vertreter, der die nachfolgenden Generationen auch heute noch prägte, war Honoré Daumier. Er war ein französischer Maler, Bildhauer, Graphiker und Karikaturist. Er zählt heute noch zu den wichtigsten Vertretern des Realismus. Seine Karikaturen waren auf sozialer und politischer Ebene sehr wirksam, vgl. Abb. 9:



120 Honoré Daumier, Das Volk kann warten, 1851

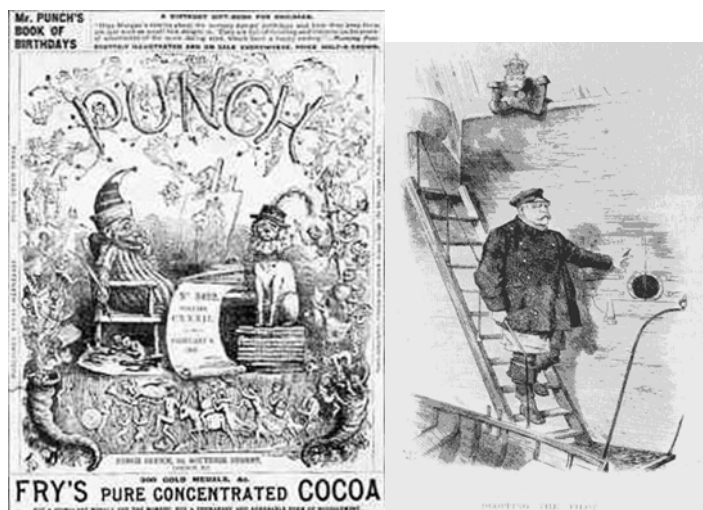
Abb. 9: Honoré Daumier: „Das Volk kann warten“, 1851 (Piltz 1980: 132).

Während der 1848er Revolution, in der in Deutschland kurzweilig die Zensur aufgehoben wurde, entstanden auch hier Zeitschriften, die die deutsche Karikatur aufleben liessen. Es gründeten sich zum Beispiel der „Simplicissimus“, der „Kladderadatsch“ oder die „Fliegenden Blätter“.

In England entstand die einflussreiche Zeitschrift der „Punch“. Dieser bildete 1890 die Karikatur „Der Lotse ging von Bord“ von Sir John Tenniel ab, welche zu den berühmtesten Karikaturen zählt (vgl. die nachfolgende Abb. 13).



(links) Abb. 10: Titelblatt „Kladderadatsch“.⁵¹
 (rechts) Abb. 11: Titelblatt „Simplicissimus“.⁵²



(links) Abb. 12: Titelblatt „Punch“.⁵³
 (rechts) Abb. 13: Sir John Tenniel: „Der Lotse geht's von Bord“, 1890.⁵⁴

Mit dem Scheitern der Revolution und der Reichsgründung unter der Führung Bismarcks wurden viele Zeitschriften abgesetzt. Lediglich der „Kladderadatsch“ und der „Simplicissimus“ überstanden diese Zeit. An dieser Stelle soll der „Simplicissimus“ genauer

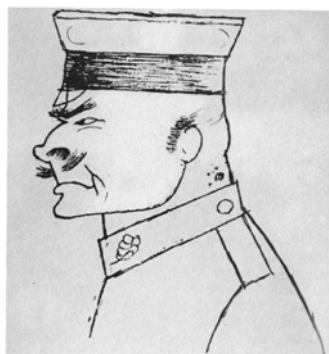
⁵¹ www.zlb.de (letzter Zugriff am 14.03.2012).
⁵² www.simplicissimus.info (letzter Zugriff am 14.03.2012).
⁵³ www.wikipedia.org (letzter Zugriff am 14.03.2012).
⁵⁴ www.genetologie.de (letzter Zugriff am 14.03.2012).

vorgestellt werden, da die Autoren politisch und gesellschaftlich viel bewegten und anfangs sehr linksradikal agierten. Die Zeitschrift wurde 1896 in München von Albert Langen und Thomas Theodor Heine gegründet. Die Inhalte des Blattes waren linksradikal und richteten sich anfänglich gegen den Klerus, Militär, Beamte, bürgerliche Moral und die wilhelmische Politik. Eine rote, aggressive Bulldoge, die als Wappentier für den „Simplicissimus“ stand, wurde von Thomas Theodor Heine entworfen.

Ab 1917, in der Zeit des ersten Weltkriegs änderte sich der Ton im „Simplicissimus“. Er entwickelte sich zunehmend zur braven Unterhaltungsliteratur und bot politisch neutralen Künstlern eine Plattform. Der Simplicissimus wandelte sich von seiner politischen Radikalität zu einem interessanten Zeugnis der Alltagskultur.

Als der zweite Weltkrieg ausbrach, wurde auch die Redaktion des „Simplicissimus“ von der Sturmabteilung gestürmt und verwüstet. Jedoch behaupten Kritiker, die Autoren der Redaktion hätten sich widerstandslos gleichschalten lassen. Der Gründer Thomas Theodor Heine war Jude und wurde von anderen Mitarbeitern verdrängt. Die Mitglieder Gulbranson, Thöny und Arnold übernahmen die Leitung des Blattes. Sie passten sich den Forderungen der Nazis an und pflegten sogar Kontakte zur faschistischen Politikprominenz.

In der Zeit zwischen 1917 bis Ende des zweiten Weltkriegs spaltete sich die satirische Szene. Wie oben bereits erwähnt gaben zum einen die Zeitschriften der „Simplicissimus“ und der „Kladderadatsch“ ihren kritischen Ton auf und entschieden sich für die gesellschaftliche Mitte. Zum anderen hielten Künstler wie Georg Grosz und John Heartfield, die aus der DADA-Bewegung kamen und ihrer Zeit schon Weltruhm erlangten, die radikale linke Meinung aufrecht. Heartfield wurde 1891 in Berlin geboren und war deutscher Maler, Graphiker und Bühnenbauer. Außerdem entwickelte er die Technik der Fotomontage. Grosz wurde 1893 in Berlin geboren. Er ist ein deutsch-amerikanischer Maler und zählt zu den Künstlern der neuen Sachlichkeit. In seinen Werken, meist Karikaturen, verspottete er die herrschenden Kreise und greift soziale Missstände auf. Er kritisierte weiterhin den Klerus, Wirtschaft, Militär und Politik. Grosz Karikaturen machen deutlich, dass er der erste war, der in die Seele des deutschen Bürgers die Bereitschaft zum Faschismus entdeckte, die er als apokalyptische Prophezeiung in seinen Werken andeutete.



240 George Grosz, Die deutsche Pest, 1919



242 John Heartfield, Bums!, 1924
Berlin, Akademie der Künste der DDR, Heartfield-Archiv

(links) Abb. 14: George Grosz. Die deutsche Pest, 1919 (Piltz 1980: 257).

(rechts) Abb. 15: John Heartfield. Bums! 1924 (Piltz 1980: 258).

1949 wurde nach dem Krieg am 23. Mai auch die Zensur aufgehoben und die Karikatur erlangte eine neue Bedeutung in Westdeutschland. In Ostdeutschland hatte sie ebenfalls einen

Aufschwung, unterlag aber der Zensur des DDR-Regimes. Nach 1949 wurden die Satirezeitschriften der „Eulenspiegel“ in Ostdeutschland und „Titanic“ in Westdeutschland gegründet, beide Blätter gibt es heute noch und sie bieten eine Plattform für viele alte und junge Karikaturisten und satirische Autoren.

Der „Eulenspiegel“ wurde 1954 gegründet und war die einzige Satirezeitschrift der DDR. Damals hatte das Wochenblatt eine Auflage von 500.000. Nach der Wende wurde der „Eulenspiegel“ zum Monatsblatt und hat eine aktuelle Auflage von 120.000.



(links) Abb. 16: Titelblatt „Eulenspiegel“ (Oktober 2010).⁵⁵
 (rechts) Abb. 17: Titelblatt „Titanic“ (November 1989).⁵⁶

Das Satiremagazin „Titanic“ wurde erst 1979 gegründet von den Gründungsvätern Bernstein, Poth, Traxler, Wächter und Gernhardt. Es wird aktuell von Fritz und Sonneborn herausgegeben und hat eine Auflage von 99.760. Die Gründungsväter der Titanic gründeten 1981 die „Neue Frankfurter Schule“, die eine Persiflage auf die „Frankfurter Schule“ nach Adorno, Horkheimer, etc. die Begründer der kritischen Theorie, sein soll.



Abb. 18: Neue Frankfurter Schule.⁵⁷

⁵⁵ Online: www.eulenspiegel-zeitschrift.de (letzter Zugriff am 15.03.2012).

⁵⁶ Online: www.titanic-magazin.de (letzter Zugriff am 15.03.2012).

⁵⁷ Online: www.caricatura-museum.de (letzter Zugriff am 10.03.2012).

2. Ost- und Westkarikaturen

2.1. Vergleich zwischen Ost- und Westkarikaturen

Um einen ersten Vergleich vornehmen zu können, wurden acht Karikaturen von ost- und westdeutschen Karikaturisten ausgewählt. Diese wurden kurz beschrieben und in Inhalt und Darstellungsweise knapp analysiert. Nach einer ersten Betrachtung konnte festgestellt werden, dass die westdeutschen Karikaturen eher mit den Vorurteilen und Klischees gegenüber Ostdeutschen spielen und diese in überzogener, arroganter Weise darstellten. In den ostdeutschen Karikaturen wird häufig Kritik am Kapitalismus geübt, wobei der Grundton eher ein wehleidiger ist.

Im nachstehenden Abschnitt soll nun eine Karikatur analysiert werden die sich ebenfalls mit der Ost-West-Thematik beschäftigt. Es handelt sich dabei um die Karikatur „Grüßer“ von dem Westdeutschen Karikaturisten Sebastian Krüger gezeichnet wurde. Die Karikatur ist eine Typenkarikatur, die sowohl eine individuelle Person, als auch den Typus „Ossi“ darstellt.

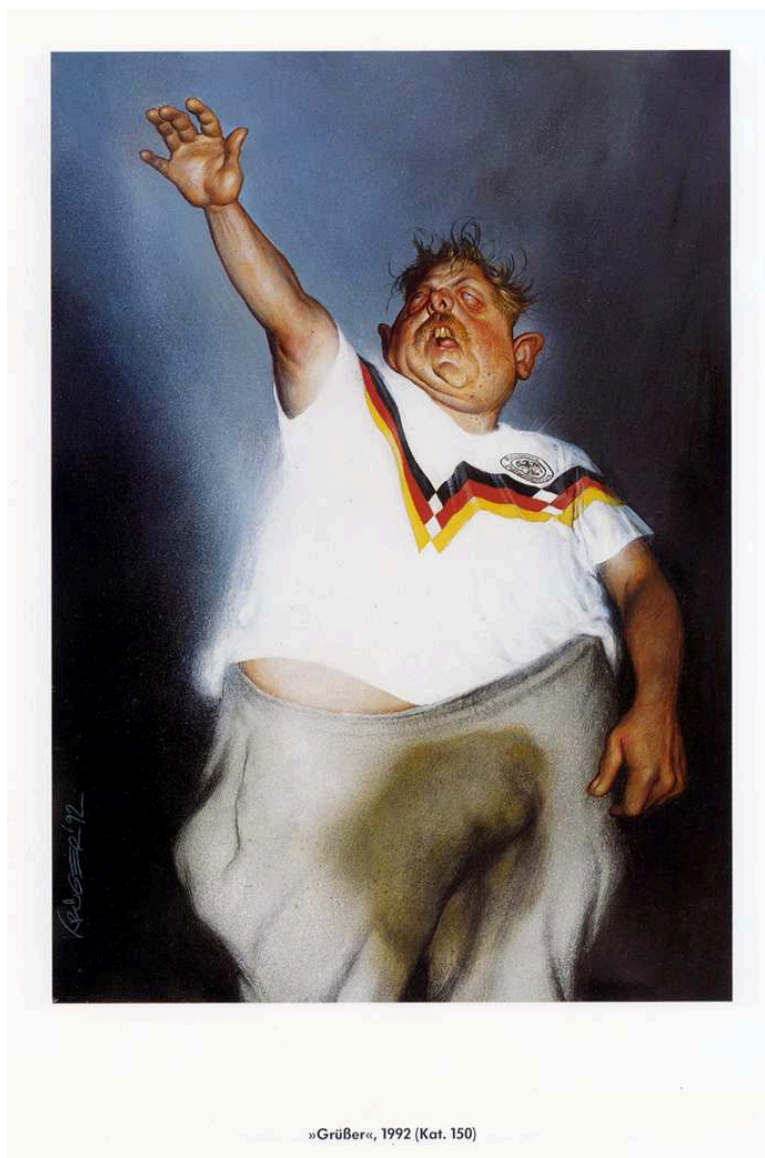


Abb. 19: „Grüßer“ (Krüger 1994: 140).

2.2. Analyse der Karikatur „Grüßer“

Die Karikatur „Grüßer“ wurde 1992 von dem Maler und Zeichner Sebastian Krüger gemalt. Krüger wurde 1963 in Hameln geboren und studierte Freie Malerei an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig. Wie anfangs bereits erwähnt, bieten politische und gesellschaftliche Veränderungen viel Stoff für Karikaturen. Bei dieser Karikatur karikiert ein Westdeutscher einen Ostdeutschen nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung. Die Karikatur zeigt den „normalen“ Bürger der ehemaligen DDR. Doch wie sollte ein solcher Bürger karikiert werden?

Die Karikatur löst wahrscheinlich bei erster Betrachtung Gefühle, wie Ekel erregend, abstoßend oder widerlich aus. Sie zeigt einen betrunkenen Mann, der kaum aus seinen Augen gucken kann. Er trägt eine abgenutzte Jogginghose, die mit einem großen Fleck versehen ist und dazu das Trikot der deutschen Fußballnationalmannschaft. Seine Haare sind fettig, er ist verschwitzt, zerzaust, hat Pickel, Mitesser, Bartstoppeln, zudem noch ein Doppelkinn und abstehende Ohren.

Beim Betrachten der Karikatur entsteht der Eindruck, als würde man vor dem „Grüßer“ knien, da dieser aus der Froschperspektive gemalt wurde. Sie zeigt einen betrunkenen Ostdeutschen vor einem brennenden Asylbewerberheim. Der Hitlergruß zeigt seine rechte Gesinnung. Bei den Rostocker Krawallen 1992 entluden sich die älteren Ostdeutschen und Neofaschisten, aufgrund der Enttäuschungen über nicht eingetretene Verheißungen der Vereinigung und die große Zahl der Asylbewerber und den Problemen der Arbeitslosigkeit.

Die Krawalle konnten im Fernsehen live verfolgt werden. So konnte man Brandbombenanschläge auf einem Asylbewerberheim und einem Wohnheim von Vietnamesen, sowie Baseballattacken auf hilflose Menschen mitverfolgen. Die Behörden waren auf Krawalle nicht gut vorbereitet, die Situation eskalierte und die Polizisten kapitulierten wegen der großen Überzahl. Auch die Politiker unternahmen nichts und reagierten mit Ohnmacht.

Die Karikatur wurde in vielen Zeitschriften veröffentlicht, unter anderem war sie auf dem Titelbild der Satirezeitschrift „Kowalski“ mit der Bildunterschrift „Piss and go“ zu sehen. Allgemein sorgten die Krawalle für viel Aufregung und Bestürzung in der ganzen Welt, was sich an der enormen Rezeptiongeschichte erkennen lässt. Hier soll nur eine kleine Auswahl vorgestellt werden. Krüger bediente sich einer Fotovorlage, die am 24.08.1992 bei den Rostocker Krawallen aufgenommen wurde. Das Foto fand weltweit Beachtung und wurde beispielsweise in der New York Times abgedruckt und in vielen westdeutschen Zeitungen wurde der „Grüßer“ zum Titelhelden. In der Fernsehsendung „Zak“ wurde ihm sogar der Satirepreis „Bimbo“ verliehen. Der Stern bediente sich des Bildes unter juristischer Fragestellung und der Stern führte ein Interview mit dem Mann auf dem Foto.

Redakteure des Sterns konnten den Mann ausfindig machen und befragten ihn nach den genauen Umständen und seinen Motivationen. Harald Ewert, so heißt der Mann auf dem Foto, distanzierte sich in dem Interview von den Nazis: „Ich bin kein Nazi. Mit Schönhuber und den Glatzen hab' ich nichts am Hut. Das mit dem Hitlergruß ging ganz automatisch.“ Auch auf die Frage nach seinem Aussehen entgegnete er: „Ich hatte mächtig was getrunken.“ Und die durchnässte Hose: „Das war Bier. Ich stell mir beim Autofahren immer eine Dose Bier zwischen die Beine. Die ist dann wohl übergeschwappt“. Wir erfahren nach dem Interview,

dass der 39-jährige seit 1990 arbeitslos ist, von 460 Mark „Stütze“ lebt und sich danach sehnt mit einem vernünftigen LKW wieder auf der „Landstraße zu liegen“.⁵⁸

In diesem Fall hat die Karikatur die Funktion, eine Karikatur über eine Bildsatire zu sein. Krüger bedient sich dabei der Stilmittel der Reduktion, Verfremdung, Übersteigerung und Entlarvung. Die Karikatur ist in diesem Fall keine subjektive Sicht des Malers, sondern unterstreicht die Attribute des gezeigten Typs, sie ist ein Zerrbild der Wirklichkeit. Sie zeigt also nicht nur ein fiktives Bild eines rechtslastigen Deutschen, sondern belegt dies mit einer Fotografie.

Der dargestellte Typ ist der Ostdeutsche. Diesen kann man beispielsweise an den Sandalen erkennen, da es diese nur in der DDR zu kaufen gab. Das Trikot der Fußballnationalmannschaft zeigt die Identifikation mit der gesamten Nation.

Des Weiteren erschließt sich aus dem Kontext, dass die Karikatur einen verwirrten Mann zeigt, der sich in den Umstellungsprozessen von Diktatur zur Demokratie, von verordneter Gleichheit zu inszenierter Ungleichheit und von staatlich gewünschter Solidarität zu staatlich erwünschtem Wettkampf befindet.

Anhand der äußeren, wie auch der inneren Darstellungen eines Ostdeutschen werden die typischen Klischees aufgegriffen. So wird der Ostdeutsche als verwirrt, irritiert und orientierungslos wahrgenommen, der unreflektiert extreme politische Standpunkte einnimmt.

Welche Funktion hat „Grüßer“ nun?

Die Funktion der Karikatur im Allgemeinen hat keine vermittelnde Position, sie ist entweder Ja oder Nein, aber niemals Jein. Im journalistischen Kontext dient sie als Bildwaffe, die allgemein verständlich ist, aber polemisiert und Position bezieht. In der Darstellung liegt etwas emotional Befreiendes, wie beispielsweise Lachen oder Ekel.

Die Karikatur ist das radikalste Medium, denn sie agiert, provoziert, hat keine Allgemeingültigkeit und dient als Anstoß zur Diskussion:

„Demzufolge möchten Karikaturen zur Kommunikation anregen, in dem sie politische und soziale Prozesse ebenso überzeichnen, wie bekannte Persönlichkeiten und Institutionen. Sie ist auf Brandmarkung und Entlarvung, Verleumdung und Beleidigung aus, also demzufolge aggressiv und angriffslustig“ (Bickelhaupt 2002: 190).

Die Karikatur „Der Grüßer“ hat die Funktion, das Selbstbild eines Ostdeutschen und seiner damit verbundenen Identität zu hinterfragen. Der „rostocker Grüßer“ steht also für einen Deutschen, der die diplomatischen Bemühungen und die Sühnezeichen der letzten Jahrzehnte in Flammen aufgehen lässt. Mit dem Mauerfall werden alle politischen Orientierungen, sowie soziale und berufliche Verhältnisse der DDR hinfällig. Die politische Gesinnung durch die Parteien (SED; FDJ; STASI) wird mit der Aufhebung, Umwandlung und dem Verbot ad absurdum geführt. Die Wandlung vom Sozialisten im Arbeiter- und Bauernstaat zum selbstverantwortlich handelnden Bürger im demokratischen, kapitalistischen System der sozialen Marktwirtschaft kommt einer Schizophrenie gleich:

„Diese Zerrissenheit und die Probleme, sich in einem neuen System entwickeln und bestehen zu können, werden in der Karikatur plakativ zum Ausdruck gebracht: Die Identifikation mit der Bundesrepublik

⁵⁸ vgl. Hampel (2002) unter: <http://www.tagesspiegel.de> (letzter Zugriff am 09.09.2012).

Deutschland geschieht durch das Tragen des Trikots der deutschen Fussballnationalmannschaft, gleichzeitig wird die Hilflosigkeit, die Ohnmacht und die Unfähigkeit, mit nationalen Symbolen angemessen umgehen zu können, nicht nur durch den Hitlergruß deutlich, sondern auch durch den Urinfleck auf der Hose: Die Inkontinenz weist den Mann als äußerst infantil aus – er ist nicht Herr über seine Triebe, er kann seine Bedürfnisse nicht steuern, er begibt sich in das Entwicklungsstadium eines Kindes, das auf die Fürsorge von Vater und Mutter angewiesen ist und nur in deren Obhut existieren kann. In der Karikatur kulminiert das pervertierte Bedürfnis nach Omnipotenz mit der real existierenden Inkontinenz.“ (Grünewald 2002: 196).

Fazit

Zusammenfassend zeigt der Text einen Überblick über die Geschichte der Karikatur und ihre politische und gesellschaftliche Wirkungsweise. Schon von Anbeginn wirkte die Karikatur als Mittel im Kampf zwischen dem kleinen Mann und den großen Herrschern. Sie ist eines der radikalsten Medien, welches Geschehnisse, Meinungen, etc. in zugespitzter, übertrieben spöttischer Weise auf den Punkt bringt und dabei für alle verständlich ist, die in das Zeitgeschehen eingebunden sind und um die Umstände Bescheid wissen. Die Karikatur bot Menschen, die keine Mündigkeit besaßen, eine Ausdrucksform, mit derer sie Missstände aufzeigen und Überzeugungsarbeit leisten konnten. Karikaturen halfen und helfen oft dabei, sozialpolitische Ereignisse und den Zeitgeist besser zu begreifen. Sie zeigen viele subjektive Standpunkte, aus denen sich dann in ihrer Gesamtheit ein Bild konstruieren lässt. Dazu sollte auch der Vergleich der Karikaturen zwischen Ost- und Westdeutschland dienen. „Der Grüßer“ brachte dann die Annahmen, die sich in dem Ost-West-Vergleich ergaben, auf die Spitze. Der Westdeutsche stellt den Ostdeutschen klischeehaft dar und dieser liefert den richtigen Stoff dazu. Die Karikatur stellt vor allem nicht nur in spöttischer Weise die Klischees eines Ostdeutschen dar, sondern durch genauere Betrachtung entlarvt sie auch die tiefschichtigen Probleme der damaligen Zeit.

Literaturverzeichnis

- Bickelhaupt, Thomas (2002): Hitlergruß und Inkontinenz. In: Dietrich Grünewald (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst. Weimar: VDG.
- Grünewald, Dietrich (2002): Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst. Weimar: VDG.
- Krüger, Sebastian (1994): Backstage. Ostfildern: Hate Cantz Verlag.
- Lammel, Günter (1995): Deutsche Karikaturen – Vom Mittelalter bis heute. Stuttgart: Metzler.
- Piltz, Georg (1980): Geschichte der europäischen Karikatur. Berlin: VEB

Internetquellen

- Dunker, Andreas (2005): Zitat zu „Karikatur“. Online: <http://www.zitate.de/kategorie/Karikatur/> (letzter Zugriff am 11.09.2012).
- Hampel, Thorsten (2002): Wofür schämt sich Harald Ewert? In: *Der Tagesspiegel* vom 06.01.2002. Online: <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/hitlergruss-was-damals-geschah-ist-ewert-heute-ziemlich-egal/1375334-4.html> (letzter Zugriff am 11.09.2012)
- <http://www.caricatura-museum.de> (letzter Zugriff am 10.03.2012).
- <http://www.eulenspiegel-zeitschrift.de/> (letzter Zugriff am 28.03.2012)
- <http://www.genetologie.de> (letzter Zugriff am 14.03.2012)
- <http://www.politische-bildung-brandenburg.de> (letzter Zugriff am 28.03.2012)
- <http://www.sebastiankruger.com/> (letzter Zugriff am 28.03.2012)
- <http://www.simplicissimus.info> (letzter Zugriff am 14.03.2012)

<http://www.titanic-magazin.de/> (letzter Zugriff am 28.03.2012)
<http://www.wikipedia.org> (letzter Zugriff am 14.03.2012)
<http://www.wikipaintings.org> (letzter Zugriff am 28.03.2012)
<http://www.zlb.de> (letzter Zugriff am 14.03.2012)
<http://www.zitate.de/kategorie/Karikatur> (letzter Zugriff am 14.03.2012)

IV

Aggressiver Humor in den Medien und im Alltag

Rebecca Bröcheler, Verena Gers-Grappershaus, Friederike Hahn, Dorothee Leasing, Hanna Leister

Aggressiver Humor in den Medien am Beispiel der TV-Shows TV total und Krömer – die internationale Show

1. Einleitung

Humor ist ein Phänomen, das uns in unserem Alltag überall begegnet und unser physisches und verbales Handeln begleitet. In formellen und informellen Alltagsgesprächen trägt es zur (gelingenden) Interaktion bei und beeinflusst mehr oder weniger subtil die Beziehungsgestaltung der Interagierenden. Gleichzeitig existiert eine Fülle von Formen professionalisierten Humors, etwa in Gestalt der medialen Komik im Print-Bereich, sowie im Radio, TV und Internet. Humor existiert hier in heterogener Ausprägung, der sich in einer Vielzahl von Darstellungsformen, Themen und erlebbaren Geschmäckern manifestiert. In der Forschung wurde diesem Bereich bislang noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Diese Ausarbeitung beschäftigt sich mit Formen des aggressiven Humors in den Medien am Beispiel der TV-Shows TV total und Krömer – Die internationale Show. Grundlegend für unsere Herangehensweise an das Thema ist die Frage, wie in diesen beiden TV-Shows Komik erzeugt wird. Hierzu gehen wir davon aus, dass die Entstehung des Komischen bei beiden Shows auf der Grundlage aggressiven Humors basiert, wobei sich die beiden Formate in der Ausprägung des Humors und dem Grad der Aggressivität voneinander unterscheiden. Im Folgenden lassen sich zum Einsatz aggressiver Strategien in den beiden Sendungen zwei Arbeitshypothesen formulieren:

- Krömer – Die internationale Show operiert neben respektlosen Angriffen mit Schlagfertigkeit und Selbstironie.
- Kontrastiv dazu bleibt TV total näher an den Konventionen und Gepflogenheiten eines Alltagsgesprächs.

Unsere Leitfrage und die dargestellten Arbeitshypothesen beeinflussen gleichsam die Struktur dieser Arbeit. Zunächst stellen wir einen kurzen Theorieteil vor, der sich zum einen mit der Theorie des Face als Interaktionsstrategie beschäftigt, zum anderen die Kriterien aggressiven Humors differenziert, die für unsere Herangehensweise ausschlaggebend sind. Das darauffolgende Kapitel widmet sich unserer Forschungsmethode und dem Vorgehen unserer Analysearbeit. Bevor detaillierte Analysen präsentiert werden, bietet Kapitel vier die Kontextanalysen der TV-Shows, die für das Verständnis der analysierten Sequenzen von großer Bedeutung sind. Die grundsätzlichen Charakteristika von TV total und Krömer – Die internationale Show werden nacheinander vorgestellt und ermöglichen somit bereits einen ersten Eindruck von den Eigenarten der jeweiligen Sendung sowie ihrer spezifischen Unterschiede. Kapitel fünf stellt die Makroanalysen des Gästetalks mit dem Studiogast Matthias Schweighöfer vor, der in beiden Sendungen auftritt und somit zum Mittelpunkt der Analyse wird. Anschließend präsentiert das sechste Kapitel die Mikroanalysen einzelner Gesprächssequenzen mit Matthias Schweighöfer aus beiden TV-Shows, wozu die Sequenzen transkribiert worden sind und anschließend detailliert im Hinblick auf die Anwendung von Strategien des aggressiven Humors analysiert werden. Ein abschließender Vergleich der beiden TV-Formate erfolgt mit anschließendem Fazit, welches die Leitfrage erneut aufnehmen und somit die Wertigkeit der dargestellten Arbeitshypothesen im Hinblick auf ihre Gültigkeit diskutieren wird.

Trotz zum Teil jahrtausendealter Schriften und einer kontinuierlichen geisteswissenschaftlichen Beschäftigung mit Komik und komödiantischen Theorien (vgl.

Bachmaier 2010) wird das Gebiet kontemporärer Alltags-Komik gegenwärtig in der Forschung und der hochschulischen Lehre eher stiefmütterlich behandelt. Diese Arbeit entsteht aus der Motivation am Forschungsobjekt Komik und versteht sich als Versuch wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit einem bislang wenig erforschten, aber überaus populären Phänomen der Alltagskultur.

2. Theorie

2.1. Theorie des Face

Eine theoretische Grundlage der analytischen Vorgehensweise bei der Beschäftigung mit den TV-Shows *TV total* und *Krömer – Die internationale Show* bietet die Theorie des ‚Face‘ nach Brown und Levinson (1978/87). Der Face-Begriff entstammt der pragmatischen Höflichkeitsforschung nach Goffman (1959) und wurde von Brown und Levinson übernommen und transformiert. Die Höflichkeitstheorie beschäftigt sich mit der Absicht eines Sprechers oder einer Sprecherin, die Gefahr von Gesichtsverletzungen durch gesichtsverletzende Sprechakte durch die SprecherInnen untereinander zu reduzieren. Es handelt sich sozusagen um eine Kumulation sozial-interaktiver Fähigkeiten unter der Prämisse, dass sich SprecherInnen in sozialen Interaktionen bestätigt und sicher fühlen. Ausschlaggebend für diese Theorie ist das Verständnis über das verhandelte Face. Dieses bezeichnet allgemein: „a person’s feeling of self-worth or self-image which can be damaged, maintained or enhanced through interaction with others” (Brown & Levinson 1987: 61). Das Selbstwertgefühl einer Person ist also vorrangig durch die Interaktion mit anderen SprecherInnen gefährdet und kann dadurch angegriffen werden. Es muss aber noch weitgehender differenziert werden. Man trifft hierzu die Unterscheidung zwischen positivem und negativem ‚Face‘ einer Person. Das positive Face „corresponds to a person’s desire to be liked, approved of, respected and appreciated by others” (ebd: 61). Es behandelt also den Aspekt der sozialen Affirmation von Interaktionen und der Befriedigung des Grundbedürfnisses nach Selbstbestätigung und Akzeptanz durch Andere. Anders das negative Face: „[it] corresponds to a person’s desire not to be impeded or put upon, to have the freedom to act as one chooses“ (Thomas 1995: 169). Dieses behandelt die Aspekte der Selbstverwirklichung und individuellen Entscheidungsfreiheit in verbalen Interaktionen. Das positive und das negative Face stellen somit Antinomien eines binären Höflichkeitscodes dar, die jede für sich in der Interaktion erstrebenswert, aber kaum gleichzeitig realisierbar sind.

Sprechakte, die das positive oder negative Face einer anderen Person beeinträchtigen, werden Face-threatening-acts (FTAs) genannt. Dabei kann der Grad eines Angriffs auf das Face eines Sprechers oder einer Sprecherin potentiell durch eine vergleichsweise simplistische Formel berechnet werden: „Social distance (D) + power differential (P) + rating of imposition (R)“ (vgl. Brown/Levinson 1987: 61). Es sind also hauptsächlich beziehungsgestaltende Aspekte einer Interaktion, die für Angriffe auf das Face des Gegenübers maßgeblich sind (soziale Distanz und Machtunterschiede, d.h. asymmetrische Beziehungskonstellationen). Dazu kommt die Absicht und Bedeutung des Face-Angriffs, der durch die Anwendung verschiedener Höflichkeitsstrategien auch abgemildert werden könnte (vgl. dazu ebd. 1987).⁵⁹

Tendenziell stellt jeder Sprechakt einen potentiellen FTA dar. Diese Arbeit geht dabei der Frage nach, ob die Art und Weise, wie Stefan Raab und Kurt Krömer mit ihren Gästen interagieren, Gebrauch von einer bestimmten Höflichkeitsstrategie macht bzw. diese (und damit das Face des Gegenübers) bewusst verletzt und damit (gezielt) bestimmte Aspekte des Face aggressiv angreift. Durch das Format der Sendungen ist davon auszugehen, dass beide

⁵⁹ Brown und Levinson zählen dazu die vier einschlägigsten Höflichkeitsstrategien: performing the FTA (i) bald-on-record, (ii) on-record negative politeness, (iii) on-record positive politeness und (iv) off-record politeness. Alle vier Strategien tragen zum Grad der Imposition der Gesichtsverletzung bei. Detaillierter bei Brown/Levinson 1987.

Moderatoren versuchen, das Face ihrer Gäste zu erschüttern, zu unterlaufen oder lächerlich zu machen und ihre Interviews dabei so zu formulieren, dass sie den Gästen im Gespräch keine Gelegenheit geben, ihr Face zu wahren oder zu verbessern. Für die beiden Sendungen wird dies unterschiedliche Ausprägungen annehmen. Aufschluss dazu werden die Makro- und Mikroanalysen der Auftritte und Gesprächssequenzen in Kapitel fünf und sechs geben. Im folgenden Teilkapitel werden nun die Kriterien aggressiven Humors weiter differenziert, die auch auf die untersuchten Sendungen zutreffen.

2.2. Aggressiver Humor

Schmidt (2002) bemerkt, dass Humorkommunikation seit den 1990er Jahren “penetranter, aggressiver und respektloser geworden sei” (196), wobei er eine Reihe anderer AutorInnen zitiert (z.B. Schumacher & Hammer 2000 und Albert et al. 1998). Was aber wird unter Aggressivität im Bereich der medialen Komik verstanden? Basierend auf der oben ausgeführten Theorie des Face ist mit Schmidt (2002) Humor dann als aggressiv zu verstehen, wenn ein Aggressor das Face eines Opfers angreift, indem er die Person vor Zeugen (hier: TV- und Studiopublikum) lächerlich macht (197). Es handelt sich also um FTAs, die bewusst ausgeführt werden, um Komik zu erzeugen.

Auf welche Weise wird ein Opfer lächerlich gemacht und wie genau kommt es zur Gesichtsverletzung? Der/die AggressorIn (hier: i.d.R. der Moderator) lenkt die Aufmerksamkeit der Zeugen auf die Diskrepanz zwischen der angestrebten und der tatsächlichen Selbstdarstellung des Opfers (hier: i.d.R. der Talkgast); auf diese Weise werden negative Faceaspekte offenbart, die eigentlich hätten verdeckt bleiben sollten. Zur Illustration dieser Strategie ein Beispiel aus *TV total* (Sendung vom 20.10.2011): Stefan Raab kündigt seinen Talkgast Duran Kabakyer an, indem er dessen Kasus-/Genus-Fehler, den die Zuschauer aus einem TV-Zitat einer früheren Sendung kennen, mehrfach zitiert (z.B. „...er ist heute Abend hier, um uns *der* Gerät genauer vorzustellen...“). Stefan Raab exponiert auf diese Weise den gesellschaftlich negativ angesehenen Faceaspekte des Gastes, nämlich dass dieser die deutsche Sprache nicht normgerecht zu beherrschen scheint, indem er dessen Fehler mehrfach wiederholt, wobei das Publikum durch das (wiederholt eingeblendete) TV-Zitat daran erinnert wird, dass dieser Fehler tatsächlich bei dem Gast und nicht bei Raab seinen Ursprung hat.

Ein solches Verhalten widerspricht der kommunikativen Normalform, bei der die Interagierenden davon ausgehen, dass das eigene Face und das Face des Gegenübers geschützt wird. Aggressive Formen des Humors sind demnach Abweichungen; „[i]hnen wohnt [...] prinzipiell das Potenzial inne, die Geordnetheit und Erwartbarkeit sozialer Situationen zu irritieren, ohne indes vollends ‚auf Konfrontationskurs zu gehen‘“ (ebd: 197).

3. Vorgehensweise/Methode

TV total wurde als Analyseobjekt ausgewählt, da die Show unter den vielen in den letzten 10-20 Jahren im deutschsprachigen Kontext entstandenen Comedy Shows sicherlich eines der prominentesten Beispiele ist – wenn nicht das prominenteste – das über Face Threats, Tabubrüche und Brüche mit kommunikativen Konventionen Komik erzeugt (vgl. ebd: 196, 221ff.). Als Vergleichsshow wurde neben *Krömer – Die internationale Show* zunächst auch *Die Harald Schmidt Show* in Erwägung gezogen. Um Raabs kommunikative Strategien zu kontrastieren scheint *Krömer* sich jedoch besser zu eignen. Zudem gibt es einige prominente deutsche SchauspielerInnen, MusikerInnen u.a., die in der Vergangenheit sowohl bei *Krömer* als auch bei Raab als Talkgäste aufgetreten sind; die Auftritte desselben Gastes in beiden Shows zu analysieren verspricht eine verbesserte Vergleichbarkeit der Strategien zur Komikerzeugung der beiden Moderatoren. Der Schauspieler Matthias Schweighöfer war bei beiden Moderatoren zu Gast und ist darüber hinaus zeitnah in beiden Shows aufgetreten,

weshalb die Wahl auf die Gespräche zwischen Raab und Schweighöfer sowie Krömer und Schweighöfer gefallen ist.

Um das kommunikative Verhalten der Moderatoren und des Gastes richtig einordnen zu können, ist es wichtig, vor der eigentlichen Gesprächs- bzw. Sequenzanalyse den größeren Rahmen oder Kontext, in den der jeweilige Gästetalk eingebettet ist, abzustecken. Daher wurden zunächst mit Hilfe von Sekundärliteratur Kontextanalysen der beiden Comedy Shows durchgeführt, die den typischen Ablauf, Charakteristika, wiederkehrende Motive u.a. beschreiben. In der darauffolgenden Makroanalyse des Gästetalks mit Matthias Schweighöfer wurden anhand eines Rasters diverse Kriterien geprüft, z.B. die Art und Weise der Begrüßung/Ankündigung des Gastes, die Verteilung der Redeanteile etc. Die Makroanalyse dient der Herausstellung genereller Tendenzen und Strategien in den beiden Talks, die bei der Mikroanalyse einzelner Sequenzen möglicherweise (je nach Auswahl der Sequenz) im Verborgenen bleiben würden. Der letzte Analyseschritt war die Mikroanalyse von zwei transkribierten Gesprächssequenzen pro Show. Diese Analyse wurde auf der Basis der oben vorgestellten Face-Theorie und Einsichten bezüglich aggressiven Humors durchgeführt. Abschließend wurden die Ergebnisse kontrastiv diskutiert.⁶⁰

Bevor die Ergebnisse der einzelnen Analyseschritte vorgestellt werden, sollte auf ein methodisches Problem hingewiesen werden: Kurt Krömer ist eine Kunstfigur, die vom Kabarettisten und Schauspieler Alexander Bojcan gespielt wird. Dies ist dem TV- und Studiopublikum sowie dem Studiogast durchaus bewusst, weshalb Krömer vermutlich mehr Freiheiten im Bruch mit Kommunikation- und Höflichkeitskonventionen zugestanden werden als anderen Moderatoren; es wird davon ausgegangen, dass Bojcan die Rolle, die er in der Show spielt, außerhalb des Studios als Privatperson ablegt. Stefan Raab vermittelt indes in seiner Show *TV total* wie auch in anderen Shows (z.B. *Schlag den Raab*) den Eindruck, authentisch zu sein. Er begegnet seinem Gast und seinem Publikum als die Person, die er vermeintlich auch im Privaten ist; sein Verhalten in der Show fällt auf ihn persönlich zurück. Dies ist ein Unterschied, der uns besonders bei der vergleichenden Diskussion der von den beiden Moderatoren eingesetzten Humorstrategien bewusst sein sollte.

4. Kontextanalyse: Vorstellung der Comedy-Shows *TV total* und *Krömer – Die internationale Show*

4.1. TV total

Wesentlich für die Kontextanalyse von *TV total* ist der Moderator Stefan Raab, welcher mit seinem Profil entscheidend an der Imagebildung des Formats beteiligt ist. Stefan Raab ist außerdem Begründer des Konzeptes und somit ein wesentlicher Einflussgeber der Gestaltung der Sendung. Stefan Raab wurde 1966 in Köln geboren. Er besuchte bis 1986 ein Jesuiten-Internat in Bad Godesberg, hier erfuhr er neben der humanistischen Bildung auch eine starke Förderung im Bereich der Musik. Danach begann er im Metzgerbetrieb seiner Eltern eine Metzgerlehre, um später den elterlichen Betrieb zu übernehmen, bevor er zum Jurastudium nach Bonn und Bielefeld zog (Knop 2007: 171). Sein musikalisches Interesse setzte Stefan Raab in Gelegenheitsjobs um und etablierte sich in der Branche der Jingle-Produzenten. Somit hatte er einen ersten Einblick in die Medienwelt gefunden, indem er Melodien für die Werbung und Radio- und Fernsehsender produzierte. Diese Verbindung ermöglichte ihm auch den Einstieg in die Fernsehwelt. Für den neugegründeten Musiksender VIVA produzierte er zunächst Jingles und Melodien. Erfolgreich mit diesem Standbein brach er 1990 sein Jurastudium ab, um sich mit seinem eigenen Tonstudio selbstständig zu machen. 1993 moderierte er dann die Sendung *Vivasion*, die dreimal in der Woche um 20 Uhr ausgestrahlt wurde. Schon bald war dieses Format erfolgreich und kann als der Beginn seiner

⁶⁰ Die ausgefüllten Raster der Makroanalyse sowie die Transkriptionskonventionen finden sich im Anhang.

erfolgreichen Moderatorenkarriere erkannt werden. Stefan Raab moderierte zunächst auf VIVA weitere Formate, wie etwa *Ma' Kuck'n* (ebd.: 172).

Vor dem Sendestart seines erfolgreichsten Formats *TV total* landete Stefan Raab mit Songs wie „Böörti Böörti Vogts“, „Ein Bett im Kornfeld“, „Hier kommt die Maus“ und „Sexy Eis“ große Charterfolge. Das Zusammenspiel seiner medialen Präsenz in den von ihm moderierten Formaten, das Image seiner kontroversen Person und die schlichte Eingängigkeit seiner Kompositionen begünstigten den Erfolg (ebd.: 173).

Das Image, das Raab bis zu Beginn seiner erfolgreichen Karriere mit dem Format *TV total* auf Pro Sieben pflegte, war vorrangig bedingt durch die Freiheiten, die er auf dem Sender VIVA in seinen Sendungen hatte. Der schwarze, pöbelnde Humor stellte eine Neuerung in der deutschen Fernsehlandschaft dar. Er stellte den Prototypen des sich nicht um Äußerlichkeiten und Gepflogenheiten scherenden „Frechdachses“ dar, der perfekt in den Zeitgeist der Neunziger passte.

In seinen Sendungen auf VIVA hatte er die Möglichkeit, völlig neuartige Formate auszuprobieren. In diesem kurzen biographischen Abriss lassen sich bereits die beiden Seiten der Person Stefan Raab ausmachen. Auf der einen Seite hat er eine humanistische Bildung erfahren, auf der anderen Seite spricht er mit seiner Sendung u.a. auch bildungsferne Milieus an. Für die Sendung *TV total* bedeutet das, dass Stefan Raab eine Person ist, welche diverse Identifikationspotentiale bietet. Die mutige Unkonventionalität ist es weiterhin, die Stefan Raab als Moderator reizvoll macht und ihn, wenn positiv bewertet, als kreatives Genie darstellt.

Das von Stefan Raab entwickelte Format *TV total* wurde zunächst von RTL und SAT.1 abgelehnt, da keine breite Publikumswirksamkeit in dem Format gesehen wurde. Doch wie bereits thematisiert, ist Stefan Raabs Massenkompatibilität nicht zu unterschätzen. Die Show wurde von Pro Sieben zunächst einmal die Woche in das Senderprogramm im Jahre 1999 aufgenommen. Der große Erfolg und die damit verbundenen Werbeeinnahmen begünstigten im Jahr 2001 eine Erweiterung auf eine Ausstrahlung viermal pro Woche. Im Jahr 2000 erzielte das Format zehn Millionen DM (ebd.: 176).

Das klassische Late-Night-Format, das von deutschen Vertretern wie Harald Schmidt oder amerikanischen Vertretern wie Jay Leno vertreten wird, wird von Stefan Raab durch diverse Mittel aufgebrochen. Klassisch ist das Late-Night-Format aufgeteilt in Stand-Up-Part, Performance am Schreibtisch, Talk-Teil mit Gästen. Stefan Raab füllt dieses Schema an mit intermediären Ergänzungen. Einen festen und somit signifikanten Teil bildet der Stand-Up, der vorrangig von Ausschnitten anderer Fernsehformate lebt. Missgeschicke und deviante Charaktere werden hier vorgestellt, um danach als Vorlage für die komödiantische Aufarbeitung zu dienen (ebd.: 175).

Ähnlich wie die beiden ersten Teile des klassischen Late-Night-Formats stetiger Wandlung unterliegen (im Mittelteil lösen Formate wie Raabigramm, Raab in Gefahr, etc. die Performance am Schreibtisch ab), hat auch der Gästetalk eine Entwicklung in den letzten zehn Jahren erfahren. Zunächst war der Gästetalk eine Plattform für die EmpfängerInnen des „Raab der Woche“. Hier wurden die auserwählten, meist medienfernen GewinnerInnen in der Regel ein weiteres Mal vor dem Publikum und Stefan Raab blamiert. Die Popularität der Sendung ließ allerdings zunehmend den Gästetalk zur Promotionsplattform werden; daher wurden vermehrt SchauspielerInnen, MusikerInnen, etc. in die Sendung eingeladen, um ihr neuestes Produkt zu bewerben (ebd.: 176).

An dieser Wandlung des Gästetalks lässt sich auch eine Wendung des Images von Stefan Raab ausmachen. Waren Stefan Raab und sein Format zunächst als grenzüberschreitend, provokativ und menschenverachtend bekannt, so wandelte sich das Image des inakzeptablen Pöblers hin zum Late-Night-Talker von Format. Die Erfolge, die Stefan Raab mit anderen Formaten feierte, wie beispielsweise mit großen Eventshows, die

von Raabs Produktionsfirma getragen wurden und ebenfalls im *TV total*-Imperium verankert sind wie *Schlag den Raab* oder die *Wok-WM* tragen zum massentauglichen Phänomen bei.

Das Image als „niveauloser, menschenverachtender Ex-Metzger“ (ebd.: 185) und das Image von *TV total* als „Trash-Show“ (ebd.: 185) hat Stefan Raab in den letzten zehn Jahren immer mehr reduziert. Die wirklich provozierenden Grenzüberschreitungen scheinen immer weniger vorzukommen und auch medienwirksame Feindschaften, die in gerichtlicher Auseinandersetzung enden (wie 2001 mit Moses Pelham), werden seltener bekannt (ebd.: 184).

Auch bei der Charakterisierung des Humors in der Sendung *TV total* lassen sich in den ersten Jahren zunächst harsche Bewertungen finden. So wird die Komikgenerierung in der Sendung *TV total* oftmals negativ bewertet. Sie dient als Symbol der „heutigen Spaßgesellschaft“, in der Komik erzeugt wird durch FTAs (ebd.: 187) und in der gesichtsverletzend und aggressiv gehandelt wird.

Weiterhin wird der Humor von *TV total* als „pubertär“, „genital“, „unappetitlich“, „zotig“ und mit „reiner Schadenfreude – rücksichtslos gemein“ beschrieben (ebd.: 187). Dieses negative Bild weicht immer mehr dem Image eines neutralisierenden Formats. Besonders mit dem Casting der *Eurovision Song Contest* Kandidaten und der Ausrichtung des *Bundesvision Song Contests* hat sich Stefan Raab in der gesamten Unterhaltungsindustrie einen Namen als „Macher“ gemacht und genießt Ansehen und Prestige, als einer, „der was auf die Beine stellt“ (ebd.: 187). Ein weiteres Indiz für Raabs und *TV totals* Imagewechsel bildet die Verleihung des Adolf-Grimme-Preises 2005.

Stefan Raab ist mit dem Format ein innovativer Grenzgänger, der es versteht, ein Gemeinschaftsgefühl mit dem Zuschauer zu erzeugen, sich gleichzeitig aber klar abhebt von der Masse und dies geradezu bildlich in Formaten wie *Schlag den Raab* zur Schau stellt.

4.2. Krömer – Die internationale Show

Kurt Krömer – Die internationale Show wurde zwischen 2007 und 2011 zunächst im rbb und später in der ARD in fünf Staffeln ausgestrahlt. Die Ausstrahlung der Sendung erfolgt nicht nur tages-, sondern auch jahreszeitlich versetzt, da die Staffeln im Block produziert werden. Die ersten vier Staffeln wurden außerdem auf DVD veröffentlicht. Die Dauer der Sendung beträgt ca. 45 Minuten. In der ARD wurde die Sendung donnerstags gegen 23:30 Uhr nach der *Harald Schmidt Show* ausgestrahlt (Schader 2010). Wiederholungen im rbb erfolgten sonntags ab 23:00 Uhr (programm.ARD).

Zumindest bei der fünften Staffel stammen Buch und Idee von Kurt Krömer, Produzent ist Esteban de Alcázar (RBB 2010a) Es handelt sich um eine Produktion von SECTOR3 MEDIA im Auftrag des rbb. (ebd.) SECTOR3 produziert außer anderen Kurt Krömer-Formaten die Sendungen *David Deery* und *Jimmy Breuer* (SECTOR 3 MEDIA).

Es gibt nur wenige Informationen darüber, wie Krömers Sendungen erarbeitet werden. Hinweise auf einen MitarbeiterInnenstab wie bei Stefan Raab (Schmidt 2002: 198) sind nicht zu finden. Nach eigenen Angaben bereitet Krömer sich auf die Interviews mit seinen Gästen überhaupt nicht vor: er habe „Ideen, Wortfetzen – aber keinen Text.“ (Schader 2010) Es handele sich um „inszenierte Nichtvorbereitung“: Krömer schreibe sich zwar vorher Fragen an seine Gäste auf, brauche diese aber nicht, wenn es gut laufe (ebd. 2010). Es ist unklar, ob Krömer sich Gesprächsanstöße ausdenkt oder diese recherchiert. Im Gespräch mit Matthias Schweighöfer beispielsweise sagt Krömer, Schweighöfer habe in der Zeitschrift *Max* gesagt, eine Frau müsse Eier haben (Folge 2007/5). Er fragt anschließend, was sich Schweighöfer denn dabei gedacht habe, dieser wirkt zunächst etwas überrascht und reagiert dann mit einem Witz, über den Krömer nicht lacht. Das angebliche Schweighöfer-Zitat ließ sich nicht auffinden. Es ist möglich, dass sich Krömer frei Zitate ausdenkt; für seine Gäste, die in der Regel Personen des öffentlichen Lebens sind und viele Interviews geben, ist dies in der Gesprächssituation nicht immer zu überblicken.

Die Sendung hat fast ausschließlich Live-Charakter. Die Gespräche mit den Gästen finden live vor einem Studiopublikum statt. Auch Spiele mit den Gästen außerhalb des Studios finden live im Sendungsrahmen statt (wie z.B. Markus Kavkas Rodeoritt, für den Krömer und Kavka sich aus dem Studio auf einen Vorplatz begeben (Folge 2011/5) Es werden aber auch vorproduzierte Teile eingesetzt. Diese spielen häufig mit Vorstellungen von Zeit und Raum. In der Sendung mit Lilo Wanders (Folge 2007/5) tritt Krömer durch eine Tür aus der Studiobühne. Eingebledet wird dann ein Clip, der ihn beim Betreten einer Eck-Kneipe zeigt, sodass suggeriert wird, diese liege direkt hinter der Tür in der Studiowand.

Die Kulisse der Show ist ein Studio in Berlin-Tempelhof (Braun 2009). Die Dekoration und Möblierung bedient sich eines 60er/70er Jahre-Retrostils. Die Showtreppe mit farbig leuchtenden Stufen, über die Krömer häufig das Studio betritt, ergänzt den Eindruck, er benutze ein jahrzehntealtes, gebrauchtes Studio. Einrichtung wie Mobiliar sind in Orange-, Braun- und Senftönen gehalten. Die schlichte Einrichtung aus zwei Sesseln und einem kleinen, niedrigen Tisch wird in manchen Sendungen durch Requisiten ergänzt.

Etwas von der Sitzgruppe entfernt befindet sich ein Kühlschrank. In diesem befinden sich neben Ketchup- und Senfflaschen sowie Gurkengläsern Getränke für die Gäste. Hier spielt Krömer mit der Illusion, es handele sich um einen Zauberkühlschrank, der immer das spontan gewünschte Getränk zur Verfügung stelle. In manchen Fällen suggeriert Krömer genau diese Vorstellung, meist mit ironischem Unterton. In anderen Fällen, wenn Gäste beispielsweise davon ausgehen, sich alles wünschen zu können, führt Krömer sie mit Sätzen wie „Wir haben hier doch keinen Zauberkühlschrank, da ist nur das drin, was du vorher bestellt hast“ vor. Bei wieder anderen Gelegenheiten wird die Illusion zerstört, indem eine Mitarbeiterin beim Bestücken des Kühlschranks durch die fehlende Rückwand gezeigt wird. Hinter der Sitzgruppe befindet sich eine kleine Tür in der Kulisse, hinter der der Warteraum der Gäste liegt. Die Tür ist graubraun gestrichen und hat ein kleines, vergittertes Fenster, das Gefängnisassoziationen weckt. Der Warteraum ist ebenfalls graubraun gestrichen. Die unter der Decke des Warteraums angebrachte Kamera, mit der die Gäste während des Wartens gezeigt werden, suggeriert durch ihre Perspektive Enge. Die Gäste nehmen auf einem zweisitzigen Sofa unter einem großformatigen Schwarz-Weiß-Porträt Krömers Platz.

Wie bereits oben erwähnt, ist der Moderator der Sendung, Kurt Krömer, eine Kunstfigur des Komikers, Kabarettisten und Schauspielers Alexander Bojcan (Marquardt 2007). Vor und während der Ausstrahlung von *Krömer – Die internationale Show* war Bojcan als Schauspieler und Kabarettist tätig (RBB 2010b). Er verwendet die Figur Kurt Krömer auch in anderen Programmen (ebd.). Durch die Ausstrahlung der Sendung wurde die Bekanntheit der Figur allerdings stark erhöht.

Kurt Krömer trägt eine große Hornbrille und einen Kurzhaarschnitt. Meist ist er rasiert, hat in manchen Sendungen jedoch auch einen Vollbart. Der Schauspieler ist groß und schlank, steckt aber stets in einem zu kleinen Anzug: Ärmel und Hosenbeine sind zu kurz, das Kleidungsstück schlägt Falten. Häufig schwitzt Krömer während seiner Sendung sichtlich.

Der Titel der Sendung, *Krömer – Die internationale Show*, nimmt zunächst Bezug auf die zentrale, die Sendung prägende Figur, Kurt Krömer selbst. Der Zusatz „international“ stellt eine bewusste Übertreibung dar, da weder Setting, Showmaster noch Gäste den Rahmen Deutschlands wesentlich sprengen. Durch das auf Berlin Bezug nehmende Intro sowie Krömers starken Berliner Akzent wird der Gegensatz zu „international“ wieder unterstrichen.

Im Abendprogramm der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender gibt es keine Werbepausen oder Sponsoren. *Kurt Krömer – Die internationale Show* muss sich hier also weder mit dem Einwerben von Sponsoren noch mit der Schaffung möglichst gut verkäuflicher Werbeinseln auseinandersetzen. Auch Werbung innerhalb der Sendung wie das Platzieren bestimmter Produkte oder das Nennen einzelner Markenamen ist nicht erlaubt.

Der Titel-Vorspann der Sendung beginnt mit der unscharfen Aufnahme eines mehrstöckigen grauen Hauses, scheinbar in einer Ecke des Innenhofes und von unten

aufgenommen. Es schiebt sich dann das animierte Logo ins Bild: zunächst ein orangenes und ein schwarzes Oval, die sich übereinanderlegen, dann der ebenfalls orange-schwarze Schriftzug „Krömer“. Dieser ist von einem Lichtblitz und einem akustischen Akzent begleitet. Nachdem das Logo in die linke Ecke minimiert wurde, beginnt das von Krömer gesungene Lied. Man sieht ihn mit erhobenen Armen durch die grüne Tür eines grauen Mehrfamilienhauses treten. Krömer trägt ein orangerotes Sakko mit geblütem Revers, einen karierten Schlips, ein kariertes Hemd, eine braune Hose und eine große Hornbrille. Die Kurzhaarfrisur ist in einem Seitenscheitel frisiert. Die folgenden Abschnitte zeigen Krömer das Lied singend durch Berlin gehend, zunächst an einer mit Graffiti bemalten grauen Hauswand entlang. Im nächsten Abschnitt kann man im Hintergrund schemenhaft Kräne und Wasser erahnen, anschließend wird Krömer beim Betreten der U-Bahn-Station Herrmannplatz gezeigt. Es folgt eine Innenaufnahme in einer orange gekachelten U-Bahnstation, vermutlich Herrmannplatz, in der Krömer eine Rolltreppe hinauffährt. Die nächste Szene zeigt ihm beim Durchschreiten eines Backstein-Pförtnerhäuschens. Er geht an einer Gruppe aus einer blonden Frau mit gewundenen um den Kopf Flechtzopf und Prinzessinnenkleid, einem Cowboy und zwei Person in Ganzkörper-Plüsch-Tierkostümen vorbei. In der nächsten Szene tritt Krömer durch eine sich öffnende Tür aus einem mit dunklem Holz getäfelten Gang der Kamera entgegen. Als die Tür hinter ihm wieder zufällt, sieht man, dass er durch das Öffnen scheinbar einen zwischen Tür und Wand stehenden Mann im schwarzen Anzug bewusstlos schlug, denn dieser fällt zu Boden. Der Stern mit der Aufschrift „Krömer“, der auf der Außenseite der Tür angebracht ist, suggeriert, dass Krömer gerade seine Garderobe verließ, und es sich bei dem bewusstlosen Mann um seinen Body Guard handelte. Krömer betritt durch eine dunkle Holztür das Studio, die Kamera schwenkt auf eine eingeschaltete, zerkratzte Sendungsanzeige.

Der Text des den Vorspann begleitenden, von Krömer schief gesungenen Liedes lautet: „Herzlich Willkommen, jetzt geht’s los. Ich darf sie begrüßen, zu meiner Show. Herzlich Willkommen, eins, zwei, drei, ich wünsch‘n schönen Abend, `ne gute Zeit, Bühne frei!“ und dauert etwa 30 Sekunden.

Anschließend wird Krömer beim Betreten des Studios über die in Regenbogenfarben leuchtende Showtreppe gezeigt. Mit dem Lied, der Treppe sowie Krömers Kleidung wird auf „klassische“ Fernsehshows Bezug genommen. Die eingeblendeten Orte bilden einen direkten Bezug auf Berlin. Hier werden jedoch nicht Berlins bekannte Sehenswürdigkeiten gezeigt (im Gegensatz zum am Reichstagsufer ansässigen ARD-Hauptstadtstudio oder auch der Verwendung von Nachtaufnahmen der Kölner Skyline, des Kölner Doms sowie der Hohenzollernbrücke im Vorspann der *Harald Schmidt Show* (SAT.1 – Die Harald Schmidt Show), sondern der als gefährlich und heruntergekommen geltende Herrmannplatz in Neukölln. Zusammen mit Krömers Akzent ergibt sich ein starker Lokalkolorit, der im Gegensatz zu dem Sendungstitel „international“ steht.

Kurt Krömer – Die internationale Show zeichnet sich nicht durch klar bestimmbare Sendungsteile aus. Den wesentlichen Teil der Sendung macht Krömers Interaktion mit seinen Gästen aus. In jeder Sendung sind 2-4 Personen zu Gast, die selbst beruflich mit Medien arbeiten und einen gewissen Berühmtheitsgrad erlangt haben: PolitikerInnen wie Klaus Wowereit, Renate Künast, Heinz Buschkowski oder Heide Simonis, Prominente wie Reiner Calmund, Schauspieler wie Jan Fedder, Martin Semmelrogge, Tom Schilling oder Matthias Schweighöfer, ModeratorInnen wie Gabi Bauer oder Hans Meiser, Comedians wie Bully Herbig oder Reinald Grebe und Sportler wie Stefan Kretschmar. Krömer selbst sagte, er wolle keine Gäste, bei denen er Gefahr laufe, sie fertig zu machen, sondern solche, die in der Lage seien, zurückzuschlagen; daher lade er immer gern Politiker ein, denn diese seien schlimmeres gewöhnt als ihn (Schader 2010).

Gelegentlich werden vorgefertigte Außenaufnahmen eingeblendet, die Krömer beispielsweise als Reporter (Braun 2009) oder beim Ausflug in den Zirkus zeigen (DVD 2007).

Feste Rubriken, die in jeder Sendung wieder abgearbeitet werden, gibt es nicht. Wiederkehrende Motive sind beispielsweise der Wunderkühlschrank oder Krömers Witze über seine wiederholten Nominierungen für den Grimme-Preis, bis er diesen im Jahr 2011 tatsächlich erhielt.

5. Makroanalyse

5.1. TV total

Im folgenden Abschnitt soll das Gespräch zwischen dem Moderator Stefan Raab und seinem Gast Matthias Schweighöfer in der Sendung *TV total* vom 14.04.2008 in seinen groben Strukturen analysiert werden.⁶¹ Diese Makroanalyse soll einen Überblick über den Gästetalk ermöglichen und die wichtigsten Merkmale hervorheben. Diese Untersuchung verfolgt auch die Absicht, dass die folgenden Mikroanalysen (vgl. 6.1 und 6.2) in diesem Zusammenhang schließlich besser verstanden und nachvollzogen werden können.

Zur Begrüßung seines Gastes fährt Stefan Raab wie gewohnt mit seinem beweglichen Schreibtisch zur Treppe, um dort Matthias Schweighöfer abzuholen. Zuvor kündigt er ihn als „guten, erfolgreichen Jungschauspieler“, der „einer der Bekanntesten später“ sein wird, an. Auch Raabs Aussagen wie „einer der ganz, ganz Großen“ und „ein Erfolg jagt den nächsten“ zeigen seine positive Einstellung gegenüber seinem Gast. Allerdings könnte man aufgrund der sehr vielen Belobigungen vermuten, dass Raab hier mit dem Mittel der Übertreibungen spielt und dadurch versucht, Schweighöfers Face leicht anzugreifen. Der Moderator begrüßt seinen Gast mit einer ausholenden Geste und die beiden geben sich schließlich die Hand. Dies ist ein Zeichen der gegenseitigen Anerkennung, deutet aber auf keine innige Freundschaft hin.

Während des Gästetalks reden beide Beteiligten viel, allerdings übernimmt Matthias Schweighöfer einen größeren Redeanteil als sein Gegenüber. Dies liegt daran, dass er sehr viel über seinen neuen Film berichtet und auf Raabs Fragen detailliert antwortet. Ein großer Teil des Gesprächs gleicht einer Frage-Antwort-Unterhaltung. Zudem erinnert sich Schweighöfer an einige Momente während der Dreharbeiten, die er in Form von kurzen Geschichten oder Anekdoten berichtet.

Im Verlauf des Gesprächs gehen beide Akteure freundlich miteinander um, was auch an den wenigen Unterbrechungen festzumachen ist. Schweighöfer unterbricht den Moderator nur einmal, während Raab seinen Gast circa sechs Mal ins Wort fällt. Das Zählen der Redeunterbrechungen konnte nicht immer genau durchgeführt werden. An manchen Stellen war nicht eindeutig festzustellen, ob durch die Senkung der Intonation oder das Integrieren einer kurzen Sprechpause im Satz ein Redewechsel initiiert und somit der Redebeginn des Gesprächspartners erwünscht wurde oder ob dies als Unterbrechung definiert werden konnte. Dennoch fallen sich beide nicht auffallend oft ins Wort.

Während der Unterhaltung zwischen Stefan Raab und Matthias Schweighöfer finden sich einige kommunikative Normalitätsverletzungen basierend auf Höflichkeits-verletzungen. Somit sind die oben beschriebenen FTAs hier wieder zu finden. Beispielsweise nimmt der Moderator Schweighöfers neuen Film, in dem er den „Roten Baron“ spielt, zum Anlass und sagt, dass die Rolle wie für ihn gemacht sei. Der rote Baron bezeichnet Manfred von Richthofen, der ein deutscher Jagdflieger im Ersten Weltkrieg war. Er erzielte seiner Zeit die höchste Zahl von Luftsiegen. Raabs Äußerungen sind in dieser Hinsicht zwar ein schauspielerisches Lob, allerdings will Schweighöfer sich sicher nicht mit einem deutschen

⁶¹ Das gesamte Gespräch liegt nicht als Transkript vor, kann aber unter <http://tvtotal.prosieben.de/tvtotal/videos/player/index.html?contentId=19607> abgerufen werden.

Jagdflieger identifizieren. Auch die oben schon angesprochenen Übertreibungen bei der Ankündigung des Gastes zeigen eine gewisse Ironie in Raabs Aussagen, welche auch in der Betonung des Satzes „Du kannst ja alles. Sowohl die ernsthafte Rolle, als auch den Komödianten geben. Wer kann das schon?“ wiederzufinden ist. Zusätzlich zeigt Raab nach Beendigung dieser Ausführung gestikulierend auf sich selbst, lobt sich selbst und stellt Schweighöfer damit in den Hintergrund. Nachdem der Schauspieler von einem seiner anderen momentanen Dreharbeiten berichtet, mindert der Moderator auch hier die Leistung seines Gastes durch seine Nachfrage und Beleidigung „Was, ein Arthausfilm? Wir nennen das auch Kunstscheiße“. Eine weitere Anstößigkeit begeht Raab, indem er seinen Gast fragt, wie sie einen anderen, so berühmten Schauspieler überzeugen konnten, in deren Film mitzuspielen. Diese Frage impliziert die Vermutung Raabs, dass weder der Inhalt des Films, noch seine bisherigen Schauspieler überzeugend genug seien.

An einer anderen Stelle der Unterhaltung versucht Raab seinen Besucher bloßzustellen. Nachdem Schweighöfer davon berichtet, wie er mit einem Sprachtrainer den britischen Akzent trainierte, fordert der Gastgeber ihn auf, dies vorzumachen. Raab ahnt, dass es eine lustige Artikulation sein wird, sodass er Schweighöfer ermutigen will, den britischen Akzent vorzumachen, damit auf dessen Kosten gelacht werden kann.

Auch ein Versuch der Einschüchterung ist vorzufinden. Raab stellt seinen Gast vor die Aussage, dass Manfred von Richthofen in dem Film viel pazifistischer dargestellt wird, als er es in Wirklichkeit gewesen sei. Damit kritisiert er den Film aufgrund einer mutmaßlichen unrealistischen Illustration der Hauptfigur und rückt Schweighöfer in die Defensive.

Zusammenfassend sind die hier vorgestellten FTAs aber wenig aggressiv. Vielleicht auch deshalb, weil Schweighöfer gut auf seinen Gesprächspartner vorbereitet ist, jede Frage beantworten und auf mögliche FTAs schlagfertig kontern kann. Insgesamt zeigt Raab seinem Gast gegenüber Respekt, nimmt ihn ernst und behandelt ihn auf Augenhöhe, sodass Schweighöfer eine positive Rolle einnehmen kann.

Lustige Momente entstehen während des Gesprächs meist aufgrund selbstironischer Äußerungen von Schweighöfer. Beispielsweise antwortet er auf Raabs Frage, ob er für einen bestimmten Film einen Dialekt lernen musste mit „Ne, wieso? Ich steh ja nur rum und gucke“ oder er berichtet, dass er vielleicht aus einem Film geschnitten wird: „Diesen komischen blonden Deutschen, den schneiden wir raus“. Dadurch, dass er sich selbst nicht immer ernst nimmt und Späße über sich selbst machen kann, wirkt er in diesem Gästetalk sehr sympathisch. Des Weiteren entstehen witzige Szenen, indem Schweighöfer Tom Cruise übertrieben imitiert oder die deutsche und englische Sprache vermischt: „It’s so nice to see you, alte Rakete“. An einer weiteren Stelle greifen beide Akteure ein Wortspiel auf. Aus der Imperativform „Hör zu!“ stoßen sie auf die Fernsehzeitschrift „Hörzu“ und bauen diesen Witz weiter aus.

Mit dem Publikum agieren sowohl Raab, als auch Schweighöfer, indem sie sich gelegentlich zu den Zuschauern wenden, ihre Sätze zu ihnen richten oder auf Klatschen und Gelächter eingehen. Eine dieser Interaktionen wird in der zweiten Mikroanalyse noch genauer vorgestellt.

Die Beendigung des Gästetalks erfolgt mit einem Händeschütteln und einer doppeldeutigen Verabschiedung von Raab: „Gehen sie in den Film. Ganz großartige, spektakuläre Szenen und auch historisch Eins a.“ Auf der einen Seite ist es eine nett gemeinte Werbung für Schweighöfers neuen Film, allerdings wirkt diese durch seine übertriebene Artikulation ironisch.

5.2. Krömer – Die internationale Show

Der folgende Abschnitt widmet sich der Makroanalyse der Sendung *Kurt Krömer – die internationale Show* der Folge 5 der dritten Staffel. Bei der Ankündigung seines Gastes verschränkt Kurt Krömer die Arme, anstatt durch eine offenere Körpersprache Willkommensein zu signalisieren. Schon in der Ankündigung sind sowohl das folgende Konkurrenzspiel („einer der bekanntesten Schauspieler, also neben Kurt Krömer“) als auch die Überzeichnung von Schweighöfers Starstatus bis zur Lächerlichkeit angelegt. Als Krömer ins Wartezimmer telefoniert, versäumt er, Schweighöfer formell zu begrüßen („Herr Schweighöfer, ich komm mal rüber“), redet ihn aber trotzdem mit „Herr“ an. Schweighöfers Antwort „Wat“ geht nur auf die informelle Ebene von Krömers Begrüßung ein.

Schon bei der ersten Begegnung im Wartezimmer erteilt Krömer Befehle an seinen Gast. Er verletzt außerdem Schweighöfers Face, indem er dessen Hand bei der Begrüßung ungewöhnlich lange festhält, dies dann aber auf Schweighöfer schiebt („Sie können die Hand jetzt loslassen“), sodass Schweighöfer sozial inkompetent und aufdringlich erscheint. Die Verabschiedung erfolgt abrupt und unangekündigt, ist jedoch mit Dankesworten an Schweighöfer als Gast verbunden.

Insgesamt unterbricht Krömer Schweighöfer 25 Mal, wird selbst aber nur neun Mal unterbrochen. Allerdings handelt es sich häufig nicht um klare Unterbrechungen, sondern um längeres paralleles Sprechen. Hier wurde der als zweites Beginnende als Unterbrechender gezählt.

Des Weiteren ist auffällig, dass Schweighöfer Unterbrechungen aktiv zu vermeiden scheint, indem er in seiner Rede Pausen für die Kommentare Krömers lässt. Dies wird besonders deutlich, wenn der erwartete Kommentar nicht eintritt. Die eigentliche Unterbrechung Krömers wird durch diese Strategie seines Gastes zum Einwurf. Der Redeanteil Schweighöfers beträgt nicht mehr als etwa ein Drittel der gesamten Redezeit. Krömer dominiert fast das gesamte Gespräch.

Normalitäts- bzw. Gesichtsverletzungen sind das zentrale Element der Komikerzeugung bei *Kurt Krömer – Die internationale Show*. Kurt Krömer verletzt konsequent Höflichkeitsregeln, indem er z.B. nach Geschenken verlangt (wo selbst das Bitten um ein Geschenk schon die Verletzung einer Höflichkeitsregel wäre) oder seinen Gast selbst sein Getränk holen lässt, obwohl seine Rolle als Gastgeber das Gegenteil gebieten würde. Er verwendet offene Beschimpfungen, indem er Matthias Schweighöfer mit den Worten „die Sau herauslassen“ ins Studio bittet. Dieses Verhalten wird bis zur humoristisch verpackten Gewaltandrohung („Tritt in‘ Arsch“, „Wir sehen uns gleich noch...“) gesteigert. Durch Überbetonung der Berufsbezeichnung „Schauspieler“ wertet er diese ab. Krömer stellt seine eigenen Leistungen im Verlauf der Sendung immer wieder in den Vordergrund. Dieses übertriebene Selbstlob ist durch das Wissen der ZuschauerInnen um die Unangemessenheit dieses kommunikativen und sozialen Verhaltens sowie die implizite und explizite Abwertung des Gastes komisch. Krömer zwingt Schweighöfer, sich explizit mit seinem Ruhm, seiner Attraktivität und seiner Karriere in Relation zu Krömer selbst auseinanderzusetzen. Er überhöht Schweighöfer, gibt dessen Errungenschaften gleichzeitig eine negative Note. Krömer beschränkt sich nicht darauf, die öffentliche Anerkennung und den Erfolg Schweighöfers nur zu benennen, er fordert Relativierung und Lob durch Schweighöfer direkt ein.

Krömer setzt offensichtliche Ironie ein, um die Anwesenheit seines Gastes unangenehm erscheinen zu lassen („Gefällt mir klasse, gerade.“). Krömer spricht selber an, dass sein Gast und er in der Vergangenheit gemeinsam Theater gespielt haben und sich somit bereits gut kennen. Als Schweighöfer dies jedoch aufgreift, Geschichten aus der gemeinsamen Theaterzeit erzählt und sich unsicher zeigt, welchen Grad der Formalität das Gespräch in Krömers Sendung haben werde, lässt Krömer ihn auflaufen. Er besteht auf das „Sie“ und wirft Schweighöfer vor, er tue nur so nett, weil Kameras laufen; sonst interessiere er sich nicht für

ihn, weil Schweighöfer so großen Erfolg habe. Während Schweighöfer ein freundschaftliches Verhältnis andeutet, sagt Krömer, sie täten während der Sendung so, als würden sie sich mögen, und danach laufe alles wie bisher: „über den Anwalt.“ Krömer lacht mehrmals nicht über die Witze Schweighöfers und lässt ihn so ins Leere laufen. Schweighöfer nimmt Krömers Unhöflichkeit (er wird aufgefordert, sich selbst sein Getränk zu holen) auf und geht betont langsam zum Kühlschrank. In der gleichen Sequenz imitiert er Krömer („Herr Schweighöfer, lassen Sie sich Zeit.“ – „Ich lass mir einfach Zeit.“). Schweighöfer gratuliert Krömer zum deutschen Fernsehpreis und zum Comedypreis. Er applaudiert mit dem Publikum und preist Krömer an wie ein Moderator („Kurt Krömer, meine Damen und Herren!“); hier erfolgt ein Rollenwechsel.

Sowohl Krömer als auch Schweighöfer schwitzen sichtlich. Schweighöfer thematisiert dies („Ik schwitze wie ‘ne Kuh ausm Arsch“), was die erste Normalitätsverletzung darstellt. Gesichtswahrendes Verhalten von Krömer wären Äußerungen wie „es ist aber auch sehr warm hier“, „ich schwitze auch“ oder „merkt man gar nicht“. Stattdessen entgegnet Krömer „Ach, bei dir ist das echt?“ und führt aus, er würde gar nicht wirklich schwitzen, sondern habe eine eingebaute Maschine, die ihn so erscheinen lasse, als würde er schwitzen. So stellt er zunächst Schweighöfer als den einzigen dar, der eine negative Eigenschaft („sichtbar schwitzend“) hat, spinnt dieses jedoch durch die Geschichte von der Schweißmaschine in eine offensichtliche Übertreibung fort. Schweighöfer reagiert auf Fragen Krömers nach Details aus seinem Privatleben weder mit Bestätigungen noch mit Dementis, vielmehr erweckt er den Eindruck, er erhalte diese Informationen ebenfalls nur aus der Presse. Er kann so vermeiden, durch intime Nachfragen in Verlegenheit gebracht zu werden.

Krömer stilisiert seinen Gast von Beginn an als Frauenschwarm und steigert diese Rollenzuweisung ins Lächerliche („Die Frauen können sich schon mal nackend ausziehen“). Diese Rolle wird im Verlauf des Gesprächs immer wieder aufgegriffen und zur Erzeugung von Komik verwendet. Ebenso werden Bekanntheitsgrad und Erfolg Schweighöfers andauernd thematisiert und komisch übersteigert. Gleichzeitig greift Krömer diese Eigenschaften Schweighöfers als Überzogen an und macht sie lächerlich (so bei dem Kommentar Krömers, ein einzelner Schweighöfer applaudierender Gast sei dessen Mutter). Er spielt außerdem mit dem Gefälle zwischen sich und seinem Gast, indem er sich selbst einen hervorragenden Schauspieler und internationalen Star nennt. Krömer ergänzt dieses Gefälle mit der Schaffung eines Lehrer/Schüler-Verhältnisses, in dem er Schweighöfer für angebliche Verfehlungen Maßregelt. Schweighöfer reagiert darauf mit Retourkutschen, was das Wesen des Verhältnisses bestätigt.

Die Interaktion mit dem Publikum betreffend ist abermals der Rollentausch im Zuge des Applaudierens für die Preise, mit denen Krömer ausgezeichnet wurde, zu nennen. Schweighöfer nimmt hier nicht nur die Rolle des Moderators an, indem er das Publikum animiert und zu Recht weist („Jetzt klatschen Sie, na klar“). Als Krömer sich vor dem Publikum verbeugt, zieht Schweighöfer die Szene weiter in die Länge und zelebriert so die Herabsetzung Krömers: gönnerhaft spendet er Krömer dafür Beifall, dass der ja „auch“ Preise erhalten hat, die jedoch weit weniger bedeutend sind als seine eigenen.

6. Mikroanalyse einzelner Gesprächssequenzen

6.1. Britisches Englisch mit deutschem Akzent

Die beiden folgenden Gesprächssequenzen sind Ausschnitte aus der Sendung 1177 vom 14. April 2008, in der Matthias Schweighöfer für den Talk zu Gast war. Insbesondere um seinen neuen Film „Der rote Baron“ zu bewerben, kommt Matthias Schweighöfer in die Sendung. Schweighöfer und Raab kennen sich aus vorigen Interviews bereits und es herrscht eine positive Grundstimmung/Sympathie zwischen den beiden. In der ersten analysierten Gesprächssequenz unterhalten sich beide Akteure über den neuen Film des Schauspielers

Matthias Schweighöfer. Dabei thematisieren sie die Sprache und den zu erlernenden Dialekt während der Dreharbeiten. Die Sequenz dauert 40 Sekunden. Der Moderator Stefan Raab (R) spricht ohne Dialekt und sein Gast Matthias Schweighöfer (S) bedient sich eines leichten Berliner Dialekts. Das Publikum (P) übernimmt in diesem Abschnitt keine bedeutende Rolle.

001 R: wie habt ihr so ein=n äh mann über- überzeugen könn=n in
002 einer deutsch=n produktion mitzuspiel=n?
003 S: geld.
004 R: a:h (hahaha) so einfach ist das? echt?
005 S: nein also [hehehe]
006 R: [ja]
007 S: ich glaube also (S\) das hat unser regisseur der niko
008 lai müllerschön irgendwie gemacht. frAg mich nicht wies
009 ging (-)aber er kAm.
010 R: der film is in englisch gedreht [worden]
011 S: [°jo°]
012 R: das heißt der is gar nich- ihr habt gar nich deutsch ge-
013 sprach=n be- am Set [[R macht auf und zu Bewegung mit der
014 rechten Hand]] sond=rn ihr habt e:nglisch gesproch=n und
015 er is na:chträglich erst ins deutsche übersetzt word=n.
016 S: genau [(? ?)]
017 R: [ist das bessa] für den internationalen mArkt?
018 S: man kann ihn ja bessa verkaufen [international]
019 R: [ah ok]
020 S: nach italien(2.0)oder [hehehe] (\H)
021 R: [°ja°][[R nickt mit großen Augen]]
022 S: nach Südamerika [(-)]oder (\H) ne wirklich [°(? ?)°]
023 R: [ja] [das heißt] du
024 has deine ganze rolle in englisch gelernt?
025 S: das war wAhnsinn das war super un=zwar pass uff [und zwar]
026 R: [jetz kommts]
027 S: das war kein [[P lacht, S guckt zum P]] wirklich, das is
028 nich komisch [(hahaha)]
029 R: [(hahaha)]
030 S: und=zwar ähm war das mit ä:h uns=rem dialectcoach und der
031 hat wirklich gemAcht herr der ringe und troja und indiana
032 jones. son alta fünfundsechsigjähriger brItte
033 R: [a:h der lernt]
034 S: [<((rauchige, dunkle Stimme)) hello:>] [(? ?)]
035 R: [a:h]und der hat
036 euch den dialekt [beige-]
037 S: [genau] und dann triffse den und der
038 bringt dir dann richtig bei so zu sprech=n
039 [<((hohe Stimme))how are you?>]
040 R: [der bringt] dir bei wie manfred von
041 RICHThof=n englisch gesprochen hab=n könnte? [[R macht gro
042 ße Augen und schüttelnde Handbewegung]]
043 S: das ist richtig [aber]
044 R: [dEr]ja der rote baron (-) war.
045 S: auf englisch nennt sich das dann rp-englisch (-) mit
046 deutsch=m akzent.
047 R: ach echt?
048 S: [wirklich].
049 R: [du hast]dann mit deutsch=m akzent englisch gesprochen?
050 S: das=is britisches englisch mit deutsch=m akzent (-) für
051 die ADELsklasse.
052 R: ah okay, wie geht dAs?
053 S: das kann ich nich mehr. [(hahaha)]
054 R: [(hahaha)]. hello äh welcome to
055 my town.
056 S: [hello]

057 R: [<((staccato))this is] my airplane. i like to fly around
 058 with you.>
 059 S: <((staccato)) hello my name is manny. welcome to my äh air
 060 field > [ä:h]
 061 R: [Ja]
 062 S: its so nice to see you, alte rakete.
 063 R: ja (hahahaha) so ungefähr muss man sich das vorstell=n.
 064 S: das ist richtig.

Die transkribierte Gesprächssequenz soll im Folgenden untersucht werden. Dabei soll die Analyse aufzeigen, wie Komik in dieser Unterhaltung erzeugt wird und inwieweit FTA vorliegen.

Stefan Raab geht während des Gesprächs auf die Witze von Schweighöfer ein, so verleiht er ihnen zusätzliche Bedeutung und der ZuschauerInnen bzw. das Publikum bekommt länger Zeit, über einen Scherz zu lachen. In Zeile 004 lacht der Moderator selbst über die Antwort seines Gastes und sagt zudem „a:h (hahaha) so einfach ist das? echt?“ und hält den Moment der Komik bei. Auch durch sein lautstarkes Lachen bei lustigen Reaktionen von seinem Gast kann er das Publikum zum Lachen animieren.

Der Moderator der Sendung ist sich selbst für wenig zu schade, sodass er auch Komik erzeugt, indem er selbst lustige Aktionen durchführt. So versucht er britisches Englisch der Adelsklasse mit deutschem Akzent zu sprechen, übertreibt dabei sehr stark, sodass es sich für den Zuhörer sehr lustig anhört.

Des Weiteren agieren beide Gesprächsakteure mit Ironie in ihren Äußerungen. Raab reagiert beispielsweise auf Schweighöfers Satzeinleitung „pass uff“ (Z. 025) mit der ironisch gemeinten Aussage „jetz kommts“ (Z. 026). Der Gast der Sendung erzeugt Komik durch Selbstironie, die er immer wieder einfließen lässt. In der Gesprächssequenz von Zeile 017-022 sagt er, dass man seinen neuen Film besser international verkaufen kann, wenn man ihn auf Englisch spricht. Im gleichen Atemzug widerspricht er aber dieser Aussage, indem er Italien und Südamerika als internationalen Markt bezeichnet, was natürlich kein prestigeträchtiger Absatzmarkt für Filme ist, sondern vielmehr die USA oder England.

Mit Rückbezug auf die theoretischen Grundlagen in Kapitel 2 lassen sich in der transkribierten Textpassage aggressiver Humor beziehungsweise Angriffe auf das Face des Gegenübers erkennen. Stefan Raab hält nicht immer die Konventionen eines Gesprächs ein und nimmt einige Normalitäts- und Höflichkeitsverletzungen vor. Indem er seinem Gast unangenehme Fragen stellt, kann er ihn bloßstellen. Als der Moderator Schweighöfer fragt, wie denn diese bestimmte englische Aussprache mit deutschem Akzent klingt (Z. 052), ihn somit auffordert, dies vorzusprechen, hat der Gast nicht viele Wahlmöglichkeiten. Entweder macht er es vor und blamiert sich, er verweigert und macht sich beim Publikum unbeliebt oder er führt das Gelernte überzeugend vor. Raab lässt seinem Gast keine freie Entscheidung, sondern drängt ihn und nimmt damit einen negativen FTA vor.

Auch die Frage, wie man einen so guten Schauspieler überzeugen konnte, in Schweighöfers Film mitzuspielen, scheint unhöflich (Z. 001), denn Raab sagt damit indirekt, dass es andere triftige Gründe gegeben haben muss als das Drehbuch oder die mitspielenden Schauspieler. Eine weitere Unhöflichkeit seitens des Moderators ist auch seine scheinbar gespielte Unwissenheit. Obwohl man davon ausgehen kann, dass Raab weiß, was ein Dialectcoach oder ein Arthausfilm ist oder worum es in Schweighöfers neuem Film geht, initiiert er Ahnungslosigkeit. Dies wirkt so, als sei er unvorbereitet und interessiere sich nicht für seinen Gast, sodass Raab ihn abwertet und unter sich stellt. Während der Unterhaltung bestehen weitere unterschwellige Versuche des Moderators, Schweighöfer leicht abzuwerten und folglich FTAs zu begehen. Durch seine vielen kritischen Nachfragen (zum Beispiel in Z. 004, 047) nimmt er eine distanzierte Position ein. Auch seine Gestikulation und das Stirnrunzeln bei der Frage „der bringt dir bei wie manfred von RICHThof=n englisch

gesprochen hab=n könnte?“ (Z. 041) sowie die Betonung des letzten Wortes zeigen Raabs kritisches Denken. Durch diese Skepsis versucht er Schweighöfer unglaubwürdig erscheinen zu lassen und rückt ihn in die Defensive. In einem konventionellen Gespräch würde man seinen Gegenüber nicht durch solche Nachfragen in die Bredouille rücken wollen und das Gesagte so stehen lassen.

Ein weiterer Angriff auf Schweighöfer sind Raabs Übertreibungen: „das heißt du hast deine ganze rolle in englisch gelernt?“ (Z.023f.). Mit seiner gewählten Intonation erscheint diese Frage weniger respektvoll als abwertend, weil die übertriebene Aussprache die Leistung von Schweighöfer nicht achtungsvoll erscheinen lässt.

Zusammenfassend lassen sich als wiederkehrende Strategien im Interaktionsverhalten von Stefan Raab in dieser Gesprächssequenz kritisches Nachfragen, gespielte Unwissenheit, Übertreibungen und einige Redeunterbrechungen festhalten. Diese Methoden verursachen Angriffe auf das Face Schweighöfers, es entsteht aggressiver Humor, der – allerdings auch in Zusammenhang mit Schweighöfers schlagfertigen und selbstironischen Reaktionen – Komik erzeugt.

6.2. Tom Cruise und Matthias Schweighöfer

Die zweite analysierte Gesprächssequenz beinhaltet Schweighöfers Wiedergabe eines Erlebnisses mit Tom Cruise. Die Szene soll im Folgenden insbesondere im Hinblick auf die Komikerzeugung und FTAs untersucht werden.

001 S: und für mich war das irgendwie komisch, wenn du
 002 irgendwie sitzt du in ner reihe da in diesem
 003 hOtel und dann sitzt da tom crUise vorne und
 004 macht immer die janze zeit [[klatschen, drei
 005 Mal]] „what the FUCK!“ (-)
 006 P: [hahahaha]
 007 R: [Aargh haha]
 008 R: als er den FILM gesehen [hat?]
 009 S: [ja] wirklich!
 010 R: hat er dich gefrAgT ob ob du ihm den film
 011 zeigen kannst weil der hat ja den ja der hat
 012 den ja schon vor ner weile gesehen [oder?]
 013 S: [ne] wir wir
 014 haben ausschnitte also ich / der hat
 015 ausschnitte gesehen deswegen wurde ich auch
 016 besetzt für den film [u:nd ähm]
 017 R: [Ok]
 018 S: [und] dann hat er
 019 gesagt k- ist der fertig hab ich jesacht ja/
 020 kann man den sehen und dann hab ich gesagt mh -
 021 mh/ na klAr kannst du den sEhen [[Nicken und
 022 Augenbrauenheben]] und zwei tage später sagt er
 023 Hey (-) äh (-) what's with the mOvie, dUde?
 024 R: [hahaha]
 025 S: [I] wanna wAtch it. [What the FUCK, man!]
 026 P: [hahaha]
 027 R: °und dann sitzt de da und sacht hier°
 028 [[Klatscht drei mal]]
 029 P: [[Publikum beginnt auch zu klatschen]]
 030 R: watte äääoi! Halt! (-) °irgendwie sind die
 031 Leute hier kondss° sie sind aber sehr gut
 032 konditioniert. ich mach zwei mal so
 033 [[klatscht zwei mal]] und alle flippen aus
 034 P: [hahaha]
 035 R: [°sehr gut°]
 036 S: ja
 037 R: ich wollte eigentlich nur [[klatscht]] tom

038 cruise nachmachen weil mir das
 039 [so gut gefallen hat]
 040 P: [hahaha]
 041 S: wirklich
 042 R: und tom cruise °is ja selber auch° hat ja
 043 selber auch mit der fliegerei zu tun deswegen
 044 interessiertder sich wahrscheinlich auch so
 045 sehr dafür oder?
 046 S: ja der hat glaub ich neun maschinen

Matthias Schweighöfer erzählt von seiner Begegnung mit dem berühmten Schauspieler Tom Cruise. Durch Imitation seiner Manierismen erzeugt Schweighöfer Komik und ordnet Cruise in die Outgroup ein. Somit hat er sich bereits aus dem eventuellen Angriffsfeld von Stefan Raab bewegt, face-threats werden nun an die nicht anwesende Person gerichtet, die mit ihren übertriebenen, als amerikanisch/euphorisch dargestellten Gesten eine Zielscheibe bietet. Das „what the fuck“ mit dem Klatschen bietet somit die Möglichkeit eines Running-Gags (Z.005: „what the FUCK!“). Ähnlich wie die praktizierte Medialität in den ersten beiden Teilen der Sendung *TV total* wird somit das Zitieren einer devianten Person zur Komikgenerierung utularisiert. Ähnlich wie in einem Ausschnitt eines Fernsehvideos in *TV total*- Manier ist somit die Komikstrategie zu interpretieren. Tom Cruise bietet mit seinem Zitat auf mindestens zwei Ebenen eine Grundlage für die Komikerzeugung.

Erstens ist er jedem Menschen im Publikum bekannt. Die Neugierde auf Einsicht in das Leben von Tom Cruise durch eine persönliche Begegnung Schweighöfers ist von Interesse für den Zuschauer. Mit der übertriebenen Begeisterung beim Sehen von Schweighöfers Film wird eine Übertreibung erzeugt, die Komik generiert. Das Benutzen des Wortes „fuck“ ist ebenfalls verantwortlich für eine Komik der Grenzüberschreitung.

Die zweite Ebene erklärt sich durch Wiedererkennen von Clichés. Eine starke Parodierung von amerikanischen Clichés erzeugt Komik für den Zuschauer. Hierzu gehören auch die euphorische Stimmung und die Wahl der Wörter. Nationale Clichés werden somit in dem Habitus von Cruise wiedererkannt. Schweighöfer ist somit Sympathieträger und gehört zur Ingroup – die positive Stimmung im Hinblick auf die Reaktion Cruises zu seinem Film kann er auf das Publikum indirekt übertragen.

Diese Strategie der Komikgenerierung ist noch ein weiteres Mal im Gesprächsausschnitt zu finden. Wieder wird ein Zitat von Cruise wiedergegeben (Z. 023: „what's with the mOvie, dUde?“ und Z. 025.: „[I] wanna wAtch it“), um seine amerikanische Nationalität, und somit seinen Habitus der Übertreibung zu karikieren.

Ein FTA zwischen den Teilnehmern ist im Ausschnitt nicht zu erkennen. Interessant ist allerdings, inwiefern ein FTA benutzt wird, um eine Fehlreaktion des Publikums aufzufangen. Generell wird das Publikum als Verstärker benutzt, es wird Beifall geklatscht, wenn Stefan Raab diese Handlung ausführt. In dem Vorliegenden Ereignis ist es allerdings lediglich die Imitation von Tom Cruise, die Stefan Raab zum Klatschen animiert. Die Reaktion des Publikums ist jedoch auch hier das Klatschen. Stefan Raab reagiert auf dieses Missgeschick, das in seiner eigenen Sendung geschieht, zunächst mit einer Feststellung (Z. 029: „°irgendwie sind die Leute hier kondss°“), danach formuliert er den Satz in eine Anschuldigung um (Z. 031f.: „sie sind aber sehr gut konditioniert. ich mach zwei mal so [klatscht] und alle flippen aus“).

Hier lässt sich die Strategie der Komikgenerierung von Raab erkennen: auch wenn ein Fehler unterläuft, wird die Autorität des Moderators nie in Frage gestellt. Mit der Wortwahl „konditioniert“ unterstreicht Raab seine Urheberschaft und die Passivität der Zuschauer. Weiterhin formt er eine vage Feststellung („irgendwie“) in eine Anschuldigung um („sie sind aber [...]“). Der Partikel „aber“ ist weiterer Beitrag für eine autoritäre Stellung Raabs (ähnlich wie in „der ist aber niedlich“ o.Ä.).

Eine weitere Auffälligkeit ist Matthias Schweighöfers Bekräftigung des Wahrheitsgehaltes seiner Anekdoten. Sowohl in Z. 009 als auch in Z. 041 wird von Schweighöfer nach der Pointe im Gelächter des Publikums seine Aussage durch ein „wirklich“ verstärkt. Mit dieser Bekräftigung wird ein weiteres Mal Komik erzeugt, die Pointe mit diesem Realitätsverweis ein weiteres Mal in die Vorstellung des Zuhörers und der Zuhörerinnen gerufen und kann somit als Verstärker identifiziert werden. Stefan Raabs Rolle in dieser Situation ist es lediglich, dem Gast eine Plattform zu bieten, seine Geschichten zu erzählen.

Die FTAs sind in den Gästetalks bei *TV total* selten geworden. Der Ruf des grenzüberschreitenden Rüpels haftet Raab nicht mehr an, er pflegt mit den meisten medienerfahrenen Gästen wie Schweighöfer einen respektvollen Umgang. Die Komikgenerierung vollzieht sich aber nach dem typischen *TV total*-Prinzip, wie gezeigt werden konnte. Karikierung und Zitierung gehören zu den dominanten Strategien der Komikerzeugung.

6.3. „So jetzt lassen wir die Sau raus“

Die folgende Gesprächssequenz aus der Begegnung Kurt Krömers mit Matthias Schweighöfer in *Krömer - die internationale Show* stellt den Anfang des Gesprächs dar mit der Begrüßung des Gastes durch den Moderator und einiger folgender Turns und stammt aus der ersten Staffel der Sendung von 2007. Der Moderator Kurt Krömer (K) spricht mit leichtem Berliner Dialekt. Der aus Sachsen stammende Schweighöfer (S) weist auch eher einen Berliner als einen sächsischen Dialekt auf (er lebt seit über zehn Jahren dort). Darüber hinaus tritt das Publikum (P) in der Sequenz in Aktion. Die folgende Sequenz dauert 1 Minute und 42 Sekunden.

001 K (/H) so jetzt lassen wir die sau raUs meine=da:m=nd=herrn,
 002 [(-) äh den matthias schweighöfer meine da:m=nd=herrn.]
 003 P [(hehehehe)]
 004 K großn applaus (-)
 005 [matthias [SCHWEIGHöfer.]
 006 P [[P klatscht und johlt]]
 007 S [[betritt die Bühne, verneigt sich vor P]
 008 K [°komm ra:uf°, (6.0) nehm sie plAtz. (5.0)] [[K und S gehen
 009 gemeinsam zur Sitzgruppe]]
 010 K [[K fährt mit der Hand durchs Haar]] ham sie [hinten-](-)
 011 S [°ja°]
 012 K wAt?
 013 S hat die frau wanders aber noch=n bisschen was lIegnlas
 014 sen. [wa?]
 015 K [ja]sie hat sich AUsgezogn (-)
 016 S [alte sAu.]
 017 P [(hehehe)]
 018 K [[räuspert sich leise]] werden se mal nich frEch hi:er.
 019 S tschuldIgung bitte hier [liegt-]
 020 K [sie] denkn wohl weil sie n
 021 [bekannter] schAUspieler sind dürfen sie sich ALles
 022 S [[S hustet]]
 023 K erlauben oder waz? (1.5) ick kenn frau wanders sehr
 024 gUt, knick knack [verstEh=se?]
 025 P [(hahaha)]
 026 S [(?is klAr wa ?)]
 027 K so. je[schEnke her?]
 028 P [(hehe)]
 029 S äh (-) und zwar äh (1.0) ja hat ich di:r mITje
 030 bracht. [[reicht K eine Plastiktüte]]
 031 K willst wat TRINKen?
 032 S nee äh joa. n wASser?

033 K [[nickt mit dem Kopf zu S]] ja da hInten in küHlschrank.
034 S [Allet kla:r]
035 P [(hahaha)]
036 S [[S steht auf und geht Richtung küHlschrank]]
037 K [[K kramt in der Tüte herum]] Uh. na dIs is aber (-)
038 schö:(h)n.
039 P (°hehehe°)
040 K ne flAsche [[pfeifft, blick S hinterher]]
041 P (hahaha)
042 K [[zum P]] für 3,99 (-) [schön]
043 P [(hehe)]
044 K [[zu S]] herr schweIghöfer. lassen sie sich zei:t
045 P [(°hehe°)]
046 S [[zu K umgewandt]] ick lAss mir einfach zei:t (-)
047 [[greift ein Glas Wasser aus dem küHlschrank]]
048 K <((verächtlich)) SCHAU [spieler]>(5.0)
049 P [(hahaha)]
050 S [[S geht betont langsam zurück an seinen Platz]]
051 K [[atmet laut aus]]
052 P [(hahaha)]
053 K herr /schweighöfer, [wat wir hier mal sAgen könn] das weiß
054 P [(°hehehehe°)]
055 K ja der wenigste ähm die wenigsten wissen ja WIr ham ja zu
056 sammen schon mal theater gespielt.
057 S jenAU=und DESwegen auch die flasche sekt (-) ausm ost/en,
058 (-- weil [[dreht sich zum P]] äh wir=ham=ja=mal=zusamm
059 theAter gespielt kurt und ich also herr krömer und ich
060 K hm [[trinkt einen Schluck Wasser]]
061 S SIEzen wir uns eigentlich=oder duzen wir uns immer
062 [noch?]
063 K [natürlich]. wir äh sIEzen uns hi:er [und] wenn
064 S [mhm [[nickt]]]
065 K wie wieder rAUsgohn dann is wie jehabt geht das alles übern
066 ANwalt.
067 P [(hahahaha)]
068 S [°ja has recht°[[trinkt einen Schluck Wasser]]] (1.0) ja auf
069 JEdn fall [äh]
070 K <((be-)drohlich))> herr schweIghÖfEr.
071 S herr krömer. (-)

Das Transkript verdeutlicht, dass das gesamte Gespräch durch konstante Provokationen und Höflichkeitsverletzungen bzw. Face Threats durch Kurt Krömer gekennzeichnet ist. Krömer interagiert konsequent entgegen erwartbarer Höflichkeitsnormen und handelt verbal äußerst unhöflich und gleichzeitig respektlos. Bereits die Ankündigung seines Gastes gleicht einer Beleidigung. Er kündigt Matthias Schweighöfer als „sau“ (Z. 001) an, bevor er den vermeintlichen Versprecher revidiert und ihn mit seinem richtigen Namen ansagt. Krömer nutzt in diesem Zusammenhang eine doppeldeutige Semantik seiner Äußerung durch die sprichwörtlich verwendete Floskel ‚die Sau rauslassen‘, die er aber offensichtlich als Titulierung seines Gastes verwendet. Das Publikum, dem die doppelte Bedeutung bekannt sein dürfte, reagiert mit einem Lachen (Z. 003) auf die Bemerkung Krömers und gibt damit zu verstehen, dass sie die Anspielung Krömers als Angriff auf das Face Schweighöfers begriffen hat.

Krömers respektloser Umgang mit Schweighöfer wird auch an anderen Stellen des Gesprächs überaus deutlich. Bereits der flapsig-umgangssprachliche Umgangston Krömers (u.a. z.B. „wat?“, Z. 012) deutet nicht auf eine den Erwartungen entsprechende akzeptierte und normierte Interviewpraxis hin. Durch seine aggressive Gesprächstechnik versucht Krömer, die Wirkung Schweighöfers auf das Publikum zu untergraben und ihn lächerlich zu machen. Dazu zählen auch die mehrfachen Unterbrechungen Krömers (vgl. Z. 012, 020, 070),

um die Gesprächsdominanz zu behalten. Schweighöfer unterbricht ihn im Gegenzug nicht ein einziges Mal. Gerade diese Unterbrechungen (sowie die Überlappung in Z. 063) zeugen von Krömers respektloser Schlagfertigkeit, welche selbst die Interaktionskompetenz von medienbewandten Personen wie Schweighöfer untergräbt. Für Gäste gestaltet es sich schwierig, im Gespräch auf Augenhöhe mit dem Moderator zu bleiben.

Gerade als sich ein erstes einleitendes Gespräch zwischen den beiden anbahnt, nutzt Krömer bereits einen ersten Versuch Schweighöfers, schlagfertig zu kommunizieren („alte sAu“, Z. 016), um ihn zurechtzuweisen und seine autoritäre Beziehungsdimension im Gespräch klarzustellen: „werden se mal nich frEch hi:er.“ (Z. 018). Er stößt Schweighöfer damit direkt vor den Kopf, da er ihn innerhalb kürzester Zeit offenkundig bereits zum zweiten Mal vor dem Publikum demütigt und den Besuch Schweighöfers indirekt in Frage stellt, da dieser ja als von Krömer eingeladenen Gast erscheint und Krömer trotzdem kontinuierlich verächtlich mit ihm umgeht. Gleichzeitig wertet er Schweighöfers Status als Gast und in Bezug auf seinen Beruf ab: „sie denkn wohl weil sie n bekannter schAUspieler sind dürfen sie sich ALles erlauben oder waz?“ (Z. 020f.). Schweighöfer weiß offensichtlich nicht, wie er auf diesen direkten Angriff reagieren soll und kann auch die anschließende kurze Gesprächspause nicht nutzen, um adäquat zu reagieren. Während Krömer an dieser Stelle sowohl den Berufsstand als auch die Popularität seines Gastes despektierlich kommentiert, greift er das Motiv zu einem späteren Zeitpunkt des Gesprächs erneut auf. Gerade als Schweighöfer gewitzt auf eine neuerliche Höflichkeitsverletzung Krömers reagieren kann („ick lAss mir einfach zeit (-)“, Z. 046), kontert Krömer geübt schlagfertig und bezeichnet ihn äußerst verächtlich als „SCHAUspieler“ (Z. 048). Das Publikum reagiert auch deshalb so ausgelassen auf diese Bemerkung, weil sie nicht nur Klischees über den Berufsstand und den Habitus des Moderators produziert, sondern auch zutiefst selbstironisch ist. Krömer als schauspielernde Kunstfigur und Berufsschauspieler äußert sich wiederholt abwertend über seinen eigenen Berufsstand und gibt vor, absolut nichts damit zu tun zu haben.

Auch die Beziehungsgestaltung im Gespräch nutzt der Moderator wiederholt zu Angriffen auf das Face seines Gastes. Das Nähe-Angebot Schweighöfers mit der berechtigten Nachfrage nach den Anrede-Konventionen innerhalb des Gesprächs (schließlich kennen sich beide wie kurz zuvor geschildert schon sehr lange) lehnt Krömer konsequent ab und besteht auf die förmliche Sie-Form (Z. 063f.) Dieses Verhalten wäre in Kombination mit der ständigen Anrede des Gastes mit seinem Familiennamen (vgl. Z. 044, 053, 070) in Anbetracht der zwanglosen Gesprächssituation schon unhöflich genug. Aber Krömer nutzt die Unsicherheit seines Gastes erneut äußerst schlagfertig aus und überspitzt die Situation durch die Anspielung auf vermeintliche Anwälte: „wenn wir wieder rAUsgen dann is wie jehabt geht das alles übern Anwalt.“ (Z. 063f.). Diese deutliche Übertreibung führt dann auch zu einer ausgelassenen Honorierung durch das Publikum (Z. 067).

Zudem missachtet Krömer auch ganz grundlegende Gebote der Gastfreundlichkeit. In nahezu bedrohlichem Kommandoton („je[schEnke her?]“, Z. 027) fordert er das Gastgeschenk Schweighöfers ein und verhöhnt dieses im späteren Gesprächsverlauf („Uh. na dIs is aber (-) schö:(h)n.“, Z. 037f.). Zwar bietet er seinem Gast ein Getränk an, tut dies aber sehr nachlässig und desinteressiert („willst wat TRINKen?“, Z. 031). Auch auf die Bejahung Schweighöfers reagiert er unerwartet, indem er ihn selbst zur entfernt stehenden Kühltisch-Requisite schickt („ja da hInten in kÜhlschrank.“, Z. 033). Schweighöfer fügt sich hier und geht selbst los, um sein Getränk zu holen.

Wie bereits angesprochen nutzt Kurt Krömer zudem jede Gelegenheit, vorherige Beiträge seines Gegenübers anzugreifen (vgl. Z. 018, 048, 063, 070) und ihm so keine Gelegenheit zur Face-Sicherung zu geben. Seine Angriffe richten sich dabei schwerpunktmäßig auf die beziehungsgestaltenden Aspekte des positiven Face, indem er seinem Gegenüber die Möglichkeit nimmt, auf Augenhöhe mit ihm zu kommunizieren und so von Anfang an eine beabsichtigte asymmetrische Gesprächskonstellation aufrecht erhält.

Beide Gesprächspartner provozieren sich gegenseitig (vgl. z.B. Z. 044ff.) und buhlen damit um die Gunst und die Lacher des Publikums, wobei Krömer in der Regel als Gewinner aus diesen kleinen Machtkämpfen hervorgeht. Dennoch erscheint Matthias Schweighöfer im Gespräch nicht völlig hilflos. Während er zu Beginn der Interaktion auf die Face threats noch nicht zu reagieren weiß, bedient er sich bei Gesichtsverletzungen Krömers allmählich auch der Gegenprovokation. Nachdem Krömer ihn sich sein eigenes Getränk holen lässt und sich im Anschluss noch darüber beschwert, dass dieser Gang so lange dauern würde („herr schweIghöfer. lassen sie sich zeit“, Z. 044), reagiert Schweighöfer souverän auf diesen erneuten Angriff, nimmt Krömers Bemerkung wörtlich („ick lAss mir einfach zeit (-)“, Z. 046) und geht im Anschluss betont langsam und entspannt zur Sitzgruppe zurück. Auch die besonders aggressive Provokation Krömers mit Drohung der Anwälte in Z. 063ff. übergeht Schweighöfer einfach und reagiert zustimmend („ja has recht° [[trinkt einen Schluck Wasser]] (1.0) ja auf JEdn fall [äh]“, Z.068f.). Das hält Krömer allerdings nicht davon ab, Schweighöfer im Versuch, ein richtiges Gespräch aufzubauen und selbst einmal zu Wort zu kommen, erneut zu unterbrechen und ihn verbal zu bedrohen („herr schweIghÖfEr.“, Z. 070). Doch auch hier wehrt Matthias Schweighöfer erneut den Angriff durch spiegelbildliches Verhalten einfach nur ab („herr krÖmer. (-)“, Z. 071).

Krömers aggressive und gesichtsverletzende Interaktionsweise wird durch ihre Intensität besonders lustig. Gerade weil er so offensichtlich übertrieben respektlos und gleichzeitig schlagfertig entgegen aller Höflichkeitsnormen und Konventionen handelt, lässt sich das Publikum mitreißen und lacht kontinuierlich. Dabei liefert ihm Matthias Schweighöfer als Gast einige geeignete Vorlagen zur Umsetzung seiner Respektlosigkeit, bietet ihm aber im Verlauf des Gesprächs auch Paroli. Elemente der Face Theorie und des aggressiven Humors sind in dieser Gesprächssequenz überaus deutlich nachzuvollziehen und dominieren insgesamt die Gesprächssituation.

6.4. „Du hast mich grade angespuckt“

In der letzten zu analysierenden Gesprächssequenz bricht Krömer eine durch ihn initiierte Unterhaltung über Schweighöfers Verhältnis zu seinen deutschen Schauspielkollegen ab, indem er darauf hinweist, dass Schweighöfer ihn während des Redens angespuckt habe. Schweighöfers darauffolgenden Versuch, Smalltalk zu halten (möglichweise mit dem Ziel von der unangenehmen Situation abzulenken) wehrt Krömer ab, indem er ihm vorwirft, sich nur vor laufender Kamera für ihn zu interessieren. Die Sequenz dauert 52 Sekunden.

001 K: U:nd äh sa=ma so unter den schauspi~~el~~ern da gibts ja wie äh
002 gibt matthias schweighöfer dann gibts so draniel brühl und
003 so: [[K beugt sich vor, S nickt]] und dann gibts noch=n
004 paar andere [äh] äh deutsche schauspieler,
005 S: [°°(?jO?)°°]. [[S fährt si ch mit der Hand über
006 die Stirn]]
007 K: °°(?äh äh äh?)°° gibts da (-) nEId (-) [unter euch].
007 S: [°nÖ°]. (-)
008 wir [mÖgen uns alle].
009 K: [gÖnnt man] sich die rollen oder=äh äh
010 [sagt man].
011 S: [man gönnt] sich die rollen tOtal ja auf jeden fall. (-)
012 P: [[leises Gelächter]]
013 [[S führt Wasserglas Richtung Mund]]
014 S: (/H) U:nd= [äh=hehe],
015 K: [hast mich Angespuckt]grade=[ey],
016 [[K wischt sich mit der Hand durch sein Gesicht und schaut
017 seine Hand an]]
018 P: [[Gelächter]]
019 S: [entschUldige] bitte.
020 K: [[P zugewandt]] <((affektiert)) uh: toll jetzt wAsch ik

021 misch nischt mehr er hat mir ins jesischt gespuckt>. (1.5)
022 [[S nimmt Schluck Wasser]]
023 P: [[Gelächter]]
024 K: hmhm [[Räuspern]]
025 S: ja wir hAm uns ja so lang nicht mehr jesehn,
026 wie gEhts/ dir eigentlich. (1.0)
027 K: wat soll=n dIE nummer jetzt.
028 P: [[johlendes Gelächter]]
029 S: (?ich?) ich wollte mal so=n bisschen privAt [werden]
030 K: [[zu P gewandt]] [ruft] mich
031 seit vIEr jahren nich an. (-)
032 verstEhs=se?
033 P: [[Gelächter]]
034 K: und jetzt wo hier kAmeras laufen.
035 [[S nimmt Schluck Wasser]]
036 [[sich zu S beugend]] <((affektiert)) wie gEhts dir
037 eigentlich>.
038 P: [[johlendes Gelächter und Klatschen]]
039 S: ja dat lEtzte mal ham=wa uns jes-
040 K: dIr is dat doch scheiss egal wie=s mir geht. (1.0)
041 P: [[Gelächter]]
042 K: ich lEbe noch in neukölln,
043 guck dich ma um wie ik hie:r (-) wie ik hier Arbeiten muss.
044 (1.0)
045 [[K dreht sich und macht ausholende Handbewegung, S schaut
046 sich um]]
047 P: [[Gelächter]]
048 K: und dU in saus und braus, (1.0)
049 S: [[schmatzendes Geräusch]] wat soll man mAchen wa (-)
050 K: jA [(haha)] [[K verschränkt Arme]]
051 S: [hehe],
052 P: [[leises Gelächter]]
053 S: (/H)=Ah=(\H). (-- [[S schaut Richtung P, weg von K]]
054 K: jA ja.
055 S: °(?wEIB ich?)°

Diese Gesprächssequenz ist von FTAs seitens des Moderators durchzogen. Im Folgenden sollen die zwei prominentesten Beispiele ausführlich besprochen werden:

Schweighöfer setzt in Zeile 011f. zum zweiten Mal an, auf die zuvor durch Krömer gestellten Fragen bezüglich seines Verhältnisses zu anderen deutschen Jungschauspielern (Z. 007) zu antworten, weil er zuvor von Krömer durch eine Modifizierung seiner Frage unterbrochen worden war (Z. 009f.). Als der Schauspieler nun in diesem zweiten Anlauf für Lachen im Publikum sorgt, stiehlt ihm der Moderator sozusagen die Show, indem er mit einer gesichtsverletzenden Äußerung für noch größeres Gelächter sorgt (Z. 015f.: „hast mich Angespuckt grade=ey“): Der FTA besteht hier in einer Imageverletzung, denn das Anspucken einer anderen Person während des Redens ist in unserem Kulturkreis eine peinliche Angelegenheit, die sich z.B. in der Wendung „eine feuchte Aussprache haben“ wiederfindet. In einem Alltagsgespräch würde man (gerade in Anwesenheit von Zeugen) davon ausgehen, dass ein solcher Fauxpas unerwähnt bleibt, um das positive Face des anderen zu schützen; Krömer unterstreicht seine Äußerung indes noch mit der passenden Handbewegung und einem angewiderten Gesichtsausdruck.

Dieser FTA ist ein besonders krasser Bruch mit Höflichkeitskonventionen, weil das vermeintliche Anspucken nicht nur zum Thema gemacht wird, sondern Schweighöfers darauffolgender Entschuldigungsversuch (Z. 019) auch noch übergangen und stattdessen die peinliche Situation auf süffisante Weise in die Länge gezogen wird, indem Krömer die Beliebtheit des Schauspielers wieder einmal exponiert und sie zugleich ins Lächerliche zieht (Z. 020f.: „uh: toll jetzt wAsch ik misch nischt mehr er hat mir ins jesischt gespuckt“). Diese

Passage betont Krömer geschickt durch Intonation, verstärktem Gebrauch des Berliner Dialekts und durch Zuwenden zum Publikum, dessen gewollte Reaktion (johlendes Lachen) er bekommt. Krömers Verhalten würde in einem Alltagsgespräch gegen sämtliche Höflichkeitskonventionen und Kommunikationsregeln verstoßen, doch im Kontext der Show wird die Situation vom Publikum als komisch gelesen.

Im direkten Anschluss an den ersten FTA folgt ein weiterer: Als nach 1,5 Sekunden des ‚peinlichen Schweigens‘ Schweighöfer versucht, das Gespräch wieder aufzunehmen, indem er Krömer in Smalltalk-Manier danach fragt, wie es ihm gehe, da die beiden sich länger nicht gesehen haben (Z. 025f.), wehrt der Moderator die Frage nicht nur auf grobe Art und Weise ab (Z. 027: wat soll=n dIE nummer jetzt), sondern unterstellt Schweighöfer auch noch, nur vor laufender Kamera Interesse zu heucheln. Interessanterweise richtet Krömer sich mit seiner Unterstellung jedoch nicht direkt an Schweighöfer, sondern wendet sich dem Studiopublikum zu, so dass es so wirkt, als beschwere er sich bei den ZuschauerInnen über seinen Gast. Er macht Schweighöfer also nicht nur in Anwesenheit von Zeugen lächerlich, sondern wendet sich mit seinen Anschuldigungen direkt an die ZeugInnen. In dieser Situation wird Schweighöfer zum Statisten: Krömer imitiert für das Publikum den Schauspieler, indem er sich zu ihm beugt, seine Hand auf die Stuhllehne legt und ihn mit affektierter Stimme zitiert „wie gEhts dir eigentlich“ (Z. 036f.), womit er wirkungsvoll die vermeintliche Heuchelei seines Gastes betont. Wiederum wird über Schweighöfers Entschuldigungs- oder Erklärungsversuche (Z. 029, 039) hinweggegangen, als dieser versucht, sein Face zu wahren und zu zeigen, dass sein Interesse ehrlich ist.

Krömer bricht allerdings nicht nur gegenüber seinem Talkgast Höflichkeitskonventionen, sondern auch gegenüber dem Publikum: Bei der direkten Ansprache „verstEhs=se?“ (Z. 032) setzt Krömer sich über deutsche Höflichkeitskonventionen hinweg, indem er ihm fremde Menschen duzt. Andererseits handelt es sich bei dieser Frage nicht um eine echte Frage, auf die er tatsächlich eine Antwort erwartet, sondern eher um eine zu seiner ‚Berliner Schnauze‘ passende Füllfloskel. Das Publikum belohnt ihn wiederum mit Lachen, was dafür spricht, dass es die Äußerung ähnlich begreift.

Wie bereits erwähnt reagiert der Schauspieler auf die FTAs des Moderators eher defensiv, indem er sich auf die Anschuldigung des Anspuckens hin entschuldigt. Er wirkt hier ehrlich peinlich berührt (Z. 019). Die Anschuldigung des geheuchelten Interesses kann er gelassener nehmen: Nachdem Krömer sein Erklärungsversuche nicht annimmt, sondern sich stattdessen dem Publikum zuwendet und Schweighöfers Smalltalkversuch nachäfft, lächelt der Gast verschmitzt und antwortet auf „guck dich ma um wie ik hie:r (-) wie ik hier Arbeiten muss [...] und dU in saus und braus“ (Z. 043-048) mit „wat soll man mAchen wa“ (Z. 049). Einerseits scheint Schweighöfer einzusehen, dass Entschuldigungen in diesem Gespräch keine erfolgsversprechende Strategie sind, da sein Gesprächspartner sich über alle Höflichkeitskonventionen hinwegsetzt und darauf nicht eingeht. In einem Alltagsgespräch wäre dies i.d.R. nicht vorstellbar, da hier beide Interagierenden das Ziel hätten, Gesichtsverletzungen zu vermeiden. Andererseits impliziert die Anschuldigung wieder das Motiv von Schweighöfers Überlegenheit in Sachen Karriere und Beliebtheit. So versteht Schweighöfer es schließlich dieses Motiv für sich zu nutzen und seine Überlegenheit auch im Gespräch zu zeigen, denn ein lächelndes „wat soll man mAchen wa“ (Z. 049) bietet keinen Nährboden für weitere Anschuldigungen.

Auf Krömers Unterbrechungen reagiert Schweighöfer zu Anfang der Sequenz, indem er versucht kürzeste Pause zu füllen oder indem er parallel spricht (Z. 008, 011). Als Krömer ernsthaft anfängt Schweighöfers Image zu unterlaufen, zieht dieser sich stark vom Gespräch zurück: Es ergeben sich kaum noch Möglichkeiten des Turnwechsels für ihn und Krömer spricht ja nicht mehr ihn, sondern primär das Publikum an. Krömers stärkere Präsenz und

größerer Gesprächsanteil, die bereits in der Makroanalyse des gesamten Gesprächs angedeutet wurden, zeigt sich auch in dieser Sequenz deutlich.

Aus der hier vorgestellten Sequenz lassen sich einige wiederkehrende Strategien im Interaktionsverhalten von Kurt Krömer ableiten, die z.T. auch schon in der Makroanalyse erwähnt wurden: Beide FTAs werden durch das Stellen (rhetorischer) Fragen eingeleitet, Schweighöfers Antworten werden aber in beiden Fällen unterbrochen durch eigene Ausführungen bzw. Abschweifungen (Z. 009, 015, 030ff.). So bricht Krömer Höflichkeitsregeln und nimmt Schweighöfer die Möglichkeit als gleichberechtigter Interaktant am Gespräch teilzunehmen. Darüber hinaus wird der in der Makroanalyse bemerkte Running Gag bezüglich der Beliebtheit und Bekanntheit des Schauspielers auf die Spitze getrieben, da Krömer im Falle beider FTAs auf sarkastische Weise darauf rekurriert (Z. 020f., 048). Krömer interagiert mehrfach mit dem Publikum, wobei in der hier untersuchten Sequenz sein Ziel insbesondere darin besteht, sich über Schweighöfer bei Dritten zu beschweren und auf diese Weise dessen vermeintliches Fehlverhalten zu exponieren und somit dessen Image (attraktiv, beliebt, integer) zu schaden. Durch den Einsatz von Imitation, affektierter Intonation, Berliner Dialekt und Gestik unterstreicht er die negativen Faceaspekte, auf die er jeweils die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken trachtet. Insgesamt ist für diese Sequenz festzuhalten, dass Komik dadurch erzeugt wird, dass Krömer jegliche Gesprächskooperation verweigert, indem er Schweighöfer unterbricht, abschweift, unverbunden neue (gesichtsverletzende) Themen einbringt, nicht auf Entschuldigungs- oder Erklärungsversuche und Fragen eingeht etc. Es steht jedoch zu vermuten, dass sich das TV- und Studiopublikum auf Grund seines Formatwissens (z.B. Kunstfigur Krömer) nicht von seiner bisherigen Meinung über den Talkgast abbringen lässt, sondern sich eher über das unkonventionelle und unhöfliche Kommunikationsverhalten des Moderators amüsiert.

7. Vergleich und Diskussion

Im folgenden Kapitel sollen die beiden Fernsehshows *TV total* und *Krömer – Die internationale Show* verglichen werden. Dabei sollen vor allem die Moderatoren, ihr Interaktionsverhalten mit den Gästen und ihre Erzeugung von Komik durch möglichen aggressiven Humor im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

Beginnend ist hervorzuheben, dass Kurt Krömer in seiner Sendung eine Kunstfigur darstellt. Seine reale Identität, die auch einen anderen Namen besitzt, ist nicht mit der gespielten Rolle in der Show zu verwechseln. Er kann sich also hinter einer Kunstfigur ‚verstecken‘ und aus dieser heraus handeln, ohne dass seine Person außerhalb der Sendung damit in Berührung gerät. Stefan Raab hingegen trägt seinen realen Namen auch in seiner Sendung. Seine Rolle als Moderator ist zwar auch inszeniert, dennoch nimmt er eine authentische Position ein und spielt keine andere Person. Daraus folgt, dass die beiden Akteure sehr unterschiedliche Möglichkeiten in ihrem Umgang mit den Gästen haben. Während Krömer viel aggressiveren Humor ausüben kann, weil er eine Kunstfigur spielt und diese Rolle nach der Sendung ablegen kann, muss Raab stets vorsichtig sein, damit er nicht unbeliebt wird und seine Aktionen nicht auch außerhalb der Sendung auf ihn übertragen werden. Kurt Krömer ist durch seine Kunstfigur weniger angreifbar als Stefan Raab und kann sich daher unhöfliches Verhalten gegenüber seinen Gästen erlauben.

Durch die in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Gesprächsanalysen konnten diese Vermutungen bestätigt werden. Kurt Krömer unterläuft in seiner Sendung sehr stark die Konventionen eines Gästetalks und bricht permanent jegliche Form der Höflichkeitsstrategie. Er begeht viele FTAs und Angriffe auf das Selbstkonzept seines Gastes. Durch diese Art des aggressiven Humors erzeugt er die Komik in seiner Show. Raab arbeitet auch mit einigen FTAs, allerdings sind sie relativ harmlos und greifen den Gesprächspartner weniger aggressiv

an. Seine Strategien zur Erzeugung von Komik belaufen sich auf Übertreibungen, gespieltes unvorbereitet sein oder Unwissenheit und starke Selbstironie.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Interaktionsformen beider Moderatoren ist die eingenommene Kommunikationsebene mit den Gästen der Sendung. Krömer spielt seinen eigenen Status gegenüber dem Gast herunter, während sein Gesprächsverhalten aber deutlich anzeigt, dass er sich auf einer machtvolleren Ebene in der Interaktion befindet. Dadurch, dass er seinen Gast im Gespräch ständig bloßstellt, nicht auf seine Aussagen eingeht, sich nicht bei ihm für das Geschenk bedankt, ihn selbst sein Getränk holen lässt und vieles mehr, zeigt er deutlich an, dass er die übergeordnete Rolle einnimmt. Es ist kaum eine Gesprächskooperation zwischen Krömer und seinem Gast zu finden. Beispielsweise schweift er oft ab, unterbricht seinen Gesprächspartner im Satz, hilft ihm nicht aus einem peinlichen Schweigen oder betont, dass er ihn angespuckt habe. Dem gegenüber ist in der Sendung *TV total* eine symmetrische Kommunikation vorzufinden. Beide Akteure befinden sich auf einer Gesprächsebene und keiner ist dem anderen übergeordnet. Auch findet eine Kooperation statt, indem Raab seinen Gast aus unangenehmen Momenten rettet.

Abschließend kann noch festgehalten werden, dass in Krömers Unterhaltungen kein Anlass des Gesprächs ersichtlich ist. Die Gäste werden ohne Grund eingeladen und dann wird ohne Vorbereitung "losgequatscht". Dies ist bei Stefan Raab anders organisiert. Dort stellt in diesem Beispiel der neue Film seines Gastes den Gesprächsanlass dar und die gesamte Unterhaltung wirkt gut vorbereitet.⁶²

8. Fazit

Die vorliegende Ausarbeitung thematisierte zunächst die verschiedenen Formen des aggressiven Humors in den Medien. Für eine beispielhafte Analyse wurden die TV-Shows *TV total* und *Krömer – Die internationale Show* herangezogen. Anhand einzelner Gesprächssequenzen wurde erarbeitet, inwieweit der Einsatz von FTAs bei den Moderatoren vorliegt und Komik erzeugen. Grundlegend sollte der Frage nachgegangen werden, ob sich die ausgewählten Shows und die Interaktion der Moderatoren mit ihren Gästen hinsichtlich des Grades der Aggressivität voneinander unterscheiden. Es entstand die Vermutung, dass die Strategien beider Sendungen bzw. von Raab und Krömer zur Erzeugung von Komik voneinander abzugrenzen sind; dies wurde im Verlauf der Arbeit untersucht.

Nach jeweils zwei detaillierten Analysen kurzer Sequenzen aus den Gästetalks zwischen Stefan Raab bzw. Kurt Krömer und Matthias Schweighöfer konnten die anfänglichen Arbeitshypothesen bestätigt werden: In Kurt Krömers Interaktion mit dem Studiogast finden sich viele Normalitätsverletzungen und respektlose Angriffe auf das Selbstbild seines Gastes. Durch seine Schlagfertigkeit und durch aggressive FTAs erzeugt Krömer in seiner Sendung Komik. Demgegenüber orientiert sich Raab in seinen Unterhaltungen näher an den Konventionen eines Alltagsgesprächs und bleibt seinem Gast gegenüber respektvoller. Er bedient sich vielmehr der Übertreibungen, Ironie und gespielter Unwissenheit, die seine Gäste auch auf eine – zwar eher harmlosere – Art angreifen.

Es gelingt Raab jedoch nur in geringerem Maße im Studiopublikum für Lachen zu sorgen. Dies kann ein Indikator dafür sein, dass der Gästetalk im Rahmen der Show *TV total*, die grundsätzlich das Comedy-Format bedient, nicht primär die Funktion von Komikerzeugung übernimmt. Vielmehr handelt es sich um ein inhaltsorientiertes Gespräch, das auf unterhaltsame Weise über Schweighöfers neuen Film informieren möchte. Bei Krömer dagegen macht der Gästetalk den Hauptteil seines Comedy-Formats aus. Die Gäste bieten für Kurt Krömer Angriffsflächen, mit deren Hilfe er seine Figur inszeniert. Konfrontiert mit Krömers unhöflicher Interaktionsart werden die Gäste zu Statisten und

⁶² Für eine tabellarische Gegenüberstellung der Ergebnisse siehe Anhang 4.

übernehmen häufig nur noch den reaktiven Part. Es geht in Krömers Gästetalks also nicht um die Darstellung des Gastes und seiner aktuellen Leistungen, sondern um die Kunstfigur Kurt Krömer. Trotz der festgestellten FTAs durch Kurt Krömer wird das Image des Gastes nicht der Lächerlichkeit preisgegeben, da die Quelle der Komik eindeutig in der Stilisierung normalitätsverletzenden Verhaltens bei der Kunstfigur Kurt Krömer liegt. Darüber hinaus handelt es sich bei den Gästen immer um prominente Personen, von denen die Zuschauer bereits ein relativ stabiles Bild haben, das durch Krömers Angriffe nicht erschüttert wird. Abschließend ist also festzuhalten, dass sich gesichtsverletzende Elemente bei Stefan Raab und Kurt Krömer qualitativ und quantitativ voneinander unterscheiden. Bei ersterem richten sich mildere und seltener auftretende FTAs, wie in einem Alltagsgespräch, gegen das Image seines Gesprächspartners; Krömers krasse und permanente FTAs hingegen stellen primär die „Geordnetheit und Erwartbarkeit sozialer Situationen“ (Schmidt 2002: 197) in Frage.

Literatur

- Bachmaier, Helmut (Hrsg.) (2010): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam.
- Brown, Penelope and Stephen Levinson (1987): Politeness. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, Erving (1959): The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Krömer – Die internationale Show (2007): Staffel 1. DVD. Hrsg. von Sector3 Media & Knorke Films im Auftrag des rbb.
- Knop, Karin (2007): Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektive auf ein TV-Format. Bielefeld. Transcript Verlag.
- Schmidt, Axel (2002): Aggressiver Humor in den Medien – am Beispiel der Fernsehshow „TV total“. M&K 50. 2002/2, 195-226.
- Thomas, Jenny A. (1995): Meaning in Interaction. An Introduction to Pragmatics. London: Longman.

Internetquellen

- Braun, Rainer (02.04.2009): Kurt Krömer in der ARD. Der verkannte Anarchist. Online unter <http://www.taz.de/!32689>. (Letzter Zugriff am 10.02.2012).
- Grimme Preis: Krömer – Die internationale Show. Begründung der Jury. Online unter <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=1280> (letzter Zugriff am 10.02.2012).
- Marquardt, Hans (8.11.2007): Der Neuköllner Alexander Bojcan wurde als Kurt Krömer..., Online unter <http://www.bz-berlin.de/archiv/der-neukoellner-alexander-bojcan-wurde-als-kurt-kroemer-article327288.html> (letzter Zugriff am 10.02.2012.).
- Programm. ARD. Online unter http://programm.ard.de/TV/2011/11/27/kroemer---die-internationale-show/eid_282057099367019?sender=-28205&list=main2#top (letzter Zugriff am 10.02.2012).
- RBB (2010a): Krömer – die internationale Show: Stabliste Staffel 5, http://www.rbb-online.de/kroemer/team/kroemer_die_internationale.html. (letzter Zugriff am 10.02.2012.)
- RBB (2010b): Krömer – Die internationale Show: Was sie schon immer über Kurt Krömer wissen wollten... Online unter http://www.rbb-online.de/kroemer/beitraege/was_sie_schon_immer.html (letzter Zugriff am 10.02.1012.).
- SAT.1 – Die Harald Schmidt Show. Online unter <http://www.sat1.de/tv/die-harald-schmidt-show> (letzter Zugriff am 10.02.2012.).

Schader, Peer (09.03.2010): ARD-Comedian Kurt Krömer. Ganz große Schnauze. Online unter <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,682477,00.html> (letzter Zugriff am 10.02.2012.).

SECTOR3 MEDIA. Online unter <http://www.sector3.tv> (letzter Zugriff am 10.02.2012.).

ANHANG

- Transkriptionszeichen
- Makroanalyse I
- Makroanalyse II
- Zusammenfassender Vergleich der TV-Shows

Transkriptionszeichen (Orientierung an GAT)

(-)	kurze Pause
(--)	längere Pause (weniger als eine halbe Sekunde)
(1.0)	Pausen in Sekunden
(?bla bla?)	unsicheres Textverständnis
(? ?)	unverständliche Stelle
..[....	
..[....	der Text in den untereinanderstehenden Klammern überlappt sich
ja=ja	ununterbrochenes Sprechen
(hahahaha)	lautes Lachen
(hehehehe)	schwaches Lachen
s(h)a:g	integrierter Lachlaut
(/H)	hörbares Einatmen
(\H)	hörbares Ausatmen
:	Lautlängung, z.B. „leu:te“
?	steigende Intonation
,	kontinuierlich bis leicht steigende Intonation
.	fallende Intonation
°blabla°	leiser gesprochen als Umgebung
°°blabla°°	sehr leise
COME ON	Emphaseintonation (lauter und höher)
<u>blabla</u>	lauter gesprochen als Umgebung, auch zur Kennzeichnung besonderer Akzente
<i>blabla</i>	schneller gesprochen als Umgebung
<((rall))>	rallentando, Verlangsamung
<((acc))>	accelerando, zunehmend schneller
<((staccato))>	Wort für Wort
<((affektiert))>	impressionistische Kommentare unter der Zeile
abge-	(Selbst-)Unterbrechung bei einem Wort (abgebrochen)
[[Lärm]]	Kommentar zum Nonverbalen (Geräusche, physisches Verhalten der Gesprächspartner etc.)
so zu sAgen	Großgeschriebenes trägt den Satzakzent
/	Tonsprung nach oben
\	Tonsprung nach unten

Makroanalyse I

Sendung: TV total 14.04.2008

Gast: Matthias Schweighöfer

Ankündigung u. Begrüßung des Gastes	Ankündigung von Schweighöfer als ein „guter, erfolgreicher Jungschauspieler, er wird einer der Bekanntesten später, einer der ganz, ganz Großen“, „Ein Erfolg jagt den nächsten“, „Kaum einer dreht so viel, wie er im Moment“, „einen großen Fliegerepos dreht er im Moment“, „Meine Damen und Herren, begrüßen sie Matthias Schweighöfer“ Raab präsentiert Gast mit einer ausholenden Geste in Richtung Treppe Handgeben
Verabschiedung	Werbung für den neuen Film: „Gehen sie in den Film. Ganz großartige, spektakuläre Szenen und auch historisch 1a.“ Doppeldeutig: Könnte man auch ironisch verstehen
Ins Wort fallen	Raab: 6 Schweighöfer: 1 Kaum Unterbrechungen, freundlicher Umgang
Redeanteil des Gastes	Beide reden schätzungsweise gleich viel Schweighöfer's Anteil ist eher höher, weil er viel über seinen Film berichtet, Details erläutert und Geschichten erzählt
Normalitätsverletzungen (Beleidigung, unhöfliches Verhalten...)	Zahlreiche kommunikative Normalitätsverletzungen, basierend auf Höflichkeitsverletzungen bzw. Face-threats „Rolle (Der rote Baron bzw. Manfred von Richthofen) ist wie für dich gemacht“ R.: „Kommt authentisch rüber (die Rolle von Manfred von Richthofen).“ S.: „Ich weiß, danke!“ Anstößigkeit R.: „Wie habt ihr so einen Mann überzeugen können, bei euch mitzuspielen?“ S.: „Geld!“ Ironie und Übertreibungen: R.: „Einer der ganz, ganz Großen“ R.: „Du kannst ja alles. Sowohl die ernsthafte Rolle, als auch den Komödianten geben (--) wer kann das schon?“ (zeigt dann auf sich selbst -> Eigenlob) Bloßstellung/Aufforderung + Abwehr: R.: „Wie geht das (Britisch mit deutschem Akzent)?“ S.: „Das kann ich nicht mehr.“ Einschüchterung + Abwehr R.: „Man sagt, dass Manfred von Richthofen viel pazifistischer dargestellt wird, als er war.“ S.: „Wir haben ja keine autobiographische Dokumentation gemacht.“ R.: „Was ein Arthausfilm? Wir nennen das auch Kunstscheiße.“
Witzige Reaktionen	Selbstironie: S.: „Dann kann man ihn (den Film) auch besser verkaufen international (--) nach Italien oder Südamerika.“ S. berichtet, dass er vielleicht aus dem Film geschnitten wird: „Diesen komischen, blonden Deutschen schneiden wir raus.“ R.: „Musstest du dafür einen Dialekt lernen?“ S.: „Ne wieso? Ich steh ja nur rum und gucke.“ Nachahmen von Tom Cruise: „What the fuck.“ Mischen von verschiedenen Sprachen: S.: „It's so nice to see you, alte Rakete.“ Wortspiel: Raab redet in die Kamera „Hör zu!“, wiederholt „Hörzu“, S.: „Hörzu?“ R.: „Zeitung (-) kennen die Jüngeren nicht mehr.“
Running Gags (zugewiesene Rolle des Gastes?)	Raab zeigt Schweighöfer gegenüber Respekt und nimmt ihn ernst, insgesamt „positive“ Rolle Befinden sich auf einer Ebene Eventuelle Übertreibungen seitens Raab, indem er Schweighöfer außerordentlich lobt Schweighöfer ist gut vorbereitet und weiß auf jede (auch historische) Frage einen Antwort Bei jedem Versuch, Schweighöfer in die Enge zu treiben, kann er sich schlagfertig befreien
Interaktion mit dem Publikum	Beide agieren mit dem Publikum und reagieren auf die Klatscheinsätze S. erzählt etwas, Publikum lacht und S. sagt: „Wirklich!“ R. will auch Tom Cruise nachahmen und klatscht dafür, Publikum setzt sofort mit ein. R.: „Oh sie sind ja gut konditioniert.“

Makroanalyse II

Sendung: *Krömer – Die internationale Show*, DVD 2007, Staffel 1

Gast: Matthias Schweighöfer

Ankündigung u. Begrüßung des Gastes	<p>Krömer verschränkt Arme bei Ankündigung</p> <p>Ankündigung von Schweighöfer als „Stargast“, den die Frauen anheimmeln</p> <p>Konkurrenzgehebe schon in der Ankündigung angelegt („einer der bekanntesten Schauspieler, also neben Kurt Krömer“; „bleibt heute nur hinten im Raum“)</p> <p>Keine Begrüßung am „Telefon“ („Herr Schweighöfer, Ich komm mal rüber“); Schweighöfers Reaktion („Wat“) ähnlich unhöflich</p> <p>Krömer geht zu Schweighöfer in die Kammer, um ihn dort abzuholen</p> <p>Befehlerischer Ton und Dominanz des Gesprächs durch Krömer schon bei erster Begegnung im Hinterraum („Bleib sitzen! Wir gehen jetzt gleich raus! ... Ham Sie Geschenke bei?“)</p> <p>Face Threats bei Begrüßung, z.B. ungewöhnlich langes Händeschütteln, das auf Schweighöfer geschoben wird („Sie können die Hand jetzt loslassen)</p> <p>Absichtlicher Versprecher vor Heraustreten Schweighöfers aus dem Hinterraum: „Jetzt lassen wir die Sau raus, meine Damen und Herren“</p>
Verabschiedung	<p>Abrupte und unangekündigte Verabschiedung, verbunden mit Dankesworten an Matthias Schweighöfer als Gast</p>
Ins Wort fallen	<p>Krömer: 25</p> <p>Schweighöfer: 9</p> <p>Unterbrechungen sind häufig keine Unterbrechungen, sondern paralleles Reden; (derjenige, der als zweites anfängt, wurde als Unterbrechender gezählt)</p> <p>Außerdem auffällig: Schweighöfer vermeidet Unterbrechungen, indem er entsprechende Pausen für die Kommentare Krömers in seine Rede einbaut; die eigentliche Unterbrechung wird so zum Einwurf</p>
Redeanteil des Gastes	<p>Schätzungsweise nicht mehr als 1/3, Krömer dominiert fast das ganze Gespräch</p>
Normalitätsverletzungen (Beleidigung, unhöfliches Verhalten...)	<p>Zahlreiche kommunikative Normalitätsverletzungen, basierend auf Höflichkeitsverletzungen bzw. Face-threats (Bsp.: „Geschenke her!“; Krömer lässt S. selbst zum Kühlschrank laufen und mokiert dann auch noch sein langsames Tempo, angebliches Anspucken)</p> <p>Offene/ offensichtliche Beschimpfungen und Beleidigungen (Bsp.: „die Sau raus lassen“, „SCHAUSpieler“)</p> <p>Humoristisch verpackte physische Gewaltandrohungen durch Kurt Krömer (Bsp.: „Tritt in' Arsch“, „Wir sehen uns gleich noch...“)</p> <p>Übertriebenes Selbstlob des Moderators, das durch das Bewusstsein des Zuschauers um die Unangemessenheit dieses kommunikativen und sozialen Verhaltens und im Kontrast zur beabsichtigten Abwertung des Gastes komisch/ lustig ist</p> <p>Ironie (Bsp.: Krömer sagt, dass es ihm „klasse gefällt“)</p> <p>Schweighöfer macht Witze, über die Krömer nicht lacht (Bsp.: „was/wer mich geritten hat“)</p>
Witzige Reaktionen	<p>Langsames Gehen zum Kühlschrank als ‚Trotzreaktion‘ auf Krömers Unhöflichkeit</p> <p>Imitation („Herr Schweighöfer, lassen Sie sich Zeit“ – „Ich lass mir einfach Zeit“)</p> <p>‚Rollentausch‘: Gratuliert Krömer 2x (zum Deutschen Fernsehpreis und Comedy Preis) und applaudiert mit Publikum, er sagt Krömer an wie ein Moderator („Kurt Krömer, meine Damen und Herren“)</p> <p>Thematisiert, dass er schwitzt („Ik schwitze wie ne Kuh ausm Arsch“)</p> <p>Entgeht Fragen Krömers bezüglich privaten Dingen und Liebesleben, indem er z.B. so tut, als hätte er die selben Informationen auch nur aus der Presse</p>

Running Gags (zugewiesene Rolle des Gastes?)	<p>Stilisierung Schweighöfers als Frauenschwarm (Bsp.: „Die Frauen können sich schon mal nackt ausziehen“) und Titulierung als beliebter Schauspieler</p> <p>Krömer fühlt sich durch diese Attribute scheinbar minderwertig und versucht sich davon abzusetzen (Bsp.: Krömer nennt sich selbst einen hervorragenden Schauspieler und „internationalen Star“)</p> <p>Die zugewiesene Rolle Schweighöfers wird im Gesprächsverlauf immer wieder aufgegriffen und versucht, lächerlich zu machen (Bsp.: Applaudierender Gast im Zuschauerraum bei der Erwähnung der schauspielerischen Leistung Schweighöfers ist laut Krömer nur dessen Mutter)</p> <p>Überzeichnung des Celebretystatus (?)</p> <p>Lehrer/Schüler-Verhältnis: S. nimmt die Maßregelungen Ks an, Retourkutschen</p>
Interaktion mit dem Publikum	<p>Schweighöfers Applaus für die Leistungen Krömers, die seine eigenen unterschreiten: ROLLENTAUSCH</p> <p>Krömer verbeugt sich vor Publikum, Schweighöfer zelebriert das eigentliche Belittlement Krömers</p> <p>Schweighöfer weicht Publikum zurecht: „jetzt klatschen sie, na klar“</p>
Sonstiges	<p>Krömer guckt an Schweighöfer vorbei in die Kamera: IST DAS UNGEWÖHNLICH?</p> <p>Krömer lässt Schweighöfer mit Nähesuchen auflaufen, nachdem er aber selbst die Sprache auf das gemeinsame Theaterspielen gebracht hat</p> <p>Krömer will Schweighöfer mit Interviewzitate auflaufen lassen</p>

Schweighöfer geht im Gespräch nicht unter, sondern geht schlagfertig auf Krömers Niveau ein:

Zusammenfassender Vergleich der beiden Shows *TV total* und *Krömer – Die internationale Show*

Krömer	Raab
Kunstfigur	Zwar auch inszeniert, wirkt aber authentisch
Strategie: Unterläuft sehr stark die Konventionen eines Gästetalks Permanentes Brechen von Höflichkeitsstrategien Viele Face-threats und Angriffe auf das Selbstkonzept des Gastes	Strategie: Überreibungen Selbstironie Unterbrechungen Gespielte Unwissenheit Eher harmlosere Face-threats und eher Angriff auf das negative Face
Asymmetrische Kommunikation Spielt sich unter S Verhalten wirkt er aber als Chef (lässt ihn selbst gehen, Unterbrechungen, geht nicht auf ihn ein) Keine Gesprächskooperation (Abschweifungen, Unterbrechung...)	Symmetrische Kommunikation Auf einer Ebene Gesprächskooperation (hilft ihm aus dem peinlichen Schweigen)
Anlass des Gesprächs ist nicht ersichtlich	Anlass ist der neue Film

Scherzkommunikation unter tourenden Rockmusikern

1. Einleitung

Scherzkommunikation begegnet uns jeden Tag. Wir scherzen in der Schule, im Büro, beim Abendessen und auf Partys. Fast überall wird gewitzelt, gelacht und herumgealbert.⁶³ Jedoch ist das, was wir dabei tun, mehr, als lediglich „Spaß zu machen“. Scherzkommunikation dient nicht ausschließlich der Unterhaltung. Ein Ziel dieser Arbeit ist es, mögliche Funktionen humoristischer Kommunikation unter Musikern, die in verschiedenen Rockbands spielen und zum Zeitpunkt der Datenerhebung, im Dezember 2011, eine Europatournee bestreiten, zu beschreiben.

Es soll keine theorieimmanente Diskussion stattfinden, sondern eine prozessorientierte Analyse der Gesprächsdaten. Ein Vorteil dieser abduktiven und rekonstruktiven Methodik ist vor allem die bessere Eignung zur Erfassung kommunikativer Wirklichkeit, weil nicht von bereits feststehenden Theorien und Modellen ausgegangen wird, die es anhand von Daten zu belegen gelte (vgl. Kotthoff 1998: 93f.), sondern erst anhand der Daten eine These entwickelt werden soll. Im Vordergrund steht der Versuch einer Beschreibung der kommunikativen Wirklichkeit, der mit der Bildung von Hypothesen in einer Wechselbeziehung stehen soll. Der Unterschied zu traditionellen abduktiven Methoden besteht in der Tatsache, dass die Prämissen nicht auf der Hand liegen und eine Konklusion gefunden werden muss. Nach Kotthoff verhält es sich bei der Untersuchung von konversationellem Humor gerade umgekehrt. So ist nach Kotthoff „mit der Wirkung eher eine Art Konklusion gegeben und wir suchen nach den Prämissen [...], die sie bedingen.“ (ebd.: 93)

Dabei darf freilich der Kontext des Gesagten nicht unberücksichtigt bleiben. Ich verstehe den Begriff hier nicht als Kontext, der sich lediglich auf Oberflächenphänomene bezieht. Kontext umfasst hier über den Text hinausgehende Aspekte wie zum Beispiel die soziale Stellung und Beziehung der Sprechenden zueinander. Humor ist nicht textimmanent zu beschreiben, weil zum einen Weltwissen eine große Rolle spielt, zum anderen die Beziehungen der Teilnehmer⁶⁴ untereinander wichtig sind (ebd.: 48). Kontextwissen ist nötig, um die Bedeutung des Gesagten für die Gesprächsteilnehmer besser nachvollziehen und seine Tragweite abschätzen zu können. Es macht beispielsweise einen Unterschied, ob ich einen Freund einen Trottel nenne oder einen Fremden beleidige. Diese Differenzierung wäre bei einer datenimmanenten Analyse kaum möglich.

Um die Kommunikationssituation leichter nachvollziehen zu können, werden im Analyseteil dieser Arbeit zunächst die Umstände beschrieben, unter denen der jeweilige Gesprächsausschnitt entstanden ist. Hierzu gehören vor allem Ort und Zeitpunkt des Gespräches. Es folgt jeweils der Konversationsausschnitt in transkribierter Form. Ich orientiere mich hierbei an den Konventionen des Gesprächsanalytischen Transkriptionssystems (GAT). Anschließend wird das jeweilige Datum unter den oben genannten Aspekten analysiert.

Zuvor soll jedoch das Korpus beschrieben werden sowie eine kurze Darstellung der speziellen Bedingungen erfolgen, die das Tourleben mit sich bringt und unter denen die vorliegenden Konversationen geführt wurden. In diesem Teil der Arbeit stütze ich mich vor allem auf eigene Erfahrungen, die ich als Mitreisender während der oben genannten Tournee gesammelt habe. Ich erachte diesen Textteil als nötig, um dem oder der Lesenden die Möglichkeit zu geben, einen Eindruck von den Gesprächsumständen zu gewinnen, die einen

⁶³ Ausnahmen bilden stark regelgebundene und institutionell bestimmte Kommunikationssituationen, wie beispielsweise beim Militär, im Gericht oder in der Kirche (Kotthoff 1998, S.11).

⁶⁴ Ich verwende in dieser Arbeit Begriffe wie (Gesprächs)Teilnehmer, Musiker, Kommunikationspartner etc. generisch.

Einfluss auf die körperliche und mentale Verfassung der Beteiligten haben. Bei den Beschreibungen erhebe ich keineswegs Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Es kann durchaus möglich sein, dass andere Bands auf anderen Tourneen unterschiedliche Erfahrungen machen. Die Darstellung bezieht sich also immer auf besagte Europatournee im Dezember 2011.

2. Das Korpus

Das Korpus besteht aus drei Gesprächsausschnitten unterschiedlicher Länge, die während einer einmonatigen Europatournee im Winter 2011 mit einer Videokamera aufgezeichnet und anschließend transkribiert wurden. Es handelt sich jeweils um zwei bis sechs Gesprächsteilnehmer, die in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander stehen und größtenteils Deutsche sind, teilweise mit Migrationshintergrund. Mitunter sind auch Gesprächsteilnehmer involviert, die nicht direkt zur Band gehören. Die Teilnehmer sind ausnahmslos männlich und zwischen 22 und 33 Jahre alt. Während die meisten (Fach-)Abitur haben, besitzt kaum jemand von ihnen einen Hochschulabschluss. Sämtliche Kommunikationspartner spielen entweder in einer Band oder sind auf andere Art im Musikgeschäft involviert, etwa als Ton- oder Lichttechniker oder Roadie. Für viele von ihnen ist die Musik die Haupterwerbsquelle. Zwar arbeiten einige noch zusätzlich in Nebenjobs, eine Vollzeitstelle neben der Musik hat jedoch niemand. Man könnte also von (semi-)professionellen Musikern sprechen. Die Aufnahmen können als dynamisch bezeichnet werden, eine mobile Gruppe wurde mit einem mobilen Gerät aufgenommen. Sie sind mit verdeckter Kamera⁶⁵ entstanden, um den zu dokumentierenden Kommunikationsprozess nicht zu beeinflussen und somit zu verändern. Die Beteiligten sollten sich so verhalten, als würden sie nicht beobachtet werden. Die Namen aller Teilnehmer wurden geändert, Bandnamen werden generell nicht genannt.

3. Aspekte des Tourlebens als Rahmenbedingung der aufgezeichneten Gespräche

Zunächst einmal ist zu bemerken, dass eine Tournee mit 30 Tagen, zumindest im semiprofessionellen Sektor, als relativ ausgedehnt betrachtet werden kann, zumal an fast jedem dieser Tage ein Konzert gegeben wurde. Eine solche Konzertreise stellt für die Mehrheit der Musiker eine körperliche Herausforderung dar. Allein die Zeit auf der Bühne wird von den meisten als anstrengend empfunden, was vor allem in der abverlangten Konzentration, den teilweise sehr hohen Temperaturen, die durch Scheinwerferlicht und Publikum entstehen, sowie in der hohen Lautstärke⁶⁶ begründet liegt. Hinzu kommt der permanente Schlafmangel, dem alle Teilnehmenden unterworfen sind und der den langen Reisezeiten von bis zu 20 Stunden, den unkomfortablen Schlafmöglichkeiten im Tourbus, dem strikten Tagesablauf (siehe Kap.3) und teilweise der Aufregung geschuldet ist.

Der dritte Faktor ist die Verpflegung, die je nach Spielort stark variieren kann und in der Regel vom örtlichen Veranstalter organisiert wird. Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, dass es an einem Tag ein Drei-Gänge-Menü mit großer Auswahl gibt, während am nächsten Tag kaum von Catering gesprochen werden kann. In solchen Fällen besteht natürlich die Möglichkeit, essen zu gehen, was aber oftmals aus zeitlichen Gründen nicht möglich ist. Einige Musiker nehmen darüber hinaus während des gesamten Tages Alkohol zu sich, was der körperlichen Verfassung ebenfalls zusetzt.

Eine weitere Eigenheit des Tourlebens besteht in einem besonderen, zwiespältigen Verhältnis von Freizeit und Arbeit. Auf der einen Seite haben sich die Musiker sowie auch

⁶⁵ Eine zusätzliche Analyse von Gestik und Mimik wäre im Rahmen dieser Arbeit ohnehin kaum zu bewerkstelligen gewesen.

⁶⁶ Einen Gehörschutz tragen längst nicht alle Musiker, weil dadurch der sowie so schon undifferenzierte Klang auf der Bühne noch weiter beeinträchtigt würde.

die Crew⁶⁷ hier aus freien Stücken und nach Sympathie zusammengefunden, ganz im Gegensatz zum professionellen Orchester oder rein profitorientierten Musikgruppen, wo hauptsächlich das musikalische Können entscheidend ist. Die meisten Bandmitglieder sind also untereinander gut befreundet und kennen sich oftmals mehrere Jahre.

Auf der anderen Seite lässt der typische Tagesablauf wenig Raum für Freizeit. Er soll im Folgenden kurz skizziert werden. Nach Ankunft am Spielort gegen Mittag⁶⁸ wird das Equipment in die Halle getragen und dort eingelagert, worauf eine kurze Mahlzeit folgt. Je nach Auftrittsreihenfolge der Bands am Abend werden die Instrumente auf die Bühne gebracht, Schlagzeuge aufgebaut, Gitarren gestimmt usw. Es folgt ein Soundcheck, bei dem alle Bands nacheinander auf die Bühne gehen müssen. Vor oder nach dem Soundcheck stehen oftmals Interviewtermine auf dem Plan. Wenig später gibt es idealerweise ein Abendessen, dies ist jedoch nicht immer der Fall. Gegen 19 Uhr beginnt der Einlass, eine Stunde später das eigentliche Konzert, welches oft erst gegen Mitternacht endet. Daraufhin muss sämtliches Equipment wieder abgebaut und im Trailer verstaut werden, was je nach Architektur des Veranstaltungsgebäudes und Wetterlage bis zu zwei Stunden dauern kann. Die früheste Gelegenheit, schlafen zu gehen, bietet sich also in der Regel nicht vor zwei Uhr nachts. Selbst dann ist eine Erholung nicht garantiert, da viele Strecken den Bus zum Schaukeln und Wackeln bringen und einen ruhigen Schlaf, für manche Schlaf überhaupt, unmöglich werden lassen. Dieser Tagesablauf variiert in Abhängigkeit von Spielort, Bühnengröße und dem damit verbundenen zeitlichen Aufwand für Ton- und Lichttechnik sowie dem Grad der Routine der Veranstalter und Helfer vor Ort. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass zumindest bei semiprofessionellen Bands die Show⁶⁹ am Abend nicht die einzige Anstrengung des Tages ist und alle Beteiligten sich nach bestimmten Zeiten⁷⁰ zu richten haben.

Obwohl der typische Tagesablauf einigermaßen ereignisreich ist, verbringen die Musiker einen großen Teil ihrer Zeit wartend, auf den Abschluss des Bühnenaufbaus, die Tontechnik, das Ende des Soundchecks anderer Bands, auf die Presse, auf den Beginn des Konzertes und so weiter. Das Dilemma besteht nun darin, dass die Wartezeit in der Regel zu kurz ist, um sinnvollen Aktivitäten nachzugehen, zu denen in den meisten Räumen ohnehin keine Gelegenheit geboten wäre.⁷¹ In diesen Wartezeiten bietet sich jedoch die Möglichkeit zur Scherzkommunikation.

Die Musiker sind einer Reihe weiterer Zwänge unterworfen. Dazu gehört die Tatsache, dass es starke negative Konsequenzen nach sich ziehen würde, eine Tournee vorzeitig abubrechen. Die meisten Konzertkarten werden nicht an der Abendkasse, sondern, teilweise Monate, vor der Show verkauft. Die Absage einzelner Konzerte oder gar der gesamten Tournee würde große Enttäuschung und Empörung auf Seiten des Publikums nach sich ziehen. Das Image der Band würde leiden und für viele Gruppen käme dies womöglich dem Karriereende gleich.

Eine Absage hätte darüber hinaus auch finanzielle Konsequenzen. Viele Musikgruppen, die sich auf der Stufe der Bands auf dieser Europatournee befinden, spielen gerade so viel Geld ein, wie für ein sparsames Leben notwendig ist.⁷² Im Falle eines Tourabbruchs oder einer Absage würden die Einnahmen durch Konzertkarten entfallen, oftmals wären sogar zusätzliche Ausgaben wie Entschädigungen für örtliche Veranstalter oder Gebühren für

⁶⁷ Damit meine ich alle Licht- und Tontechniker, Tourmanager und sonstige Helfer, die im selben Bus die Tournee bestreiten.

⁶⁸ In der Nacht und morgens fährt der Bus zum nächsten Spielort.

⁶⁹ Die Begriffe Konzert, Show und Gig verwende ich synonym.

⁷⁰ Zu Beginn jedes Tages hängt oder händigt der Tourmanager einen genauen Zeitplan in Papierform aus.

⁷¹ Im Backstageraum ein Buch zu lesen oder Notizen für eine wissenschaftliche Arbeit über Scherzkommunikation zu machen, gestaltet sich zum Beispiel als sehr schwierig.

⁷² Das Monatseinkommen bewegt sich zwischen 600 und 1000 Euro, wobei Tourneen und Merchandise (Kleidung mit Bandlogo) in Zeiten des CD-Kopierens die Haupteinnahmequelle darstellen und das so eingenommene Gehalt auf die anderen Monate umgelegt werden muss.

bereits reservierte Reisemittel fällig. Die Teilnehmenden sind sich dieser Konsequenzen bewusst und wollen es natürlich vermeiden, eine Tour abzusagen, selbst wenn ihr körperlicher oder seelischer Zustand dies forderte.

Ein weiteres Zwangsmoment besteht im Mangel an Privatsphäre. Die Beteiligten sind permanent von Menschen umgeben. Der einzige Raum, der ein wenig Rückzugsmöglichkeit bietet, ist die Schlafkoje im oberen Stockwerk des Tourbusses. Diese Kojen haben ungefähr Einzelbettgröße und verfügen über einen blickdichten Vorhang, der bei Bedarf zugezogen, jedoch von außen theoretisch jederzeit geöffnet werden kann. Ferner ist die Koje in keiner Weise schallisoliert, sodass jederzeit alle Geräusche im Bus, vornehmlich Gespräche und Musik, in die Koje dringen und ein Gefühl des Alleinseins zu einem Ding der Unmöglichkeit werden lassen.

Schlussendlich ist die Situation der Mitfahrenden eine beengte, da sie zumeist örtlich gebunden sind. Kurze Abstecher zur Erkundung der jeweiligen Stadt sind prinzipiell denkbar, jedoch liegen die Termine, zu denen die Beteiligten am Veranstaltungsort sein müssen, häufig zu dicht aneinander, um einen Ausflug zu erlauben. Während der Fahrt gibt es diese Möglichkeit natürlich überhaupt nicht. Es besteht also beinahe ständig eine örtliche Gebundenheit. Dies ist besonders schwierig, wenn ein Streit ausbricht und die Beteiligten keine Möglichkeit haben, sich aus dem Weg zu gehen. Sie versuchen daher in der Regel, ernste Konflikte zu vermeiden, um den reibungslosen Ablauf der Tour nicht zu gefährden. Darauf werde ich später noch zurückkommen.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Entscheidung, an einer Tournee teilzunehmen, zwar freiwillig ist, im Rahmen der Tour selbst die Beteiligten jedoch immer einem gewissen Grad der Fremdbestimmung unterliegen. Sie befinden sich in einer Art Zwickmühle, da die Situation oftmals nicht zufriedenstellend ist und den persönlichen Wünschen entgegensteht, es jedoch nicht in der Macht der Teilnehmenden liegt, etwas an den Umständen zu ändern. Ähnliches hat Wilfried Schütte im Orchester beobachtet (vgl. Schütte 1991: 239). Der Unterschied besteht darin, dass die Fremdbestimmung im Fall der Rockmusiker nicht hauptsächlich von einer zentralen Figur, nämlich der des Dirigenten, herrührt. Es handelt sich hier um generelle situative Zwänge, die nicht an einzelnen Personen festzumachen sind, aber dennoch zu einem angespannten bis genervten Gemütszustand der Beteiligten führen können. Ein Weg, mit dieser misslichen Situation umzugehen, ist das Scherzen und Herumalbern (vgl. ebd.)

4. Gesprächssequenzen

Die folgenden Gesprächsausschnitte mögen dem einen oder der anderen gar nicht lustig erscheinen. Eine Eigenheit von Komik ist schließlich ihre Abhängigkeit vom Rezipienten. Es ist nicht meine Absicht, eine Definition von Witzigkeit oder Komik zu liefern, weder explizit noch durch Auswahl der Daten. Die einzigen Kriterien für die Auswahl der Sequenzen waren das Vorhandensein von Lachpartikeln sowie ein interkultureller Bezug. In diesem Kapitel werde ich versuchen, die Struktur der Daten zu beschreiben, das (scherz-)kommunikative Manöver zu bestimmen und zu erläutern sowie mögliche Funktionen des Scherzens aufzuzeigen.

4.1. Datum 1: Ferrero Küsschen

Der folgende Dialog wurde nach Konzertende und Einladen des Trailers gegen zwei Uhr nachts im oberen Geschoss des Tourbusses aufgenommen. Dort befinden sich die Schlafkojen sämtlicher Reisenden. Musiker einer Band stehen vor der Koje von Ahmed, dem Merchandise-Verkäufer der Gruppe. Dieser ist gerade dabei, sich auf seinem Laptop einen Actionfilm anzusehen, als sein Süßigkeitenkonsum die Aufmerksamkeit der umstehenden Musiker erregt.

Sprechende (alle Namen geändert): Ahmed (A), Ben (B), Peter (P), Tom (T), mehrere (m)

01 B: HIer kumma AHmed frisst die ganze zeit ferrero KÜSSchen;
02 A: [naUnd
03 B: [hier liegen überall [diese papiere rum
04 P: [m(h)itternachtssnack
05 T: ((zieht den Vorhang der Koje etwas zur Seite))
06 hehe k(h)umma die KO:je
07 B: (...)
08 P: [hehe geil AHmed
09 B: BOah: ahmed (.) voll der feRE;ro jihad hier;
10 m: [HAHAHAHAHA
11 A: [halTIE frES!se du spAST
12 m: HAHAHAHAHA
13 B: was KUKsn da ahmed (-) [is dat-
14 P: [nur geBA.ller
15 T: k(h)umma ahmed plant den NÄchsten ANgriff
16 m: [HAHAHAHAHA
17 ?: (...)
18 A: eh verPISST! euch
19 T: [hehe AHmed ey
20 m: [hehehe

Diese Gesprächssequenz kann thematisch in zwei Abschnitte gegliedert werden. Im ersten Teil (Z.1-13) geht es um das Konsumieren einer bestimmten Süßigkeit, während in Z.14-20 thematisiert wird, welchen Film sich Ahmed anschaut. Ausgangspunkt für diesen Dialog sind demnach Ahmeds Handlungen, über die sich kollektiv amüsiert wird. Er wird also gefrotzelt. Die Grundstruktur von Frotzelsequenzen bilden nach Günthner die Teilnehmerkonstellation und die kommunikative Struktur (vgl. Günthner 1996: 82). Bezüglich der Teilnehmerkonstellation lassen sich Frotzelsubjekt, -objekt und -publikum unterscheiden (ebd.: 83). Die Frotzelsubjekte, in diesem Fall Ben, Tom und Peter, produzieren die Frotzeläußerungen:

- a) „HIer kumma AHmed frisst die ganze zeit ferrero KÜSSchen;“
- b) „BOah: ahmed (.) voll der feRE;ro jihad hier;“ und
- c) „k(h)umma ahmed plant den NÄchsten ANgriff“.

Die Subjekte sind hier mit dem Frotzelpublikum identisch. Das Frotzelobjekt ist Ahmed. Die Anwesenheit des Objektes ist nach Günthner für die Frotzelaktivität konstitutiv, da sie Konsequenzen für die „strukturelle und interaktive Organisation der Aktivität“ hat und dieses Kommunikationsmuster dadurch von Aktivitäten wie Lästern oder sich mokieren unterscheidbar macht (ebd.).

Neben der bereits genannten Frotzeläußerung sind die Reaktionen des Frotzelobjektes und des Publikums für die kommunikative Struktur bedeutsam. Ahmed reagiert auf a) zunächst verhalten und versucht, die spaßige Beanstandung als nichtig und unberechtigt abzutun („[naUnd“). Es handelt sich hier um ein Eindringen in seine Privatsphäre, zumal wenig später noch der Vorhang zu seiner Koje vollständig aufgezogen und sein persönlicher Freiraum weiter eingeschränkt wird. So reagiert er in Z.11 und 18 auch sichtlich aggressiver. Er versucht, den ohnehin schon kleinen Freiraum zu verteidigen.

Betrachtet man die Rederechtsverteilung, so fällt auf, dass die Frotzelaktivität sequentiell weiterentwickelt wird. Ben macht in Z.01 und 03 auf die große Menge an verzehrten Süßigkeiten aufmerksam, was auf Ahmeds stattliche Figur anspielt. Es wird nahegelegt, dass sein Essverhalten ungesund sei, zumal der Zeitpunkt des Verzehrs in die

Nacht fällt. Hierauf macht Peter in Z.04 aufmerksam, er bestätigt also, bezugnehmend auf vorangegangene Äußerungen, die implizite Unterstellung ungesunder Ernährung.

Das Verhalten Ahmeds wird hierdurch als unangemessen und aus dem Rahmen fallend gekennzeichnet, es wird auf spaßige Weise Kritik an seinen Handlungen geäußert. Nach Günthner zeichnen sich Frotzelaktivitäten immer durch eine Doppelstruktur aus (vgl. Günthner 1996: 81). Sie beinhalten zum einen ein unernstes Moment, etwas, das dem Gesagten einen spielerischen Rahmen gibt.⁷³ Zum anderen beinhalten sie eine „verbale Provokation“, also einen Vorwurf, eine Beanstandung o.ä., in diesem Fall eine Kritik an Ahmeds Essverhalten. Eine Frotzelaktivität weist also immer „strukturelle Ambiguität“ (ebd.: 92) auf, oder wie Radcliffe-Brown formuliert, ein freundliches, verbindendes Element („conjunction“) und ein feindliches, trennendes Element („disjunction“) (vgl. Radcliffe-Brown 1965: 91f.).

Einige Turns später nimmt Ben nochmals Bezug auf die große Menge konsumierter Süßigkeiten und verbindet dieses Element in Z.09 mit der Vorstellung, dass Ahmed als gebürtiger Iraner ein Terrorist sein müsse („BOah: ahmed (.) voll der feRE;ro jihad hier;“). Es handelt sich hierbei um die Technik des Fingierens, bei der eine Gegenüberstellung von etwas Realem mit etwas Irrealem oder Absurdem einen komischen Effekt erzeugt. Nach Kotthoff werden dabei Elemente der zwei Bereiche „bisoziiert“, sodass ein überraschender Sinn entsteht (vgl. Kotthoff 1998: 51).

Um dieses Wortspiel verstehen zu können, müssen die Beteiligten über Hintergrundwissen verfügen, dass sich auf Islamismus und die Geschehnisse vom 11. September 2001 bzw. den folgenden Krieg gegen den Terror bezieht. Das Komische liegt hierbei auch in der Absurdität des Wortspiels, da etwas Profanes wie Süßigkeiten - ausgedrückt durch einen Firmennamen, ein Element der westlichen kapitalistisch orientierten Kultur - kombiniert wird mit einem Wort, das für viele Westeuropäer mit Glaubenskrieg übersetzt werden kann und für eine anti-westliche Haltung steht.⁷⁴ Zweitens wird als bekannt vorausgesetzt, dass Ahmed iranischer Herkunft ist. Es handelt sich also um eine Anspielung auf geteilte Wissenshintergründe, die erschlossen werden müssen. Hier sieht man, dass Sprache nicht immer, wie Hertzler nach Kotthoff zitiert wird, die „Hauptdeterminante“ (Hertzler nach Kotthoff 1998: 84) des Witzigen ist, sondern vor allem Weltwissen und die Vertrautheit der Beteiligten untereinander das Komische der Äußerung ausmachen.

Auf den von Ben konstruierten Zusammenhang von Ahmed und Terrorismus bezieht sich wiederum Tom in Z.15 („k(h)umma ahmed plant den NÄchsten ANgriff“). Erneut liefert damit eine spaßige Äußerung den Kontext für eine folgende. Die Imagination wird weitergetrieben, indem indirekt nahegelegt wird, dass Ahmed bereits einen Terroranschlag durchgeführt hat, er plant schließlich den „nächsten“. Der Scherz⁷⁵ wird sequentiell weiterentwickelt (vgl. Kotthoff 1998: 29). Wie die vorangegangenen Frotzeläußerungen wird auch diese mit Lachen quittiert. Man kann mit Kotthoff die Lachpartikeln in den Frotzeläußerungen als „Initiallachen“ und das Lachen in den darauf folgenden Turns als „Reaktionslachen“ bezeichnen (ebd.: 27). Dabei ist jedoch zu beachten, dass Lachen nicht als bloße Körperreaktion auf einen Reiz verstanden werden kann. Dieser Ausdrucksform kommt darüber hinaus eine kommunikative Funktion zu.

Zum einen deutet das Lachen der Frotzelnden an, dass es sich um einen Scherz handelt und das Gesagte nicht ernst genommen werden sollte, besonders nicht vom Frotzelobjekt. Weiterhin kann vor allem das Initiallachen als Aufforderung gelten, am humoristischen Spiel teilzunehmen. Das Reaktionslachen der Hörer hingegen signalisiert, dass sie den humoristischen Diskurs anerkennen. Lachen kann demnach als ein wichtiges Mittel für das

⁷³ Wie dies funktioniert, werde ich später erläutern.

⁷⁴ Das tatsächliche Konzept des Jihad ist weitaus komplizierter, soll aber an dieser Stelle nicht vertieft werden.

⁷⁵ Ich verwende den Begriff in Abgrenzung vom standardisierten und stärker regelgebundenem Witz für scherzhaft gemeinte Äußerungen jeglicher Art.

Markieren einer Aussage als scherzhaft betrachtet werden. Sprecherseitig deutet es an, dass das Gesagte nicht (ganz) ernst gemeint ist und der Rahmen der Realität verlassen wird. Das Ergebnis dieses Vorgangs ist eine veränderte Produktions- und Rezeptionsweise von Aussagen, die als Interaktionsmodalität bezeichnet werden kann. Kallmeyer (1979) definiert dieses Phänomen folgendermaßen:

„Mit Interaktionsmodalität sind hier allgemein die Verfahren gemeint, die einer Darstellung, Handlung oder Situation eine spezielle Bedeutsamkeit verleihen, und zwar mit Bezug z.B. auf eine besondere Seinswelt wie Spiel oder Traum, auf Wissen und Intention der Beteiligten oder auf eine institutionelle Situation.“ (Kallmeyer 1979: 556)

Kallmeyer geht davon aus, dass sich die Bedeutung von Dingen und Aussagen durch Zuschreibung konstituiert und verändern, modulieren lässt. Äußerungen haben also im Rahmen dieser Interaktionsmodalität des Scherzes oder komischen Spiels eine andere Bedeutung für die Beteiligten, als es in einem anderen Rahmen der Fall wäre. Die Kommunikationspartner wenden Strategien an, mithilfe derer sie das Gesagte in einen scherzhaften Kontext stellen. Es wird also mitkommuniziert, wie die Äußerungen aufzufassen sind. Das Kommunizieren dieser zusätzlichen Information und die somit stattfindende Veränderung der Ausrichtung der Äußerung (und des Sprechers) nennt Goffman *footing* (vgl. Goffman 1981: 128). Durch ihr Lachen in Z.08, 10, 12, 16 und 20 erkennen die Hörer⁷⁶ diese Verschiebung und den veränderten Blickwinkel – der Boden der Realität wird verlassen, das Komische tritt in den Vordergrund – an, sie „ratifizieren“ (vgl. Kotthoff 1998: 35) die komische Perspektive auf einen Gegenstand oder eine Person, in diesem Fall Ahmed.

Neben den Lachpartikeln finden sich weitere Mittel, mit denen eine komische Interaktionsmodalität geschaffen wird. Erstens ist die von Ben geäußerte Übertreibung „Ferrero-Jihad“ zu nennen. Ahmed wird wohl kaum in der Menge Müll produziert haben, dass die Reisenden dadurch in irgendeiner Weise bedroht würden oder dies mit einem heiligen Krieg gleichzusetzen wäre. Zweitens zeigt die Absurdität der Phantasie, ihr Merchandise-Verkäufer Ahmed sei Terrorist und habe als solcher bereits Anschläge verübt, dass Tom die Aussage nicht ernst, sondern spaßig meint und keine Wahrheitsansprüche an seine Äußerung(en) zu stellen sind.

Nachdem nun die Struktur und das Thema der Frotzelaktivität sowie konversationelle Strategien zum Kreieren eines komischen Effektes und Markieren einer scherzhaften Äußerung beschrieben wurden, sollen mögliche Funktionen oder Motive der Frotzelaktivität beleuchtet werden. Wie Kotthoff bemerkt, steht verbale Kommunikation und somit auch Scherzkommunikation immer im Kontext sozialer Handlungen (vgl. ebd.: 65). Sie kann unter anderem dazu dienen, soziale Identitäten auszuhandeln (vgl. ebd.: 86). Man kann davon ausgehen, dass das Ansehen einer Person diesem Menschen nicht schon immer anhaftet, sondern im Rahmen von Kommunikationsvorgängen geschaffen, bestätigt und verändert wird. Dies geschieht nach Brown und Levinson durch „face-work“ (vgl. Brown/Levinson 1978: 66f.), was wohl am ehesten mit Imagearbeit zu übersetzen ist. Der Begriff des face wurde von Goffman eingeführt (vgl. Kotthoff 1998: 287) und bezeichnet das öffentliche Selbstbild, welches die Kommunikationsteilnehmer für sich in Anspruch nehmen wollen und welches aus zwei Elementen besteht.⁷⁷ Ein Teil ist das „negative face“, im Folgenden negatives Image genannt. Es besteht im Anspruch auf persönlichen Freiraum und das Recht auf Freiheit und Ungestörtheit (vg. ebd.). Das andere Element ist das „positive face“, im Folgenden positives Image genannt. Dabei handelt es sich um das Selbstbild und die Persönlichkeit eines Menschen, die von den Kommunikationspartnern anerkannt werden sollen (vgl. ebd.).

⁷⁶ Damit meine ich die Person, die nicht die erste Frotzeläußerung tätigen. Grundsätzlich nehme ich Abstand von einem Kommunikationsmodell, das von Sendern, die Botschaften senden, und Empfängern, die selbige dekodieren müssen, weil Komik in der Interaktion entsteht.

⁷⁷ Übersetzung nach Brown/Levinson 1978: 66.

Im vorliegenden Datum ist das negative Image Ahmeds bedroht. Die Frotzelsubjekte stören es auf zweierlei Arten: Zum einen ganz wörtlich, indem sie den Vorhang seiner Kojе zurückziehen und so seinen räumlichen Freiraum, der wie im 3. Kapitel beschrieben sowieso schon sehr gering ist, gänzlich aufheben. Zum anderen stören sie es, indem sie im Scherz Kritik an seinem Essverhalten äußern und ihm so das Recht auf persönliche Freiheit in Bezug auf eine für viele Menschen sehr private Sache aberkennen. Entsprechend aggressiv reagiert Ahmed in Z.18, Lautstärke und Tonhöhe seiner Äußerung lassen darauf schließen, dass er die Bedrohung abwenden und in Ruhe gelassen werden will. Letzteres formuliert er auch explizit: („eh verPISST! Euch“). Ben und Tom hingegen präsentieren sich in der Sequenz als lockere Spaßmacher, die vor Tabubrüchen nicht zurückschrecken. Ein Tabu besteht hier im Eindringen in den persönlichen Freiraum eines Anderen. Zum anderen sind die Anspielungen auf den 11. September und Ahmeds Herkunft nicht nur politisch inkorrekt, sondern im zweiten Fall auch rassistisch. An dieser Stelle möchte ich eine kurze Sequenz anführen, die sich wenige Minuten später in der gleichen Gruppe und am gleichen Schauplatz abgespielt hat:

```
01  B:  wasn DAS
02  T:  Ahmeds laBEllo
03  P:  [(...)]
04  T:  [beNUTZter (.) beNU(hu)TZter imMER zum BLA(ha)sen HAAAAHA
05  m:  hehehe
```

Auch diese Frotzelsequenz enthält ein Tabuelement, diesmal aus dem sexuellen Wortfeld. Indem Ahmed unterstellt wird, er würde homosexuelle Praktiken durchführen und speziell dafür seine Lippen pflegen, wird nicht nur sein positives Image als heterosexueller Mann bedroht. Die Beteiligten kommunizieren auch, dass sie politische Korrektheit nicht als Wert anerkennen oder zumindest, dass dieser Wert hinter dem des gelungenen Scherzes zurücksteht. Ungezwungener Umgang mit Tabus und eine Toleranz gegenüber politisch fragwürdigen Scherzen gehört also zu ihrem positiven Image. Gleichzeitig hat Scherzkommunikation die Funktion, Normen und Werte kommunikativ auszuhandeln, man zeigt sich gegenseitig an, was normal ist und über welches Wissen und welche Haltung man verfügt und konstituiert sich dadurch gleichzeitig als Gruppe (vgl. Kotthoff 1998). Die Beteiligten versichern sich geteilter Ansichten, indem sie Anstößiges äußern und gemeinsam darüber lachen. Sie definieren rassistische Scherze sowie homoerotische Sexualität und ausgeprägte Körperpflege bei Männern als belachenswert und konstituieren somit eine Gruppenkultur, die in Abgrenzung von anderen Teilen der Gesellschaft politisch inkorrekte Äußerungen goutiert und im Umgang miteinander gesichtsbedrohende Aktivitäten für andere Gesprächsteilnehmer nicht scheut. Die Musiker zeigen sich gegenseitig an, dass sie nicht ungebildet sind und über das nötige Weltwissen zur Produktion und zum Verständnis der Frotzeläußerungen verfügen, jedoch in Abgrenzung zu anderen Subkulturen, beispielsweise Akademikerkreisen oder konservativen Gruppierungen, Tabuelemente nicht nur tolerieren, sondern mit Vorliebe verwenden.

Eine dritte Funktion des Scherzens besteht in der Beziehungsarbeit. Auf den ersten Blick mag die Frotzelaktivität sehr bössartig und unfair wirken. Doch ob das Scherzen ausschließend ist und jemand der „out-group“ zugewiesen wird, hängt in hohem Maße von der Beziehungsgeschichte der Beteiligten ab (ebd.: 79). Nimmt man den sozialen Kontext der Beteiligten in den Blick, so ergibt sich ein anderes Bild als das eines gemobbten Außenseiters. Sämtliche Kommunikationspartner sind zum Zeitpunkt der Aufnahme schon jahrelang befreundet, besonders Ben und Ahmed haben eine enge Beziehung zueinander. Gerade durch das Verletzen von Höflichkeitsnormen kann Informalität und Vertrautheit signalisiert werden (ebd.: 285) und dies ist auch hier der Fall. Ahmed ist ein großer und kräftig gebauter Mann, der auch einige Jahre Kampfsport trainiert hat, er könnte die

Frotzelaktivität also jederzeit beenden, wenn es ihm darauf ankäme. Er bräuchte womöglich nur aufzustehen, den Frotzelsubjekten gegenüberzutreten und sie ernsthaft um ein Unterlassen der Späße bitten. Dies tut er jedoch nicht, was darauf hindeutet, dass ihn die Scherze zwar reizen und er seine Privatsphäre wiederhergestellt sehen möchte, dass er aber nicht wirklich emotionale Verletzungen davonträgt oder gekränkt ist. Man kann also davon ausgehen, dass die Frotzelsubjekte wissen, dass die Frotzelaktivitäten Ahmed keinen ernsthaften Schaden zufügen.

Die Musiker zeigen sich auf diese Weise an, dass ihre Beziehung so stabil ist, dass Grenzüberschreitungen und Verletzungen von Höflichkeitsregeln die Basis der Beziehung nicht gefährden. Sie signalisieren sich im Frotzeln gegenseitig soziale Nähe.

Die vierte Funktion dieser Frotzelaktivität ist der Abbau von Spannungen und Stress. Wie im dritten Kapitel dargestellt ist der Touralltag von permanentem Miteinander auf engstem Raum geprägt, was zu innerer Anspannung, teilweise zu Reizbarkeit führen kann. In der Scherzkommunikation ist es jedoch möglich, durch aggressiven Humor Stress abzubauen.⁷⁸ Darüber hinaus können Kritik oder Provokationen formuliert werden, ohne dass ernste Konsequenzen zu befürchten wären (vgl. Günthner 1996: 85). In diesem Fall kann das Ausschlaggebende die von Ahmed produzierte Unordnung, Schokoladenpapier im Gang, sein, die in Kombination mit der Enge des Tourbusses andere Musiker stört. In der Frotzelaktivität kann diese Unordnung moniert werden. Eine ernste Diskussion um dieses Thema würde das positive Image lockerer Zeitgenossen, die auf keinen Fall spießig sind und keinen Wert auf Ordnung und Sauberkeit legen, gefährden. Durch die Interaktionsmodalität des Scherzes ist eine solche Diskussion aber nicht zu erwarten, Vorwürfe können konsequenzfrei geäußert werden.

4.2. Datum 2: Wodka

Die folgende Sequenz wurde am frühen Abend kurz vor dem Soundcheck auf der Bühne eines kleinen Clubs aufgenommen⁷⁹. Die Gesprächsteilnehmer versuchen zum Aufnahmezeitpunkt, Peters Bassverstärker zu reparieren und diskutieren, wie man das technische Problem beheben könnte.

Sprechende (alle Namen geändert): Wladi (W), Sven (S), Peter (P)

```

01 W: [schalt
02 P: [ne:: KOMmt nix
03 W: schalt ma auf den anderen um- ((hustet))
04 P: bringt auch (2) [AH: (--)) ne: <<cresc> jetzt is wieder !WEG!
05 W: [JA is hm;=könnt
06 vielleicht n WAcKelkontakt, sein;
07 P: hm, hast du KonTAKTspray?
08 W: hab ich schon? =aber is scheiße
09 P: [wieso
10 S: [(...)
11 W: verklebt alles (--)) [dann kanns n hinterher GANZ; wegschmeißen
12 [hm;=scheiße
13 W: kanse NIch den von torben nehmen?[wo is der?
14 P: [ja kann ich ma FRAGEN;
15 S: [kommt näher] was los?
16 P: ja [scheint wohl n WAcKelkontakt zu sein-
17 W: [is n WAcKelkontakt;
18 S: und kann man da NICH mit (.) Kontaktspray, [also für die eine Show
19 W: <<cresc> <<acc> [ey was habt ihr alle

```

⁷⁸ Auf den Zusammenhang von Humor und Stress gehe ich bei der Analyse von Datum 3 ein.

⁷⁹ Den langen Vorlauf der Konversation bis zur ersten Frotzeläußerung habe ich mit aufgeführt, um den Leser/-innen ein besseres Verständnis der Kommunikationssituation zu ermöglichen.

20 immer mit dem schieß !KonTAKT!spray,
 21 S: ja DU würdes da am liebsten Wodka draufgießen ne Wladi,
 22 P: HAHahaha
 23 W: hehe haltie k(h)lappe und bau dein schieß schlagzeug auf (1.0)
 24 [du idiOT
 25 P: [hehehe

Im ersten Teil (Z.01 bis 21) des Gespräches stellen Wladimir und Peter einen Wackelkontakt an dessen Bassverstärker fest, den es innerhalb kurzer Zeit zu beheben gilt. Peters Idee, das Problem mit Kontaktspray⁸⁰ zu lösen, stößt bei Wladimir auf wenig Begeisterung. Der in Z.15 hinzukommende Sven hat diesen Dialog nicht verfolgt, er war seinerseits mit dem Aufbau des Schlagzeugs beschäftigt. Als er nun dieselbe Frage wie Peter stellt, reagiert Wladimir in Z.19 sichtlich gereizt, was an der höheren Sprechlautstärke und -geschwindigkeit zu erkennen ist. Er zeigt sich verständnislos gegenüber dem anscheinend von Unwissen zeugenden Vorschlag, Kontaktspray zu benutzen. Daraufhin wird er von Sven im folgenden Turn gefrotzelt, ist also das Frotzelobjekt dieser Sequenz, während erstgenannter das Frotzelsubjekt darstellt.

Mit der Frotzeläußerung „ja DU würdes da am liebsten Wodka draufgießen ne Wladi,“ spielt Sven auf die russische Abstammung Wladimirs an. Wie im vorangehenden Datum wird hier mit Stereotypen gespielt, das Klischee vom wodka-trinkenden Russen wird bemüht. Es handelt sich hier wieder um eine absurde Imagination, da es vollkommen widersinnig wäre, eine alkoholische Flüssigkeit in ein strombetriebenes Gerät zu gießen.

Dieses Hintergrundwissen kann ohne weiteres bei allen Teilnehmern vorausgesetzt werden, ebenso die Kenntnis des Stereotyps des Russen, der gar nicht anders kann, als immerzu Wodka zu konsumieren. Das Adverbial „am liebsten“ legt nahe, dass Wladimir sich hier besonders zusammenreißen muss. So stößt die Äußerung sowohl bei Peter, der hier das Frotzelpublikum darstellt, als auch beim Frotzelobjekt selbst auf Gelächter. Darin unterscheidet sich die Reaktion des Frotzelobjektes von der Reaktion Ahmeds in Datum 1. Auch hier indizieren Lachpartikeln, dass die Beteiligten die Äußerung Svens nicht als ernst auffassen, sondern den spielerischen Rahmen des Gespräches anerkennen. Insbesondere Wladimir begreift die Äußerung Svens als Einladung zu einem spielerischen Schlagabtausch und quittiert sie in Z.23 mit einer „frotzelnden Retourkutsche“, d.h. er sendet seinerseits eine Frotzeläußerung an das vormalige Subjekt (vgl. Günthner 1996: 96). Auf diese Weise „expandiert“ er den „Spielrahmen“ der Sequenz (ebd.) und demonstriert Schlagfertigkeit und Lockerheit.

Die Sprecher wenden unterschiedliche Strategien an, um ihre Bemerkungen als scherzhaft zu markieren. Svens Unterstellung ist zum einen so absurd, dass direkt eine Suspendierung der Realität erkennbar wird und den Rezipienten die spielerische Interaktionsmodalität erkennbar macht. Die Retourkutsche Wladimirs ist im Gegensatz dazu nicht anspielungshaft, sondern sehr direkt. Durch den Imperativ, die Verwendung von Kraftausdrücken und die Beleidigung am Ende wird eine emotional gefärbte, übertrieben forschende Deutlichkeit ausgedrückt, die aber durch eingestreute Lachpartikeln als bloßes Stilmittel entlarvt wird. Die Äußerung wird so als scherzhaft markiert. Sowohl Sven als auch Wladimir zeigen sich in diesem Dialog äußerst schlagfertig. Während Sven ein positives Image als lockerer Possenreißer beansprucht, der ebenfalls auf politische Korrektheit keine Rücksicht nimmt, scheint Wladimir daran interessiert, nicht als Spielverderber zu gelten, der keinen Spaß verträgt und die Frotzeläußerung gar beanstanden würde. Bezüglich dieser Gesprächssequenz sind vor allem zwei Motive für die stattfindenden Frotzeleien auszumachen. Wladimirs Konter verweist Sven auf dessen Platz hinter dem Schlagzeug und

⁸⁰ Kontaktspray ist ein Öl, das zur Schmutzentfernung von Kontakten benutzt wird.

ist somit als Verteidigung von Wladimirs negativem Image zu sehen, da er Sven kommuniziert, dass dieser sich nicht in seine Arbeit als Techniker mischen soll. Technische Probleme kurz vor dem Soundcheck oder gar dem Auftritt sind wegen des straffen Zeitplans eine große Belastung für Techniker und Musiker. Erschwerend kommt hier hinzu, dass die Bühne klein und eng ist und man sich ständig im Weg steht. Vor diesem Hintergrund ist der Verweis nicht nur als Mittel zur Verteidigung des eigenen Handlungsspielraumes, sondern auch als Mittel zur Stressabfuhr zu sehen. Man beachte in diesem Zusammenhang die aggressive Äußerung Wladimirs in Z.19 und 20, die beinahe als Wutausbruch beschrieben werden kann. Svens Frotzeläußerung scheint daher vor allem deeskalierender Natur zu sein. Vermutlich ist er sich darüber im Klaren, dass eine ernste Reaktion auf Wladimirs wütende und patzige Antwort die Situation noch verkomplizieren würde. Indem er dem Gespräch eine scherzhafte Interaktionsmodalität gibt und eine komische Perspektive auf die Situation etabliert, gelingt es ihm, einen Streit zu vermeiden.

4.3. Datum 3: Ratschläge

Das dritte Datum wurde im Backstageraum eines Hamburger Clubs ca. eine Stunde vor Konzertbeginn aufgenommen. Ben hat es zuvor versäumt, frische Kleidung zum Umziehen nach dem Konzert mit in die Lokalität zu bringen. Um das Etablissement zu verlassen und zum Tourbus zu kommen, müsste er jedoch direkt durch die Menge laufen, da der Backstageraum über keinen Hinterausgang verfügt. Dies gestaltet sich natürlich sehr schwierig, zumal gerade eine Vorband auf der Bühne steht und die Halle gut gefüllt ist.

Sprechende (alle Namen geändert): Tom (T), Ben (B), m (mehrere)

```

01 T: wie WÄrs wenne deine sachen mal diREKT
02 B: <<cresc> jA:: [ich hab
03 T: [mit reinnehmen würdes
04 B: {ich muss sa
05 T: [oder vielleicht ma wen FRAGEN (2.2) wär ja viell:LEICHT AUch ne
06 gute idee ne [grinst]
07 B: ey a (--) sachma haste nich NOCH son paar (.) tolle RATSchläge
08 für mich du asi? ich [ver
09 m: [hahaha
10 B: ey: da deine ELTERN dich nch direkt gegen de !WAND! geschmissen
11 ham also du da aus deiner MUTter gekrochen bis
12 m: HAHAHA
13 T: hehehe [ja ich
14 B: [verSTEH ich nich

```

Dieser Gesprächsausschnitt enthält abermals eine Frotzelsequenz.⁸¹ Ben ist wie im ersten Datum das Frotzelsubjekt, während Tom hier die Rolle des Frotzelobjektes innehat. Verschiedene Musiker unterschiedlicher Bands bilden das Publikum. Ben wird zunächst von Tom in Z.01 und 03 dafür getadelt, seine Wechselkleidung nicht vor Konzertbeginn in den Backstageraum gebracht zu haben. Er steckt nun in einer Zwickmühle. Nach dem Konzert keine trockene Kleidung anzuziehen ist riskant, weil sich die Musiker in der durchgeschwitzten Kleidung schnell erkälten und damit die kommenden Shows gefährden können. Andererseits ist der Weg durchs Publikum unangenehm, weil die Menge üblicherweise dicht gedrängt steht und bei Erkennen des Musikers unter Umständen Autogramme fordert. Das Partikel „ja“ lässt vermuten, dass Ben keine weitere Belehrung von Tom wünscht. Letztgenannter scheint dies zu registrieren und gibt ihm in Z.05 und 06 grinsend einen weiteren Tipp, was wiederum Ben dazu veranlasst, mit einer ironischen Frotzelei zu reagieren.

⁸¹ Überhaupt schien dies das prominenteste konversationelle Manöver in der Gruppe zu sein.

Die Ratschläge Toms sind für ihn nicht weiter hilfreich, da er sich seines Fehlers bewusst ist und momentan kaum etwas an seiner Situation ändern kann. Er spricht zwar von „tollen[n] Ratschläge[n]“, jedoch sind die erhöhte Sprechlautstärke und eine Monotonie hinsichtlich der Sprachmelodie Indizien dafür, dass die Äußerung ironisch gemeint ist (vgl. Kotthoff 1998: 171). Dabei transportiert eine Äußerung eine andere mit, die eine Aussage über das distanzierte Verhältnis vom Sprecher zum Gesagten macht (vgl. ebd.: 169f.). Diese „andere“ Mitteilung muss von Tom inferiert werden, was durch genannte stilistische Markierungen der sarkastischen Äußerung gelingt. Die Ironie in Bens Bemerkung evoziert gleichzeitig einen spaßigen Rahmen, der von den umstehenden Musikern in Z.09 durch Lachpartikeln ratifiziert wird.

Die zweite Frotzeläußerung in Z.10 und 11 ist äußerst aggressiv, was nicht an der Sprechweise, sondern am Inhalt der Bemerkung festzumachen ist. Ben gibt sich überrascht von der Tatsache, dass Toms Eltern ihn nicht schon nach der Geburt ermordet haben. Die umgangssprachlichen Prädikate „an die Wand geklatscht“ und „gekrochen bis[t]“ lassen die Vorstellung grausam wirken, weil sie besonders plastisch den Vorgang der Tötung eines Säuglings beschreiben.

Die Imagination impliziert, dass zu diesem Zeitpunkt schon ersichtlich hätte sein müssen, dass Tom ein nervenraubender Zeitgenosse ist. Wie oben erwähnt haben Frotzeleien immer eine spaßige und eine kritische Dimension (vgl. Kotthoff 1998: 112). Letztere besteht in diesem Zusammenhang darin, dass Ben die oftmals bemutternde Art des Gefrotzelten als Verletzung seines persönlichen Handlungsspielraumes ansieht und sein negatives Image verteidigen muss. Tom verstößt gegen die in der Gruppe bestehende Norm, dass jeder sich um seine Dinge selber kümmert und den Anderen weitestgehend in Ruhe lässt, was persönliche Organisation, Instrumentenpflege usw. angeht. Da er von dieser Gruppennorm abweicht, wird er hier ironisierend gefrotzelt. Es findet also erneut eine implizite Aushandlung der Regeln des Zusammenlebens auf Tournee statt.

Neben dem Verteidigen des negativen Images und dem Kommunizieren von Normen und Werten hat Scherzkommunikation in diesem Gesprächsausschnitt abermals die Funktion, Stress abzubauen. Wie in Kapitel drei dargestellt verlangt der strikte Tagesablauf eine geschickte Planung seitens der Musiker und steht häufig persönlichen Wünschen im Weg. Hinzu kommt, dass besonders vor dem eigenen Auftritt die nervliche Anspannung bei den meisten Beteiligten groß ist und im Backstageraum eine hektische Stimmung herrscht. Verschiedene Musiker spielen bzw. singen sich ein, Teile der Crew rennen aufgeregt von A nach B und der Lautstärkepegel ist aufgrund der direkt angrenzenden Bühne relativ hoch. Ferner ist Ben klar, dass er, falls er seine Wechselkleidung nicht jetzt holt, sie auf jeden Fall später holen muss, da ihm sonst eine Erkältung droht⁸². Man kann davon ausgehen, dass diese Faktoren Stress in ihm hervorrufen. Darauf deuten die lauter werdende Vokallängung in Z.02 und die Diskontinuität in Z.07 hin.

In der modernen Psychologie gilt Humor mittlerweile als eine wirksame Möglichkeit, mit Stress umzugehen. Verschiedene Studien, unter anderem von Lefcourt, Martin und Dixon haben gezeigt, dass Humor in der Lage ist, die emotionalen und psychophysiologischen Effekte von Stressoren abzuschwächen (vgl. Martin 2007): 282f.). Das Anerkennen der stressmildernden Funktion von Humor hat dazu geführt, dass eine große Zahl von Psychotherapeuten die Verwendung von Humor in der Therapie befürwortet.

Humor kann also als Bewältigungsmechanismus gesehen werden, der auch im vorliegenden Fall in Kraft tritt. Indem er Tom frotzelt, rückt Ben das Frotzelobjekt in den Fokus. So kann er nicht nur sanktionsfrei seine Unzufriedenheit zum Ausdruck bringen, sondern auch in einem scherzhaften Rahmen Stress abbauen und von seinen eigenen

⁸² Als Sänger wäre dies für ihn besonders fatal. Eine Gitarre kann man auch mit einer Erkältung spielen, singen und schreien dagegen nicht.

Problemen vor dem Auftritt ablenken.

5. Schluss

Die Analyse der Daten hat gezeigt, dass Scherzkommunikation unter Rockmusikern zum einen der Aushandlung gruppeninterner Normen und Werte dient, die sich von anderen Subkulturen teilweise deutlich unterscheiden. Es wird eine Gruppenkultur des lockeren Umgangs etabliert und bestätigt, in welcher Tabubrüche und politisch inkorrekte Äußerungen toleriert und goutiert werden. Die Musiker signalisieren sich gegenseitig ihre Haltung und schaffen auf diese Weise eine Idiokultur. Der Terminus wurde von Gary Alan Fine eingeführt und wird definiert als ein System von Wissen, Ansichten und Gewohnheiten⁸³. Dieses System stiftet Kohärenz und vermittelt den Musikern ein Zugehörigkeitsgefühl, was durch gegenseitiges, freundschaftliches Frotzeln verstärkt wird. Durch Frotzelaktivitäten kommunizieren die Beteiligten einander soziale Nähe und festigen so ihre enge Bindung, die zugleich Voraussetzung für das Gelingen des Frotzelns ist.

Zweitens schaffen sich die Musiker durch scherzhafte Kommunikation einen Freiraum in doppelter Hinsicht. Zum einen im Sinne eines negativen Images, das nach Brown und Levinson zu den grundsätzlichen Bedürfnissen des Menschen zählt (vgl. Brown/Levinson 1978: 66). Zum anderen im Sinne einer geschützten Position, von der aus Kritik am Verhalten der Mitreisenden sanktionsfrei geäußert werden kann. Die scherzhaften Manöver lenken die Kommunikation weg von der Sachebene auf eine Art Spielebene, die kommunikative Beschränkungen aufhebt. Humor ist hier Mittel zum Selbstschutz und verhindert eine ernste Bearbeitung von zwischenmenschlichen Problemen und damit Konflikte, die wiederum eine Gefahr für das erfolgreiche Absolvieren der Tournee sein können⁸⁴. Falls ein Streit zu entstehen droht, kann Humor wie in Datum 3 zur Deeskalation der Lage beitragen.

Drittens zeigt die Analyse, dass Scherzkommunikation zu der Bewältigung von krisenhaften Situationen beiträgt, die mit speziellen Eigenheiten des Tourlebens zusammenhängen. Sie entlastet den jeweiligen Sprecher und trägt so zum Abbau von Stress oder zumindest zu einem entspannteren Umgang mit den in Kapitel 3 beschriebenen Stressoren bei.

Zusammenfassend kann Scherzkommunikation unter tourenden Rockmusikern als unabdingbar für das Gelingen einer Tour gesehen werden. Interessant wären an dieser Stelle Interviews mit den Musikern selber. Wie sehen sie die Rolle von Humor auf einer Tournee und inwieweit sind ihnen oben beschriebene mögliche Funktionen ihres Scherzens bewusst? Eine weitere Frage, die hier nicht beantwortet werden konnte und weitere Analysen mit einem größeren Datenkorpus notwendig machen würde, wäre die nach einem proportionalen Verhältnis von Scherzkommunikation zum Stress, der bewältigt werden muss. Führt mehr Stress zu einer höheren Frequenz scherzhafter Äußerungen? Wird Humor aggressiver, je mehr Stress die Situation in sich birgt? Diese Fragen können anhand der wenigen hier analysierten Daten nicht geklärt werden.

Diese Arbeit deutet jedoch an, wie essentiell Scherzkommunikation im täglichen Miteinander ist. Weitere (linguistische) Erforschung des Themas kann nicht nur dazu beitragen, unsere Kommunikation besser zu verstehen, sondern vielleicht auch zeigen, wie Humor in eher leistungsorientierten Zusammenhängen wie Schule und Beruf noch gewinnbringender eingesetzt werden kann.

⁸³ Frei übersetzt nach Martin 2007: 122.

⁸⁴ Zu einem ähnlichen Schluss kommt Schütte (1991: 100).

Literaturverzeichnis

- Brown, Penelope & Levinson, Stephen C. (1978): Universals in language usage: Politeness phenomena. In: Esther N. Goody (Hrsg.): Questions and politeness: strategies in social interaction. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, Erving (1981): Forms of Talk. Oxford: Oxford University Press.
- Günthner, Susanne (1996): Zwischen Scherz und Schmerz. Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen. In: Helga Kotthoff (Hrsg.). Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, 81-109.
- Kallmeyer, Werner (1979): „(Expressif) Eh ben dis donc, hein‘ pas bien‘ “. Zur Beschreibung von Exaltation als Interaktionsmodalität. In: Rolf Kloepfer (Hrsg.): Bildung und Ausbildung in der Romania, Band I: Literaturgeschichte und Texttheorie. München: Fink, 549-568.
- Kotthoff, Helga (1998): Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen: Niemeyer.
- Lefcourt, Herbert M. & Martin, Rod A. (1986): Humor and Life Stress. Antidote to Adversity. New York: Springer.
- Martin, Rod A. (2007): The psychology of Humor. An Integrative Approach. Burlington u.a.: Elsevier.
- Radcliffe-Brown, Alfred R. (1965): On joking relationships. In: (Ders.): Structure and Function in Primitive Society. New York: The Free Press, 90-104.
- Schütte, Wilfried (1991): Scherzkommunikation unter Orchestermusikern. Tübingen: Gunter Narr.

V

Komik und Gender

Judith Stander, Sabine Pelzer, Ann-Katrin Höyng, Kristina Jakob, Norma Langbein, Annika Hoffmeister

Weibliche Komik von den Anfängen bis zur Gegenwart – Ein Vergleich

1. Einleitung

Frauen sind auf vielen Gebieten des Komischen und Humoristischen in den letzten Jahren sehr aktiv geworden und treten gesellschaftlich heute sehr viel deutlicher hervor als noch vor zwanzig Jahren (Kotthoff 1996).

Betrachtet man die heutige Fernsehlandschaft, kann man der These von Helga Kotthoff zustimmen: Zwar liegt die Comedy nach wie vor in Männerhand, als reine Männerdomäne kann sie jedoch nicht mehr bezeichnet werden. Vor ungefähr 25 Jahren gab es vereinzelt Komikerinnen, inzwischen sind immer mehr Frauen im Gebiet des Komischen vertreten, wie etwa ANNETTE FRIER, CORDULA STRAATMANN, CINDY AUS MAZAHN und andere.

Diese Entwicklung soll nun näher betrachtet werden. Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist somit die weibliche Komik. Der Forschungsschwerpunkt liegt dabei auf dem qualitativen, quantitativen und stilistischen Wandel, den die weibliche Komik von den „Anfängen“ bis zur Gegenwart vollzogen hat. Die Kabarettgruppe MISSFITS steht hierbei exemplarisch für den Beginn der weiblichen Komik, wohingegen MIRJA BOES und CAROLIN KEBEKUS die zeitgenössische Komik repräsentieren.

Ziel der Ausarbeitung ist es, zunächst eine Grundlage für die Untersuchung in Form einer Darstellung der aktuellen Forschungsliteratur zum Thema Komik und Gender von führenden Wissenschaftlern wie JENKINS oder KOTTHOFF, zu schaffen. Die relevantesten Thesen dienen der Annäherung an den Diskurs und bilden den Ausgangspunkt für die Analysen. Auf dieser Basis sollen anschließend die Forschungsfragen, die als Leitfaden durch die Untersuchung führen, explizit formuliert werden. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt dabei auf den drei Mikrostudien, die anhand von TV-Ausschnitten der Komikerinnen MISSFITS, BOES und KEBEKUS durchgeführt werden. Alle Analysen unterliegen der gleichen Gliederung (Vorstellung der Komikerinnen, Vorstellung des Korpus und Analyse des Korpus) sowie dem gleichen Untersuchungsdesign. Dieses geht auf das Forschungsdesign nach HELGA KOTTHOFF (1998) zurück, wurde jedoch für die TV-Daten individuell angepasst (dazu mehr unter Kapitel 3.).

Abschließend werden die Ergebnisse der drei Analysen mit den anfangs aufgestellten Thesen überprüft und verglichen und zur Beantwortung der eingangs gestellten Forschungsfragen herangezogen.

2. Thesen aus der Forschungsliteratur zum Thema Komik und Gender

Als Ausgangspunkt für die Mikrostudien dient die aktuelle Forschungsliteratur zum Thema *Komik und Gender*. Die wichtigsten Thesen hieraus sollen eine Annäherung an den Diskurs bieten und eine Grundlage für die Analysen bilden. Als besonders relevant in Bezug auf die Fragestellung haben sich die Texte von KOTTHOFF (1996), JENKINS (1996) und KOTTHOFF (2004) erwiesen, auf welche sich die Thesen im Folgenden beziehen werden.

In JENKINS` Aufsatz finden sich zwei zentrale Thesen: Zum einen findet sich die Aussage, „daß Humor unter Frauen anders ist als Humor unter Männern [...]“ (Jenkins 1996: 44). Der Unterschied liegt in Form und Funktion des Humors. Während sich der weibliche Humor „[...] durch Kooperation, gegenseitige Unterstützung, Spontaneität und selbstheilende Kraft auszeichnet“ (ebd.), ist der männliche „kompetitiv, herausfordernd, angeberisch und standardisiert“ (ebd.). Zum anderen besteht eine Differenz in der Funktion bezüglich der jeweiligen gesellschaftlichen Rolle: Männer nutzen ihren Humor, um ihre Position zu stärken

und sich selbst auf Kosten anderer darzustellen und zu verherrlichen. Frauen hingegen unterlaufen ihre Rolle häufig mit Hilfe der Komik (vgl. ebd.: 46). Dabei werden beispielsweise negative Erfahrungen mit anderen Frauen geteilt und uminterpretiert, mit dem Ziel eine Vertrautheit und Nähe untereinander herzustellen (vgl. ebd.: 47). JENKINS führt als Beleg Gespräche unter Müttern über den Stereotyp der idealen Mutter an (vgl. ebd.: 46).

KOTTHOFF (2004) hat sich in ihrem Artikel mit Aspekten beschäftigt, die in der Scherzkommunikation einer Genderisierung unterliegen. Zunächst führt sie die Rolle des Status an: So „[wird] in der Ranghierarchie von oben nach unten gewitzelt [...]“ (Kotthoff 2004: 5), wobei sich dieses Phänomen verstärkt bei Männern zeigt. Des Weiteren verweist sie auf Aggressivität im Scherzverhalten. Auch hierbei stellt sie heraus, dass dies besonders auf Männer zutrifft, wohingegen Frauen eher selten aggressiv scherzen. Der dritte Aspekt thematisiert die Sexualität im Witz. Ein Großteil der sexuellen Witze geht auf Kosten von Frauen. Seit den 80er Jahren hingegen ist hier ein Wandel zu verzeichnen, denn die Frauenbewegung hat dazu geführt, dass mittlerweile auch Männer zur Zielscheibe dieser Art von Humor werden (vgl. ebd.: 8). Ähnlich wie JENKINS kommt auch KOTTHOFF zu der Erkenntnis, dass Verbundenheit in humoristischen Darbietungen eine bedeutende Rolle spielt, denn „sozial verbunden witzelt es sich leichter“ (ebd.). Dies trifft insbesondere auf Frauen zu. Für beide Geschlechter gilt jedoch, dass im Scherz häufig eine Mischung aus Verbundenheit und Angriff in Form von Necken, Frotzeln und Aufziehen verwendet wird.

KOTTHOFF bemerkt zudem, dass „unsere Bilder von Männlichkeiten und Weiblichkeiten [...] auch im Alltag schon einer Typisierung [unterliegen]“ (ebd.: 24). Diese zeigen sich unter anderem in Kleidung, Frisur sowie Redestil. Dieser Aspekt bietet eine Chance für die Komikerinnen, indem sie die erwähnten Typisierungen aufgreifen, überzeichnen und bis zur Karikatur überdehnen können. Die Hypertypisierung von Figuren spiegelt sich beispielsweise in inszenierten Frauentypen, die aus der Rolle fallen, in der Demaskierung von Realitätsausschnitten oder prinzipiell im Lachen über Klischees wider.

3. Forschungsfragen

Betrachtet man die deutsche Comedy-Fernsehlandschaft, zeigt sich, dass diese zwar nach wie vor in Männerhand liegt, jedoch zunehmend auch weibliche Comedians ihren Platz behaupten. Vor dem Hintergrund dieser Feststellung lassen sich folgende Fragen formulieren: Inwieweit hat sich die weibliche Komik in den Medien gewandelt? Lassen sich quantitative, thematische und stilistische Änderungen feststellen? Und welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten gibt es demnach zwischen früher und heute? Die Ausarbeitung soll Antworten auf diese Fragen geben. Der Fokus liegt hierbei auf dem Vergleich von TV-Ausschnitten unterschiedlicher weiblicher Komikerinnen. So soll zunächst ein TV-Ausschnitt der MISSFITS, die exemplarisch für die Anfänge der weiblichen Komik stehen, analysiert werden. Im Anschluss werden TV-Ausschnitte von MIRJA BOES und CAROLIN KEBEKUS in den Blick genommen, die die zeitgenössische weibliche Komik verkörpern sollen.

Ziel ist es, zu untersuchen, wie das Männer- und auch das Frauenbild früher und heute repräsentiert wurde und wird. Ist dabei aggressiver Humor immer noch eine Männerdomäne? Diese Frage soll abschließend fokussiert und beantwortet werden.

Die Analysen von MISSFITS, BOES und KEBEKUS richten sich in ihrer Vorgehensweise nach KOTTHOFF (1998). Bei dem verwendeten Datenmaterial handelt es sich, wie bereits oben erwähnt, um TV-Ausschnitte. Der Zugang zu allen Daten verlief problemlos durch das Internet, vor allem durch Youtube. Da der Korpus folglich nicht aus Alltagsgesprächen besteht, wurde das Analyseverfahren individuell auf die Daten angepasst, indem diverse Aspekte, wie etwa die Vorstellung der Komikerinnen, ausgeweitet sowie unpassende Kriterien, etwa das Kriterium der Feststellung der Komik, dezimiert wurden. Die Dimensionen und Formate des Komischen nach Kotthoff (1998), welche sie in Anlehnung an

Fillmore (1994) entwarf (vgl. Kotthoff 1998: 14ff.), wurden demnach eingegliedert, sodass die Analyse nun folgende Kriterien und Dimensionen vorsieht.

Jede Analyse beginnt mit dem Kriterium der „Konversationellen Strategie/Verfahren“ (Dimension 1). Neben einer Inhalts- bzw. Verfahrensskizze werden die unterschiedlichen Strategien der Konversation herausgearbeitet. Damit einhergehend stehen die strukturellen, konversationellen und stilistische Elemente sowie Auffälligkeiten im Fokus. Ausgehend von dieser Grundlage wird die „Zielscheibe“ (Dimension 2) des Scherzes erschlossen. Weiterführend fokussiert die Analyse die „Motive“ (Dimension 3) der Komikerinnen. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich um TV-Ausschnitte und nicht um Alltagsgespräche handelt, gehen die Motive mit dem Programm der Komikerinnen einher. Demnach ist auch hier zu konstatieren, dass der gravierende Unterschied zwischen Alltagsgespräch und TV-Ausschnitt nicht außer Acht gelassen werden darf. In der 4. Dimension („Lokale Platzierung der witzigen Aktivität in der Rederechtsstruktur“) wird die Art und Weise der Teilnahme am Gespräch im Hinblick auf die Struktur der Rederechtsverteilung untersucht. Dies ist jedoch nur für die Missfits relevant, da die anderen Komikerinnen alleine auftreten. Für alle Komikerinnen dagegen ist die 5. Dimension („Thema/Pointe“) von Bedeutung: die Themen und Pointen der Scherzaktivitäten werden fokussiert. Dieses Kriterium eignet sich gut für die TV-Ausschnitte, da die Beiträge der Komikerinnen aus durchgängigen Pointen bestehen, welche im Folgenden herausgearbeitet werden. Zum Abschluss der Analyse werden die Korpora auf „Aktivitätstypen“ (6. Dimension) der Scherzkommunikation nach Kotthoff (Kotthoff 1998: 345ff.) untersucht.

4. Eigene Mikrostudien

4.1. MISSFITS

4.1.1 Vorstellung der Kabarettistinnen Stephanie Überall und Gerburg Jahnke

Die MISSFITS sind ein bekanntes Frauenkabarettduo, bestehend aus Stephanie Überall und Gerburg Jahnke. Da sie aus dem Ruhrgebiet stammen, zeichnet sich ihr Sprachmodus durch den für sie typischen Ruhrgebietsdialekt aus. Stephanie Überall ist im September 1959 in Mühlheim an der Ruhr geboren, Gerburg Jahnke im Januar 1955 in Oberhausen. Die ehemaligen Germanistikstudentinnen gründeten ihr Frauenkabarett Anfang der 80er Jahre in der frauenbewegten Atmosphäre eines Kulturzentrums in Oberhausen und wurden mit der Zeit sehr erfolgreich. Ihren thematischen Fokus legten sie auf die sarkastische Betrachtungsweise geschlechtsspezifischen Verhaltens bei Männern und Frauen und die Konsequenzen für Politik und Alltag. Bekannt wurden sie insbesondere durch zahlreiche Fernsehauftritte, u.a. mit ihrer eigenen Serie *Der Tod ist kein Beinbruch*, in der sie die zwei ungleichen Schwestern Mimi Deckers (Jahnke) und Hilde Neumann (Überall) spielen, die ein Beerdigungsinstitut in Oberhausen von ihrem Onkel erben. Für ihre Programme und Auftritte erhielten die beiden zahlreiche Preise und Auszeichnungen, so z.B. 1991 den *Leipziger Löwenzahn*, 1992 den *Salzburger Stier* sowie 1993 den *Deutschen Kleinkunstpreis*. 2004 starteten sie schließlich ihre Abschiedstournee *Letzte Runde* quer durch Deutschland, wobei sie besonders in der Nähe ihrer Heimat Oberhausen fast immer in ausverkauften Hallen spielten. Ihre endgültig letzte Vorstellung fand Ende Februar in Hamburg statt. Kurz zuvor waren sie noch von dem Verein Pro Ruhrgebiet mit dem Titel *Bürger des Ruhrgebiets* geehrt worden.⁸⁵ Der WDR schreibt über die MISSFITS: „Sie sind die Mütter des neuen deutschen Frauenkabarets: Gerburg Jahnke und Stephanie Überall tourten 20 Jahre durch die Republik und zogen als unterhaltender Teil der Frauenbewegung vor allem die Männer durch den

⁸⁵ Vgl. <http://www.missfits-fanseite.wilmarenz.de> (letzter Zugriff am 10.01.2012).

Kakao.“⁸⁶ Ebenso heißt es: „Sie waren die wohl erfolgreichsten Frauen im Kabarett, die als Duo die deutschen Kleinkunsth Bühnen erobert haben.“⁸⁷

4.1.2 Vorstellung des Korpus

Beschreibung des Kontextes

Der ausgewählte Ausschnitt, der die MISSFITS in ihren typischen orangenen Kitteln vor Publikum zeigt, wurde 2001 im WDR in der Serie „MISSFITS und Verwandtschaft“ gezeigt, die von 1996 bis 2002 im Fernsehen zu sehen war. Der gezeigte Ausschnitt thematisiert die Unfähigkeit der Männer, „zu gucken“ und die Auswirkungen dieser Unfähigkeit im Alltag. Dabei werden die Männer den Frauen kontrastierend gegenübergestellt: auf der einen Seite erscheinen die dümmlichen, unfähigen Männer und auf der anderen Seite die klugen, geschickten Frauen. Anhand verschiedener Beispiele, wie z.B. dem Thema Flirten oder dem Erkennen der Butter im Kühlschrank wird die Unfähigkeit der Männer „zu gucken“ in überspitzter Weise festgemacht und demonstriert.

Transkription des TV-Ausschnitts MISSFITS: „Über die Fähigkeiten der Männer“

(Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=Um_d86f4SGI, Aufzeichnung der Serie MISSFITS und Verwandtschaft, 2001), 0:25-1:23

- 01 A: männer gucken anders, gut die sind jetzt nich blind nä, (-) aber
02 (-) ja aber die gucken anders als wie wir frauen zum beispiel.
03 also wir frauen nä, wir gucken so, (-) also wir können, (--)
04 links und rechts ausem augenwinkel können wir noch alles sehen,
05 (-) wenn wir gucken, nä (-) dat sind mindestens, (--)
06 lass dat zweihundert grad sein, wat wir sehen.(-) [[bewegt ihre Arme und
07 Hände]]
08 [[Lachen im Publikum]] (2.0)
09 gut dreihundertfünzig, is mir doch eja.
10 [[lautes Lachen im Publikum, Lachen der Missfits]](3.0)
11 nä,(-) so dat kriegen wir noch alles mit, aber son mann der guckt
12 so (-) als wenn der immer so scheuklappen auf hätte. [[ahmt mit
13 Armen und Händen Scheuklappen nach]] der guckt so, der
14 fokussiert anders, [immer so (-) guckt der so]
15 B: [ja (--)
16 son mann hat so nen TUNnelblick quasi, [nä?]
17 A: [ja]
18 B: son TUNnelblick [[ahmt mit Armen und Händen einen
19 Tunnelblick nach]]
20 A: ja,(-) ja genau, dat geht immer so, son mann wenn der wat von der
21 seite sehen will, dann muss der den GAN:ZEN schä:del umdrehen.
22 [[dreht den Kopf nach links und rechts]]
23 [[Lachen im Publikum]] (2.0)
24 [ja]
25 B: ja,(-) ja dat is auch so, nä? deswegen können (-) können männer
26 auch nicht unbemerkt nach frauen nachgucken geh[en],
27 A: [nä]
28 B: weil die sich immer UMgucken müssen. [[guckt sich um]]
29 A: ja (--)
30 frauen nä [[steht auf und geht aufs Publikum zu]] können
31 heimlich flirten, dat merkt der mann gar nich, nä? (--)
32 [[B steht auch auf und geht aufs Publikum zu]] ist dat ihre frau da? (-)
[[zeigt mit Finger auf eine Frau im Publikum]] ist dat ihre frau?

⁸⁶ <http://www.wdr.de/programmvorschau/object4Broadcast.jsp?broadcastId=3848564> (letzter Zugriff am 10.01.2012).

⁸⁷ <http://www.wdr.de/tv/comedy/sendungen/fernsehen/sendearchiv/MISSFITS/index.jsp> (letzter Zugriff am 10.01.2012).

33 jahahahaha, (-) wetten dat die schon die ganze zeit mit dem kerl
34 dahinten am flirten is? [[zeigt mit Finger auf einen Mann im
35 Publikum, lacht]]
36 dat machen frauen ausn AUGenwinkeln, dat merkst du als mann nich
37 weil die ihren kopf überhaupt nicht bewegen nä? (-) männer die
38 ner blonDInen hintergucken nä? [[niiiiieeäää]] der ganze schädel
39 rum nä? [[macht die Kopfbewegung vor]]
40 B: klar.
41 A: und dat fällt natürlich auf.
42 B: dat fällt sehr UNangenehm auf.
43 A: ja, [sehr unangenehm].
44 B: [sehr unangenehm].
45 B: echt ey.
46 A: oder der kühlshrank [nä]?
47 B: [ja] den sieht der mann nicht. den SIEHT
48 der nich,
49 A: (-) natürlich sieht der den kühlshrank.
50 B: ja? ach doch der sieht den kühlshrank, der sieht den doch, hör
51 ich grade.
52 A: der sieht die BUTter nich. [der mann] sieht die butter [nich]
53 B: [die butter] (? ?) [nich]
54 B: ja der sieht den kühlshrank, aber der sieht die butter [nich]
55 A: [ja]
56 und dann geht dat los,
57 B: ja, sach mal schatz ist keine BUTter mehr da?
58 A: na die steht genau vor di:r. [[gestikuliert]]
59 B: ja wo denn? ich seh die gar nicht. Ich [seh die nich]
60 A: [sieht die nich]
61 B: ich seh den [kühlshrank] aber ich seh die BUTter [nich].
62 A: [ja] [ja]
63 A: da müssen sie ma in männerhaushalten, so singlehaushalten
64 gucken, da stehen vier bis fünf (-) PFUND BUTter im kühlshrank
65 weil der mann dat immer nich gesehen hat. [Leises Lachen]
66 B: sehen männer [nich].
67 A: [ja]
68 B: die sehen den kühlshrank aber die BUTter nich.[tunnelblick ne]
69 [[ahmt Tunnelblick nach]]
70 A: [ja ist ja gut]
71 B: [unglaublich]
72 A: [ja], deswegen gibbet ja flaschen immer als kästen. (-)
73 nä? [[zeigt mit Händen die Kastenform]]
74 B: ja, ja.
75 [[Lachen und Klatschen im Publikum]]

4.1.3 Analyse des Korpus

1) Konversationelle Strategien/Verfahren

In einem „Lästergespräch“ berichten die MISSFITS Stephanie Überall und Gerburg Jahnke in übertriebener und überspitzter Weise über ihre Erfahrungen und Erlebnisse mit Männern bezüglich des Blickverhaltens und stellen diese im Kontrast zu den klugen und geschickten Frauen als unfähig und dummlich dar. So wird der Auftritt zunächst mit der Herausstellung der positiven Eigenschaften der Frauen eingeleitet. Durch das Pronomen „wir“ (Z. 2f.) wird dabei bereits zu Beginn ein Zusammengehörigkeitsgefühl der Frauen geweckt, welche im Gegensatz zu den Männern ein geschicktes Kollektiv darstellen. Die Konjunktion „aber“ (Z. 11) leitet schließlich den Kontrast zu den ungeschickten Männern ein, deren Blickverhalten anhand verschiedener Beispiele bzw. an konkreten Alltagssituationen ausgeführt und

festgemacht wird. Es folgen Spötteleien über den Habitus der Männer: Das erste Beispiel behandelt das Thema Flirten. Die MISSFITS stellen heraus, dass die Männer sich insbesondere dabei als unfähig und ungeschickt erweisen, da durch ihre extreme Kopfbewegung für die Partnerin immer sofort erkennbar ist, wann sie beabsichtigen zu flirten. Der Mann im Publikum, der zur Veranschaulichung angesprochen wird, wird dabei als Symbol für alle Männer benutzt. Das zweite Beispiel zur Demonstration der Unfähigkeit ist das Verhalten des Mannes am Kühlschrank. Dieser ist nicht in der Lage, die Butter zu erkennen bzw. zu finden, weshalb sein Kühlschrank immer mit mehreren Pfund Butter gefüllt ist. Nach der Ausführung der Beispiele ziehen die MISSFITS aus der Unfähigkeit der Männer, zu gucken, Konsequenzen für den Alltag. So gibt es laut den MISSFITS Flaschen immer als Kästen, da diese von den Männern nicht übersehen werden können.

Auffällig an diesem Ausschnitt der MISSFITS ist neben der übertriebenen und überspitzten Darstellung, dass sich die beiden Frauen immer wieder gegenseitig unterbrechen bzw. in das Gesagte der anderen bestätigend hineinreden. Dies dient häufig dazu, zu demonstrieren, dass sie eine gemeinsame Haltung vertreten und sich, ähnlich wie bei dem benutzten Pronomen „wir“, gegen die Männer zu einem Kollektiv zusammenschließen. Sie möchten ein Zusammengehörigkeitsgefühl wecken. Darüber hinaus kommen immer wieder pejorative Wiederholungen vor, d.h. einzelne Aussagen oder Phrasen werden mehrmals hintereinander geäußert, wie z.B. in Zeile 43f. „sehr unangenehm“ oder in Zeile 52-54 „sieht die Butter nicht“. Diese Wiederholungen dienen dazu, in übertriebener Art und Weise die Empörung bzw. das Entsetzen über die Unfähigkeit der Männer auszudrücken. Im gesamten Ausschnitt werden dem Publikum bekannte Klischees benannt und ausgespielt. Die beschriebenen Verhaltensweisen von Männern und Frauen haben die Paare im Publikum zum Teil schon selbst erlebt und können sich daher mit dem Gesagten in gewisser Hinsicht identifizieren. Insbesondere die Verbindung von Bekanntem und der überspitzten Darstellung in Worten, Gestik und Mimik führt zur Komik bzw. provoziert ein Lachen im Publikum.

Die MISSFITS erlangen in dem analysierten Kabarett-Ausschnitt insbesondere durch ihre Kleidung sowie durch den für sie typischen Redestil einen bestimmten Wiedererkennungswert. Sie fallen nicht nur durch ihre orangen Kittel, sondern auch durch den ihnen eigenen Ruhrpottdialekt auf. Ihr Redestil ist weiterhin durch einen lästernden und rechthaberischen Ton gekennzeichnet, mit dem sie ihre Überlegenheit gegenüber den Männern ausspielen. Auf diese Art und Weise zu sprechen sowie durch die Verwendung von Übertreibungen, Wiederholungen und weiteren stilistischen Mitteln bringen sie ihr Entsetzen und ihr Unverständnis über den Habitus der Männer zum Ausdruck. Unterstützt wird ihre Darstellungsweise dabei durch eine auffällige und übertriebene Gestik und Mimik.

2) Zielscheibe

Im Kabarett-Ausschnitt geraten die Schwächen der Männer in den Fokus und werden zur Zielscheibe. In Form des „Lästergesprächs“ wird das eingeschränkte Blickverhalten von Männern anhand alltäglicher Beispiele präsentiert. Dabei werden sie immer wieder in Kontrast zu den klugen und geschickten Frauen gestellt (wir Frauen vs. die Männer). Dennoch lachen die MISSFITS auch über sich selbst und zeigen ebenso Selbstironie. Dies wird bereits zu Beginn des Kabarett-Ausschnitts erkennbar, in dem sie über ihre übertriebene Darstellung des außergewöhnlichen Blickverhaltens von Frauen lachen (Z. 10). Die übertrieben positive Charakterisierung der Frauen und damit die Selbstdarstellung der MISSFITS rücken ebenfalls auch in den Fokus des Komischen.

3) Motive

Die Themen der Programme der MISSFITS, so auch dieses, sind alle an das Oberthema „*die sarkastische Betrachtungsweise geschlechtsspezifischen Verhaltens bei Männern und Frauen und die Auswirkungen in Politik und Alltag*“, das als Aushängeschild der MISSFITS betrachtet

werden kann, angelehnt. Auch ihr Redestil, der Ruhrpottdeutsch sowie ihre Kleidung kennzeichnen dieses Aushängeschild.

4) Lokale Platzierung der witzigen Aktivität in der Rederechtstruktur

Da es sich bei dem folgenden TV-Ausschnitt um einen Kabarett-Auftritt handelt, der durchweg darauf angelegt ist, komisch zu sein, kann nicht zwischen ernsthaften und komischen Aktivitäten unterschieden werden. Die MISSFITS bewegen sich in ihrem Programm von einer Pointe zur nächsten und provozieren auf diese Weise immer wieder Lachen im Publikum. Gerburg Jahnke hat dabei den größten Redeanteil und leitet das Gespräch, Stephanie Überall hingegen hat hauptsächlich eine bestätigende Rolle bzw. gibt Gerburg Jahnke Vorlagen, die diese dann ausbaut. Das Hineinreden in den Sprechakt der Anderen dient, wie bereits erwähnt, in erster Linie dazu, das Gesagte direkt zu bestätigen und zu zeigen, dass sie eine gemeinsame Haltung vertreten und sich gegen die Männer zusammenschließen. Durch die Aussagebestätigung wird darüber hinaus das Rederecht erlangt. Die Redeanteile beider Frauen sind durch Übertreibungen und witzige Pointen gekennzeichnet, die zur Komik und damit zu einem Lachen bzw. Klatschen im Publikum führen. Aufgelockert wird die Dialogstruktur durch die Publikumseinbindung sowie das von den MISSFITS durchgeführte Rollenspiel. Bei der Untersuchung des Ausschnittes konnten fünf Pointen identifiziert werden, die im Folgenden näher erläutert werden sollen.

5) Thema/Pointe

Pointe 1 (Z. 5-10): Bei der ersten Pointe handelt es sich um eine Doppelpointe: Die erste Pointe erfolgt durch eine Übertreibung im Hinblick auf das außergewöhnlich gute Blickverhalten der Frauen: Sie können 200 Grad sehen, ohne dabei den Kopf bewegen zu müssen. Die zweite folgt schließlich nach einer kurzen Pause, durch die eine Spannungskurve aufgebaut wird. Bei der zweiten Pointe wird die erste Übertreibung durch eine nochmalige Übertreibung, d.h. durch eine noch höhere Zahl (350 Grad) gesteigert.

Pointe 2 (Z. 20-23): Die zweite Pointe wird durch eine besondere Betonung, eine übertriebene Aussprache sowie eine extreme Gestik und Mimik erzeugt. Die Notwendigkeit für den Mann, den ganzen Kopf umdrehen zu müssen, um etwas von der Seite sehen zu können, steht in einem extremen Kontrast zu der Fähigkeit der Frau, die vorher beschrieben wurde.

Pointe 3 (Z. 32-39): Bei der dritten Pointe handelt es sich wiederum um eine Doppelpointe. Die erste Pointe erfolgt, indem die Dummheit der Männer konkret am Beispiel eines Mannes im Publikum vorgeführt wird: Männer bekommen es nicht mit, wenn ihre Frauen flirten. Dieser „Vorführeffekt“ erzeugt Lachen. Die zweite Pointe wird hervorgerufen, indem nun in einem nächsten Schritt kontrastiv zu den Frauen die Männer bei dem Vorgang des Flirtens beschrieben werden und ihre Durchschaubarkeit durch die notwendige extreme Kopfbewegung herausgestellt wird. Diese Pointe wird durch Gestik und Geräusche unterstützt.

Pointe 4 (Z. 63-65): Die Normalität im Alltag (Butter im Kühlschrank) wird an dieser Stelle überzeichnet und erscheint als absurd. Die Pointe selbst wird hervorgehoben durch die Zahl (4-5 Pfund Butter) sowie eine Spannungspause und die Betonung der Worte „Pfund“ und „Butter“.

Pointe 5 (Z. 72-75): Der Kasten als etwas Normales im Alltag wird als Lösung für die Unfähigkeit der Männer angeführt. Die Pointe wird durch eine besondere Gestik unterstützt.

6) Aktivitätstypen nach KOTTHOFF

In dem ausgewählten Kabarett-Ausschnitt der MISSFITS sind verschiedene Aktivitätstypen zu finden, so z.B. das Necken. Die Männer und ihre kleineren Schwächen werden spielerisch aufs Korn genommen. Darüber hinaus ist in das Programm ein spaßiger Rollentausch

integriert: Die MISSFITS schlüpfen in die Rolle von Mann und Frau und imitieren eine typische Situation: der Mann steht vor dem Kühlschrank und findet die Butter nicht. Des Weiteren sind aber auch Spottaktivitäten zu finden. Die MISSFITS spotten und lästern über die Männer und deren eingeschränktes Blickverhalten, wobei sie zum Teil durch starke Übertreibungen die Ebene der Realität verlassen.

4.2. MIRJA BOES

4.2.1 Vorstellung der Komikerin MIRJA BOES

MIRJA BOES ist eine deutsche Komikerin, Sängerin und Schauspielerin und wurde 1971 in der Nähe von Viersen am Niederrhein geboren. Nach ihrem Abitur studierte sie Italienisch, Spanisch und Musik- und Medienwissenschaften in Düsseldorf. Später erweiterte sie ihr Studium um das Fach Musical in Leipzig. Seit 1994 steht sie regelmäßig auf der Bühne: zunächst mit dem Theaterensemble *Compagnia 82*, ab 1996 dann mit der Band *Die Fabulösen Thekenschlampen*. Deutschlandweite Bekanntheit erlangte Boes ab 2003 mit der TV-Serie *Die dreisten Drei*. 2006-2008 spielte sie zudem die Hauptrolle in der RTL-Serie *Angie*. Daneben hat sie zahlreiche Auftritte in verschiedenen Shows u.a. dem *Quatsch Comedy Club* und tritt seit 2007 mit eigenen Soloprogrammen (z.B. *Erwachsen werde ich nächste Woche*) auf. Boes erhielt viele Nominierungen und Auszeichnungen, u.a. 2008 als beste Comedian im Rahmen des *Deutschen Comedypreises*.⁸⁸

4.2.2 Vorstellung des Korpus

Beschreibung des Kontextes

Der ausgewählte TV-Ausschnitt wurde auf Pro7 beim *Quatsch-Comedy Club* gezeigt. Es ist ein Auftritt in einer Folge der Reihe *Quatsch goes Christmas 2008*. Der *Quatsch Comedy Club* wird von THOMAS HERRMANNs moderiert, der 1992 mit ihm die Stand-Up-Comedy nach Deutschland gebracht hat. In der Show treten bekannte, aber auch unbekannte Comedians auf, wodurch schon viele neue Talente entdeckt wurden. HERMANNs erhielt für den *Quatsch Comedy Club* bereits mehrere Auszeichnungen.⁸⁹

Der bearbeitete Auftritt zeigt einen Zusammenschnitt des Bühnenprogramms *Morgen mache ich Schluss...Wahrscheinlich!* und fand kurz vor Weihnachten statt. Indem Boes das Thema *Weihnachten* bzw. *Vorweihnachtszeit* aufgreift, stellt sie einen Aktualitätsbezug her und das Publikum kann die Anekdoten besser nachvollziehen. Insgesamt beschreibt Boes in diesem Videoausschnitt die mangelnde Kompetenz der Männer, Frauen zu verstehen, vor allem in Bezug auf ihre Erwartungen hinsichtlich Weihnachten. Dabei werden immer wieder Stereotype von Männern und Frauen aufgegriffen. Insofern werden allgemeine Vorurteile und Klischees als bekannt vorausgesetzt und sind wichtig, um die Witze zu verstehen; darüber hinaus wird kein weiteres Hintergrundwissen benötigt. Zudem beginnt ihr Auftritt im *Quatsch Comedy Club* mit der ausgewählten Darbietung, sodass zu dem Zeitpunkt auch noch kein gemeinsames Wissen geschaffen wurde, auf das sie zurückgreifen könnte. Durch den Aktualitätsbezug und das Spiel mit den Klischees werden sich zahlreiche Zuschauer in den beschriebenen Situationen wiederfinden und gut in BOES Lage hineinversetzen können, da sie ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Die Nähe zum Publikum wird zudem vertieft, indem Boes immer wieder mit ihm in Kontakt tritt.

⁸⁸ Vgl. Homepage von Mirja Boes. Online: http://www.mirja-boes.de/cms/front_content.php?idcat=75 (letzter Zugriff am 13.12.2011).

⁸⁹ Vgl. <http://www.prosieben.de/tv/quatsch-comedy-club/> (letzter Zugriff am 13.12.2011).

Transkription: Mirja Boes bei „Quatsch goes Christmas 2008“

Quelle: YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=FaV3e1ivLg8> (letzter Zugriff: 13.12.2011), (0:46-2:45)

1 naa? (2.0) habt ihr bald weihnachten? (2.0) weihnachten is
2 super, oder? (2.0) findet ihr weihnachten super? (2.0)
3 [[Murmeln im Publikum]]
4 wisst ihr was noch superer is als weihnachten? (-) die zeit davor.
5 ja? ja? die vorweihnachtszeit. da wirds ja so
6 besinnlich und so was? und dann, äh, kommen so sachen wie
7 adventskalender. ne? (-) ich bastel immer für meinen freund
8 selber einen adventskalender.(-) ja? welcher mann hier im
9 publikum hat schon mal einen selbstgebastelten kalender von
10 seiner freundin bekommen? (4.0)
11 [[guckt durch das Publikum, zeigt in Richtung eines Mannes und geht 12
zwei Schritte auf ihn zu]]
13 guck mal. (-) was glaubst du warum deine freundin das macht.
14 (-) weil sie (-)(/H) dir ein geschenk machen will, weil sie so
15 romantisch ist oder oder weil sie dich so lieb hat?
16 (-- NEIN.-- weil sie AUch [[betont das Wort mit einer
17 Armgeste]] einen selbstgebastelten kalender haben will.(1.0)
18 [[Lachen und Klatschen im Publikum]]
19 ja? (2.0) ha ha ha ha (5.0)
20 [[dabei Lachen und Klatschen im Publikum]]
21 Ja, (-) und zwar einen sElbstgebastelten. nich son, (-) kAck (-) 69 22
cent ding vom aldi, wo die ganze schokolade schon
23 direkt beim transport runterfällt. [[ahmt das Herausfallen mit den
24 Händen nach]] (-) <((acc)) dann machst du die letzte tür
25 auf dann kommt der ganze scheiß raus.>(-)
26 Ja? [[Lachen im Publikum]] (-- Nein. (--
27 und für alle männer noch mal ein kleiner tipp. [[führt
28 Handflächen vor der Brust zusammen]] ein selbstgebastelter
29 adventskalender ist <((staccato)) keine kiste bier mit
30 nummerierten flaschen!> [[unterstützt jedes Wort, indem sie
31 die angewinkelten Arme nach unten zieht]](7.0)
32 [[Lachen und Klatschen im Publikum]]
33 is so ich äh äh ich warte immer darauf, dass mein freund mal
34 von sElber auf die idee kommt einen zu basteln. ja da kann ich
35 aber auch warten bis die goldfische selber futter holen gehen
36 Ne? (-)
37 [[Lachen und Klatschen im Publikum]]
38 in der vorweihnachtszeit, wenn der mit dicken tüten nach hause
39 kommt, [[ahmt ihn nach]] dann wühle ich die immer durch um zu
40 gucken, (-) hat der irgendwelche füllungen *hat er was, hat der*
41 *was, hat der was.*(--)
42 letztes jahr hatte der 24 salamischeiben, da hab ich ein
43 bisschen panik gekriegt ja?
44 [[Lachen im Publikum]]
45 das is, man machts am ende, dann habe ich es wieder so
46 gemacht, wie mans immer macht[[Arme angewinkelt, Handflächen
47 zeigen Richtung Decke]](-) als frau. (-) am 30.november hab
48 ich dem 24 jÜtesäckchen auf den tisch geknallt [[ahmt es
49 nach]] und gesagt (-- VOLL MACHEN.
50 [[Lachen im Publikum]]
51 hmm? (-) das ist jetzt, ich, das ist hier ein bisschen
52 beratung für die männer. (-) weihnachten, (-- also
53 weihnachtsgeschenke, (--möchten wir (-- hingegen nicht
54 selbstgebastelt haben. (--Ja? (-)
55 [[Lachen im Publikum]]
56 es sei denn, (-) ihr heißt louis vuitton. (-)
57 [[Lachen im Publikum]]

4.2.3. Analyse des Korpus

1) Konversationelle Strategien/Verfahren

Zu Beginn des Auftritts stellt Boes einen Bezug zum Publikum und aktuellen Ereignissen her, denn der Auftritt findet kurz vor Weihnachten statt und sie greift dieses Thema auf. So stellt sie gleich am Anfang eine rhetorische Frage an das Publikum (Z. 1f.). Im Folgenden berichtet sie aus ihrem eigenen Leben und leitet damit über zu dem Thema *Adventskalender* und den damit verbundenen geschlechtsspezifischen Klischees. So ist es eine typische Eigenschaft von Frauen, ihren Freunden selbst einen Kalender zu basteln. Anschließend bezieht sie erneut das Publikum mit ein, dieses Mal allerdings wendet sie sich ausschließlich an die Männer mit der Frage. „Welcher Mann hier im Publikum hat schon mal einen selbstgebastelten Kalender von seiner Freundin bekommen?“ (Z. 8-10). Sie zählt mögliche Motivationen der Frauen auf einen Kalender zu basteln, um sie dann jedoch zu widerlegen und den eigentlichen Grund zu offenbaren (Z. 13-17). Diese Auflösung verdeutlicht, dass Männer zwar keine weibliche Perspektive einnehmen können, Frauen aber andererseits auch egoistische und eigennützige Ziele verfolgen. Das Lachen und vor allem das Klatschen zeigen eine deutliche Zustimmung des Publikums und deuten darauf hin, dass viele Frauen und Männer sich darin wiedererkennen.

Im weiteren Verlauf geht Boes auf hilflose Versuche der Männer ein, ihren Frauen einen selbstgemachten Adventskalender zu schenken und stellt somit einen Stereotyp des Mannes dar: Männer sind – so wie sie von ihr dargestellt werden – faul, sehr praktisch denkend veranlagt und nicht in der Lage, die Perspektive ihrer Freundin einzunehmen. Sie beschreibt sie als unsensibel, unkreativ und vor allem ausschließlich an ihre eigenen Interessen denkend (Bier Z. 29f., Aldi Z. 22f., Salami Z. 42f.). Am Ende, so wird aus den beschriebenen Situationen deutlich, muss das weibliche dem männlichen Geschlecht wieder konkrete Handlungsanweisungen geben, was es von ihm erwartet und was Männer dafür tun sollen („Voll machen“ Z. 49). Eine Verhaltensänderung der Männer erscheint unrealistisch (Z. 34f.).

Insgesamt wird die Rolle der Frau nicht als unterlegen dargestellt, sondern sie ist diejenige, die dem Mann Anweisungen gibt, da er unfähig ist, ihre Wünsche zu erkennen. Darüber hinaus lässt auch Boes' Beratung für die Männer die Frauen als überlegeneres Geschlecht erscheinen. Dies zeigt sich unter anderem auch in ihrer Gestik, zum Beispiel, wenn sie die Handflächen zusammenführt und Richtung Decke zeigt (Z. 46f.). Allerdings verweist die Komikerin auch auf einige Schwächen der Frauen, indem sie vermeintlich typisch weibliche Eigenschaften, wie z.B. Neugierde, Kontrollsucht, übertriebene Interpretation in Banales oder unerfüllbare Ansprüche, überzeichnet.

Im gewählten Ausschnitt fällt auf, dass Boes den Fokus variiert. Während sie zu Beginn das ganze Publikum anspricht, reduziert sie ihren Fokus anschließend auf die Männer im Publikum und nimmt sich danach einen Mann exemplarisch heraus (Z. 13). Im Anschluss daran erzählt sie Anekdoten von sich und ihrem Freund, die allerdings auch auf andere Männer übertragbar sind. Schließlich erweitert sie ihren Fokus wieder, indem sie eine „Beratung für die Männer“ (Z. 52) anbietet. Zum Ende des Ausschnittes verwendet sie dann Verallgemeinerungen („man...als frau“ (Z.46 f.)) und Pronomen, wie z.B. „wir“ (Z. 53) Frauen und „ihr“ (Z. 56) Männer, die die beiden Geschlechter als zwei Gruppen gegenüberstellen und so die jeweilige Identifikation verstärken.

Boes' Humor zeichnet sich durch die Verwendung verschiedener stilistischer Komik-Mittel aus. So bedient sie sich häufig Übertreibungen und Wiederholungen, die sehr prägnant sind und die Spannung steigern. Ein Beispiel für die Übertreibung ist die Aussage, dass nur Louis Vuitton den Ansprüchen der Frauen genügen kann (Z. 56). Bei der Anekdote über die Einkäufe ihres Freundes beispielsweise nutzt sie den Effekt der Wiederholung (Z. 40f.). Wie bereits erwähnt tragen auch rhetorische Fragen zur Spannung bei und stellen eine Nähe zum Publikum her. Durch die Verwendung von Umgangssprache und den permanenten

Fragepartikeln „ja?“ und „ne?“ wird der Kontakt zu den Zuschauern verstärkt. Ebenso typisch für Boes ist ihr Spiel mit der Stimme: So variiert sie Lautstärke, Tempo, Intonation und Tonlage, um ihren Worten Nachdruck zu verleihen. Die gleiche Wirkung erzielt sie mit Gestik und Mimik, die sie bewusst einsetzt (Z. 29ff.).

2) Zielscheibe

Zur Zielscheibe werden Männer, indem ihr Unvermögen in alltäglichen Situationen vor Weihnachten adäquat zu handeln beschrieben werden. Teilweise werden aber auch Frauen indirekt Gegenstand der Komik, da auch sie demaskiert und selbstironisch dargestellt werden (Z. 16f., 40f.). Insgesamt spielt Boes mit gängigen Klischees von Männern und Frauen und kontrastiert die beiden Geschlechterrollen.

3) Thema/Pointe

In dem gewählten Ausschnitt können acht Pointen identifiziert werden. Als Indikator hierfür werden das Lachen und Klatschen im Publikum als Reaktion auf Boes herangezogen. Alle Pointen beziehen sich auf Schwächen der Männer, adäquat auf Bedürfnisse von Frauen einzugehen. Meistens beinhalten die Pointen zusätzlich Hinweise darauf, was Frauen wirklich erwarten und wie sie denken. Boes verstärkt ihre Pointen durch verschiedene Gestiken und passende ausdrucksstarke Mimik.

Pointe 1 (Z. 13-17): In dieser Pointe geht es darum, dass Frauen auch einen selbstgebastelten Kalender bekommen wollen. Das Komische entsteht dadurch, dass Männer die Hinweise der Frauen nicht verstehen und daher nicht wissen, was diese wollen. Boes demaskiert an dieser Stelle die Frauen, da sie auch eigennützig denken und ein Geschenk als Mittel zum Zweck benutzen. Auf sprachlicher Ebene entsteht diese Pointe aus mehreren Gründen: Zunächst wird Spannung aufgebaut, indem die Komikerin ihre rhetorische Frage (Z.13) mit naheliegenden Vermutungen beantwortet, die sie dann allerdings mit der wahren weiblichen Motivation demaskiert. Unterstützt wird dieser Bruch durch einen Wechsel der Stimmlage und Lautstärke, von einer lieblichen Mädchenstimme hin zu einer lautstarken, tieferen Stimme („Nein“ (Z. 16)).

Pointe 2 (Z. 21-25): An dieser Stelle verweist Boes darauf, dass Frauen keine billigen Discounter-Kalender von ihrem Partner geschenkt bekommen möchten. Durch das übertriebene Beispiel unterstreicht sie, dass Männer sich keine Mühe geben, sondern den leichtesten Weg wählen. Frauen hingegen erwarten, dass sich ihre Partner anstrengen und kreativ werden. Um dem Publikum die Situation anschaulicher darzustellen, unterstreicht sie ihre Aussage gestisch (Z.23f).

Pointe 3 (Z. 28-30): Hier betont Boes, dass nummerierte Bierflaschen keinen selbstgebastelten Adventskalender ersetzen können. Dies ist ein Hinweis auf das Klischee, dass Männer glauben, ihre Vorlieben entsprächen denen der Frauen. Dabei denken sie auch an ihren eigenen Nutzen. Boes verweist zudem auf das Klischee, dass Männer allgemein nur an Bier denken. Die übertriebene und deutliche Aussprache im Stakkato bekräftigt zudem die Aussage.

Pointe 4 (Z. 33-35): Boes behauptet, dass Männer erst dann selbst auf die Idee kommen, einen Adventskalender zu basteln, wenn Goldfische selbstständig Futter holen gehen. Hier entsteht die Komik durch die absurde Bedingung, die die Hoffnungslosigkeit der Frau betont, eine Verhaltensänderung der Männer herbeiführen zu können.

Pointe 5 (Z. 39-43): Dass Boes stellvertretend für das weibliche Geschlecht die 24 Salamischeiben für einen potentiellen Adventskalender hält, zeigt die krankhafte Neugier, Kontrollsucht und Sehnsucht nach einem selbstgemachten Kalender. Stilistisch wird diese Pointe durch die schnelle Wiederholung unterstrichen (Z. 40f.).

Pointe 6 (Z. 47-49): Die Konsequenz für Boes ist, dass Frauen Männern letztlich wieder konkrete Handlungsanweisungen geben müssen. Der komische Effekt der Pointe entsteht auch dadurch, dass sie das barsche Hinwerfen der Jutesäckchen nachahmt.

Pointe 7 (Z. 53f.): An dieser Stelle wird das Klischee angedeutet, dass Männer häufig selbstgebastelte Präsente verschenken, die Frauen nicht ansprechen. Hierbei besitzen sie scheinbar ein mangelndes Gespür für Wünsche des anderen Geschlechts. Auf sprachlicher Ebene verstärken insbesondere die Pausen sowie der starke Kontrast zum zuvor Gesagten die Wirkung der Pointe.

Pointe 8 (Z. 56): Boes treibt das Klischee über die Ansprüche der Frauen schließlich auf die Spitze, indem sie Männern deutlich macht, dass nur Louis Vuitton „selbstgebastelte“ Geschenke übergeben darf. Mit Hilfe dieser Übertreibung wird die Unerreichbarkeit weiblicher Ansprüche für Männer sprachlich verdeutlicht. Frauen sind einem weiteren Klischee nach daher markenbewusst und anspruchsvoll. Sie hätten am liebsten ein teures Geschenk, wie z.B. ein Designerstück. Die Pointen sieben und acht können auch als Doppelpointe aufgefasst werden, da sie nur im Zusammenhang zu verstehen sind.

4) *Motive*

In dem gewählten TV-Ausschnitt finden sich zwei Hauptmotive: In ihrem Auftritt geht es Boes einerseits um eine Beratung für Männer in Bezug auf die Wünsche von Frauen speziell vor Weihnachten. Mit kurzen Anekdoten und Beispielen versucht sie, den Männern die Perspektive der Frauen näher zu bringen. Dies verdeutlicht sie andererseits anhand verschiedener geschlechtsspezifischer Klischees, Vorurteile und stereotyper Verhaltensweisen, die sie mit ihrem Auftritt aufgreift und teilweise entlarvt.

5) *Lokale Platzierung der witzigen Aktivität in der Rederechtsstruktur*

Bei der Aufnahme handelt es sich nicht um ein Alltagsgespräch, sondern um einen Comedy-Auftritt, der ausschließlich komische Situationen beschreibt. Eine Auswahl an komischen Sequenzen ist daher nicht notwendig. Darüber hinaus kann die Rederechtsstruktur nicht untersucht werden, da Boes alleine auf der Bühne steht.

6) *Aktivitätstypen nach KOTTHOFF*

In dem Auftritt von BOES finden sich unterschiedliche Aktivitätstypen. Hauptsächlich basiert ihre Komik auf Anekdoten aus ihrer Beziehung mit ihrem Freund. Sie schildert alltägliche Situationen, die die Zuschauer gut nachvollziehen können (u.a. Z. 7f., 47ff.). Teilweise verwendet sie aber auch sarkastische Aktivitäten (Z. 34f., 56) und spaßige Aufwertung von Nichtigem und Banalem (Z. 42f.). Ebenso lassen sich Spottaktivitäten wie beispielsweise Lästern wiederfinden (Z. 34f., 22-25).

4.3. CAROLIN KEBEKUS

4.3.1 Vorstellung der Komikerin CAROLIN KEBEKUS

CAROLIN KEBEKUS, geboren am 9. Mai 1980 in Bergisch Gladbach, ist eine deutsche Komikerin, Sängerin und Schauspielerin. Sie wurde durch Auftritte bei *NightWash*, *RTL Comedy Nacht* und *Was guckst du?!* bekannt. Ihre Parodien auf Tokio-Hotel-Sänger BILL KAULITZ in den *Freitag Nacht News* führten im April 2006 zu Beschimpfungen und Drohungen durch Fans der Gruppe, verhalfen ihr jedoch auch zum Durchbruch im Fernsehen. Ab September 2006 gehörte KEBEKUS zum Moderatoren-Team der *Freitag Nacht News* um INGO APPELT. Seither hatte sie zahlreiche Auftritte in verschiedenen Shows u.a. dem *Quatsch Comedy Club*. Zudem hatte sie bereits eine Nebenrolle im Film *Vollidiot* und singt in der Band *De Imis*. Sie erhielt zahlreiche Nominierungen und auch Preise: So wurde KEBEKUS beispielsweise im Jahr 2011 als beste Komikerin für den deutschen Comedy-Preis nominiert.

4.3.2 Vorstellung des Korpus

Beschreibung des Kontextes

Der für die Analyse ausgewählte TV-Ausschnitt wurde auf dem Fernsehsender RTLII beim *Fun Club*⁹⁰ gezeigt. KEBEKUS wird in dieser Show als bereits bekannte Comedian von INGO APPELT vorgestellt. In dem vorliegenden Auftritt mokiert sich Caroline Kebekus in ihrer Rolle als Komikerin über einen bestimmten Frauentypus und offenbart ihren Wunsch, ein Mann zu sein; dabei nimmt sie eine sehr frauenverachtende, aggressive Haltung ein.

Transkription des TV-Ausschnitts

Carolin Kebekus im Fun Club (RTL II)

(<http://www.youtube.com/watch?v=WE7Nn06AQiU>)

0:14-2:15

1 ich ähm (-) wollte ihnen mal was erzählen was mir gerade tie:risch aufn
2 sack geht eine sache/ (-) und zwar sind das (--) frauen. (-) huäää.
[[macht eine „Erbrech-Bewegung“]]
3 [[leises Lachen im Publikum]]
4 die sind überall. ich hasse die. also nicht alle, sondern/ nur die die
5 scheisse sind ne, also nur die die so sachen sagen wie so (-)
6 <((affektiert))> TJOA MEIN FREU:ND DER IS SO SUPIDOO:F (--) WEIL MIT
7 DEM KANN ICH IRGENDWIE NIE SO RICHTIG GUT SCHUHE EINKAUFEN UND SO
8 huäää, der arme kerl (-) mach doch schluss mit dem. (-) ne, (-) oder so.
9 welche die sagen
10 <((affektiert))> BOAH DER EINE TY:P DER IS VOLL DAS ARSCHLO:CH (-) DER
11 HAT MIR VOLL AUF DIE TITTEN GEGU:CKT.
12 [[Lachen im Publikum]]
13 (--) huä sei doch froh, dass überhaupt noch einer guckt du schrapnell.
14 (1.0)
15 [[lautes Lachen im Publikum]]
16 joa. deswegen ziehen sich alle frauen immer extra so:n ausschnitt an
[[zeichnet mit ihren Fingern einen großen Ausschnitt bis zum Bauch nach]]
17 damit da ja keiner guckt. (-) ich wäre sauer/ wenn keiner gucken würde.
18 (-) hier haste mir auf die titten geguckt? nöe. nöe. warUM nicht biste
19 schwul oder was.
20 [[lautes Lachen und Klatschen im Publikum]]
21 deswegen mach ich dat nicht mehr mit hier. ich will auch nicht mehr
22 dazu gehören (-) das nervt mich. ich lass mich jetzt umoperieren.(-)
23 so. das hier kommt alles weg; (-) [[zeigt auf ihre Brüste]] ja. und dann
24 lass ich mir so: einen knüppel dahin machen do.
[[demonstriert mit ihren Armen die Größe]]
25 [[Lachen im Publikum]]
26 so: ein ding do. (-) damit mach ich ALles kaputt so. düschh (-)
27 [[schwenkt die Arme]]
28 [[lautes Lachen im Publikum]]
29 und da soll nochmal EIner ankommen,
30 <((affektiert))> JIAU MEIN FREUND (?aber?)
31 halt die fresse: (1.0)
32 [[lautes Lachen und Klatschen im Publikum]]
33 das wird super. (-) (hehehehe) hat man immer was zum spielen dabei. (1.0)
34 °schlapp schlapp schlapp schlapp schlapp°[[schwenkt die Hüften]]

⁹⁰ Der Fun Club ist ein Mix aus Live-Comedy und Talentshow; neben Auftritten von bekannten Stars gibt der Moderator der Show Ingo Appelt auch unbekanntem, begabten Menschen die Chance, ihr Talent auf der Bühne zu beweisen. Wer meint, etwas Außergewöhnliches zu können, bekommt eine halbe Minute Zeit, das Publikum von seinem Talent zu überzeugen.

4.3.3 Analyse des Korpus

1) Konversationelle Strategien/Verfahren

CAROLIN KEBEKUS gibt direkt zu Beginn ihres Auftritts ihre Meinung über Frauen preis. Sie offenbart der Zuhörerschaft, sie hasse einen ganz bestimmten Frauentypus. Um dem Publikum zu verdeutlichen, welche Art von Frau sie nicht ausstehen kann, imitiert sie sehr affektiert und überzogen eine Aussage von Frauen, die sehr viel Wert auf Shoppen etc. legen. Damit greift die Komikerin ein typisches und bekanntes Frauenklischee auf, von dem sie selbst sich jedoch vollkommen distanzieren will. Indem KEBEKUS zwischen den Stimmlagen springt, um zum einen den Frauentypus und zum anderen ihr „Ich“ zu präsentieren, beginnt sie eine Art Kurzdialog zwischen diesen beiden Parteien („Mach doch Schluss mit dem“ (Z. 8)). Um ihre Antipathie gegen diese „Art“ von Frauen noch weiter zu untermauern, gibt sie ein weiteres Beispiel. Wieder imitiert sie eine sehr überzogene Frauenstimme, die sich über Männer aufregt, welche ihr auf die Brüste schauen (Z. 10f.). Auch hier antwortet KEBEKUS tiefstimmig mit einer frauenbeleidigenden Aussage. Das erstmals laute Lachen des Publikums gegenüber dem anfangs recht zögerlichem Lachen zeigt, dass das Publikum ihre Art von Humor gegenüber Frauen nun verstanden hat. Wirkte das von einer Frau initiierte Lästern über andere Frauen für viele im Publikum zunächst noch befremdlich, so kann an diesem Punkt eine Wende festgestellt werden.

Am Ende des Auftritts geht die Komikerin noch einen Schritt weiter und spricht das aus, was viele im Publikum denken: KEBEKUS verkörpert in dem Sketch nicht die „typische Frau“, vielmehr betont sie ihre Nähe dem männlichen Geschlecht bzw. dem männlich-rauem Verhalten („Ich will auch nicht mehr dazu gehören [...] ich lass mich jetzt umoperieren.“ (Z. 22)). Dabei demonstriert sie, welche Teile ihres Körpers entfernt werden müssten und wie sie mit ihrem neuen Geschlechtsteil umgehen würde. Zur bildhaften Demonstration nimmt sie erneut eine recht aggressive Haltung ein, indem sie durch Gestik und Mimik darlegt, wie sie mit ihrem „imaginären“ Geschlechtsteil der vorher imitierten Frau ins Gesicht schlagen würde.

Insgesamt herrschen in dem TV-Auftritt gewissermaßen „verkehrte Welten“: Eine Frau lästert in einer derben Sprechweise und ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen über das eigene Geschlecht und gibt öffentlich zu erkennen, dass sie viel lieber ein Mann wäre. Dementsprechend wird die „typische“ Frau hier als dümmlich, oberflächlich und schwach dargestellt.

CAROLIN KEBEKUS spricht das Publikum nicht direkt an: So stellt sie z.B. keine rhetorischen Fragen und verwendet nur selten Rückmeldepartikel. Sie wählt mir ihrer Sicht der Dinge wahrlich eine für viele Zuschauer zunächst recht befremdliche Art der Komik. Dabei muss man als Zuschauer erkennen, dass ihr schönes und beinahe braves Erscheinungsbild im Kontrast zu der Stärke und der Gnadenlosigkeit steht, mit der sie ihre Pointen regelrecht „abfeuert“.

Besonders auffallend ist die Divergenz zwischen dem äußeren Erscheinungsbild und der Textrolle, die KEBEKUS einnimmt. Sie arbeitet ganz gezielt mit diesem Kontrast (gelocktes, engesgleiches Haar, ein Aufdruck von einem Reh auf ihrem). Durch diese Typisierung erlangt sie einen bestimmten Wiedererkennungswert. Neben ihrem recht unschuldig-bravem Äußeren ist ihr bissiger, zum Teil auch aggressiver Redestil ein charakteristisches Merkmal: Sie verwendet häufig Umgangssprache und schreckt auch vor schamlosen Ausdrücken nicht zurück. Sie spielt mit ihrer Stimme, indem sie Tonlage, Lautstärke und Intonation verändert. Beim Imitieren eines bestimmten Frauentyps verwendet sie zudem eine recht eindeutige Mimik und Gestik, um die „Dümmlichkeit“ von Frauen zu verdeutlichen. Ihre Stimme wirkt in diesen Situationen überzogen hoch und affektiert. Schlüpft sie wiederum in die Männerrolle, dann wird ihre Stimme wiederum bedeutend tiefer und kraftvoller.

2) Zielscheibe

Zur Zielscheibe wird ein bestimmter Typus von einer „dümmlichen“ Frau, der sich darüber beschwert, dass die Männer die typisch weiblichen Eigenschaften nicht akzeptieren (Schuhkauf). Durch die Tatsache, dass dieser Frauentyp die Männer aber umso stärker mit diesen Eigenschaften konfrontiert (der Freund muss mit zum Schuhkauf, es wird bewusst ein tiefer Ausschnitt angezogen), werden Konflikte hervorgerufen. Indirekt werden aber auch die Männer zum Gegenstand der Komik und Opfer ironischer Darstellungen (das Spiel mit dem Geschlechtsteil). KEBEKUS greift gängige Klischees von der dümmlichen, oberflächlichen Frau, aber auch von Männern, die sich stark über die Größe ihrer Geschlechtsteile definieren, auf und kontrastiert beide Geschlechterrollen.

3) Motive

In dem gewählten TV-Ausschnitt findet sich ein wesentliches Hauptmotiv: KEBEKUS gibt dem Publikum zu verstehen, dass viele Frauen die typisch männlichen Klischees und Verhaltensweisen nicht verstehen. Indem sie einige dieser Klischees jedoch aufdeckt und bewusst übertrieben inszeniert, zeigt sie, wie durchschaubar die Männer für „kluge“ Frauen doch sind. Dadurch, dass sie die Geschlechterrollen umdreht, versucht sie, den Frauen die Perspektive der Männer näher zu bringen und nimmt stereotype und geschlechtertypische Verhaltensweisen beider Geschlechter aufs Korn.

4) Lokale Platzierung der witzigen Aktivität in der Rederechtsstruktur

Bei der Aufnahme handelt es sich wie bei Mirja Boes nicht um ein Alltagsgespräch, sondern um einen Comedy-Auftritt, der ausschließlich komische Situationen beschreibt. Eine Auswahl an komischen Sequenzen ist daher nicht notwendig und auch eine Untersuchung der Rederechtsstruktur kann vernachlässigt werden, da KEBEKUS alleine auf der Bühne agiert.

5) Thema/Pointe

In dem gewählten Ausschnitt lassen sich sechs Pointen identifizieren, für die wie in den vorangegangenen Analysen das Lachen und Klatschen im Publikum als Indikator fungieren. Die Pointen richten sich gegen die „dümmlichen“ Frauen, von deren Zugehörigkeit KEBEKUS sich bewusst ausschließt (Umoperation), und die die Männer mit ihrer Weiblichkeit auf subtile Weise konfrontieren. Der Grund für die Kritik an dieser Art von Frauen liegt darin, dass sie scheinbar kein Gespür für die Unterschiede zwischen Männern und Frauen und die Denkweise der Männer haben. KEBEKUS verstärkt ihre Pointen durch Gestik, aber vor allem durch ihre Intonation und den ausdrucksstarken Einsatz ihrer Stimme.

Pointe 1 (Z. 2): KEBEKUS mokiert sich über Frauen: An dieser Stelle wird Komik angesichts der Widersprüchlichkeit erzeugt, dass KEBEKUS selbst eine Frau ist. Sie leitet die erste Pointe ein, indem sie das Publikum direkt anspricht und ihm sagt, dass ihr gerade etwas „tierisch auf die Nerven geht“ (Z. 1f.). Das bis dahin noch unwissende Publikum wird durch den Gegenstand ihrer Verachtung, nämlich Frauen, überrascht, weil dies nicht die typische Erwartung bestätigt. Verstärkt wird ihre Abneigung durch den angedeuteten Brechreiz („huäää“) (Z. 2), den KEBEKUS bei dem Gedanken an Frauen verspürt und ihre starke Betonung des Wortes „hasse“ (Z. 4).

Pointe 2 (Z. 7): Als Hinweis darauf, welche Art von Frauen Ziel ihrer Abneigung sind, führt KEBEKUS ein Beispiel einer typischen Frau ein, welche sich darüber beschwert, dass sie mit ihrem Freund keine Schuhe einkaufen gehen kann. Die Komikerin erzeugt diese Pointe dadurch, dass jedem im Publikum das gängige Männerklischee des Schuhkaufs bekannt ist und stellt die von ihr imitierte Frau als scheinbar einzig Unwissende und somit als dumm dar. Verstärkt wird dies durch ihre bewusst übertrieben hohe und langsame Sprechweise, in der sie die Frau nachahmt. KEBEKUS bedient sich eines typischen Klischees, nämlich dem Schuhtick

von Frauen, der dem absoluten Desinteresse an Schuhen seitens der Männer gegenübergestellt wird.

Pointe 3 (Z. 10f.) liegt in der Beschwerde der Frau, ein Mann habe ihr auf die Brüste geschaut. KEBEKUS behauptet an dieser Stelle, dass die Frauen doch genau deshalb tiefe Ausschnitte bevorzugen, damit keiner hinsehe. Mit dieser Bemerkung sagt sie indirekt, dass die Frauen selbst Schuld sind, wenn die Männer (aufgrund ihrer typisch männlichen Natur) hinschauen. Die Frau scheint diese Natur nicht zu begreifen und wird deshalb erneut als dummliches Opfer dargestellt.

Pointe 4 (Z. 17) liegt in der indirekten Aussage, dass einige Frauen froh sein können, wenn ihnen überhaupt Aufmerksamkeit geschenkt wird. An dieser Stelle werden Lacher erzeugt, weil KEBEKUS der Frau indirekt zu Verstehen gibt, dass sie unattraktiv ist und es somit als Kompliment auffassen kann, wenn überhaupt noch jemand guckt anstatt dies als sexuelle Beleidigung aufzufassen. KEBEKUS verstärkt diese Pointe, indem sie in eine tiefe, nahezu männliche Stimme verfällt, mit der sie sich deutlich von dem angesprochenen Frauentyp abgrenzt. Zusätzlich verweist sie aber auch auf das gängige Klischee, dass Männer die Frauen oft oberflächlich betrachten und Brüste oft Gegenstand ihrer Beurteilung sind.

Pointe 5 (Z. 18f.) umfasst die ironische These, Männer, die nicht auf Brüste schauen, seien homosexuell. Diesen Schluss würde KEBEKUS, als nicht-dumme Frau, daraus ziehen und unterstellt den Männern damit, dass es natürlich ist, dass sie auf Brüste gucken. Auch hier wird das gängige Klischee des oberflächlichen Mannes benannt, der auf die Brüste bei Frauen fixiert ist. Frauen, die sich dieser offensichtlichen Tatsache nicht bewusst sind, werden an dieser Stelle Opfer des Witzes. Komik entsteht auch dadurch, dass KEBEKUS ihren Gedanken als Frau aus der Sicht eines Mannes ausführt und damit mit den klassischen Geschlechterrollen bricht. Ihre betont tiefe Stimme verstärkt diesen Eindruck.

Pointe 6 (Z. 24f.): Nach ihrer Umoperation zum Mann hat KEBEKUS ein riesiges „Ding“. Mit diesem kann sie allen Frauen, die bisher Gegenstand ihres Spottes waren, mit Gewalt zum Schweigen bringen. Die Komik liegt hier in der absolut absurden Phantasie und der Übertreibung, die mit dem Bild eines riesigen Geschlechtsteils erzeugt und in erster Linie durch die Gestik (Andeuten eines riesigen Penis) erreicht wird. Die Übersexualisierung des Mannes, zu dem sie wird, verweist auf den starken Kontrast zu der „armen und unschuldigen Frau“, die sich über die im Grunde doch so typisch männlichen Eigenschaften ihres Freundes beklagt. Durch das „düsch“ (Z. 26) beendet sie jegliche Diskussion, was auch ein Hinweis auf den unterschiedlichen Umgang mit Konflikten zwischen Männern und Frauen sein könnte: Die Frauen wollen diskutieren, die Männer unterbinden dies in diesem Falle körperlich. Auf sprachlicher Ebene verstärkt insbesondere der Wechsel zwischen hoher und tiefer Stimmlage dieses Machtgefälle.

5) Aktivitätstypen nach KOTTHOFF

In dem analysierten Ausschnitt lassen sich unterschiedliche Aktivitätstypen identifizieren: Zum einen lassen sich eine Reihe absurder Phantasien finden: So arbeitet KEBEKUS mit dem fiktiven Bild des „Knüppels“ oder „Dings“ (Z. 24 ff.). Ein weiterer Bestandteil ihrer derben Komik ist das sexuelle Witzeln, das sich z.B. in der Umoperation zum Mann wiederfinden lässt (Z. 23ff). Auch das Sich-Mokieren (Frau wird abgewertet (Z. 16f.)) ist ein wesentliches Charakteristikum des TV-Ausschnittes. Wie in den vorhergehenden Analysen lassen sich auch bei KEBEKUS Aktivitätstypen wie den spaßigen Rollentausch (übernimmt die Rolle des Mannes) (Z. 18 und 26ff.), ironische Aktivitäten (Frauen ziehen sich einen tiefen Ausschnitt an, damit KEINER guckt) (Z. 16f.), sowie Spottaktivitäten („dumme“ Frauen werden verspottet, dabei die Ebene der Realität stark verlassen) (Z. 6f., 10f. und 139) feststellen.

5 Vergleich der Analysen

5.1 Vergleich der Thesen in Bezug auf die Analysen

Da sich die meisten der anfangs aufgestellten Thesen prinzipiell auf Alltagskomik und Humor in Gruppen beziehen, sind sie nur bedingt auf die vorgestellten Mikrostudien übertragbar. Daher kann nicht immer ein Bezug zu den Thesen hergestellt werden. Ferner fehlt der Vergleich zum Humor von Männern, da sich die Ausschnitte nur auf Komikerinnen beziehen, weshalb sich der folgende Vergleich nur auf den weiblichen Humor bezieht.

1. These: „Humor unter Frauen ist anders als Humor unter Männern.“

Diese These kann für die MISSFITS bestätigt werden. Die beiden Darstellerinnen bestätigen sich beispielsweise immer wieder gegenseitig (Z. 42-45), wodurch eine gemeinsame Haltung ausgedrückt wird. Dies kann als eine Form gegenseitiger Unterstützung angesehen werden. BOES hingegen steht zwar alleine auf der Bühne, aber dennoch lässt sich feststellen, dass sie in ihrer Komik mit Frauen solidarisiert. Dies wird beispielsweise daran deutlich, dass sie das identifikationsverstärkende Personalpronomen „wir“ (Z. 53) verwendet. KEBEKUS' Auftritt entspricht eher dem in der These beschriebenen Humor der Männer und nicht dem der Frauen. Ihre Art ist herausfordernd, angeberisch und provokativ. So äußert sie in der auf der Bühne präsentierten Figur beispielsweise direkt zu Beginn ihre Abneigung gegen einen bestimmten Frauentypus und enttäuscht damit die klassische Rollenerwartung (Z.1f.).

2. These: „Männer stabilisieren durch ihren Humor ihre gesellschaftliche Rolle, Frauen setzen ihn auch ein, um ihre gesellschaftliche Rolle zu unterlaufen.“

Sowohl bei den MISSFITS als auch bei BOES trifft die These teilweise zu. Beide wollen Nähe und Vertrauen zu den Frauen im Publikum herstellen, indem sie von „wir Frauen“ sprechen. Das „Lästergespräch“ der MISSFITS stellt ebenfalls Verbundenheit her. Sie unterlaufen damit zwar nicht ihre Rolle, jedoch nur, weil sie sich hauptsächlich mit den Unfähigkeiten der Männer beschäftigen. BOES hingegen unterläuft die Rolle der Frau als uneigennützig und mitfühlende Person, indem sie etwa die wahren Gründe für Geschenke offenbart. Ein Unterschied zur These lässt sich dahingehend feststellen, dass beide sich selbst als positiv darstellen, was nach JENKINS bisher eher den Männern vorbehalten war.

KEBEKUS' Äußerungen verdeutlichen, dass sie ihre gesellschaftliche Rolle als Frau nicht bestätigt, sondern unterläuft. Auch bei dieser These übernimmt sie die Zuschreibungen für männlichen Humor, indem sie sich von einem bestimmten Frauentypus abgrenzt und gleichzeitig selbst positiv darstellt.

3. These: „Unsere Bilder von Männlichkeiten und Weiblichkeiten unterliegen auch im Alltag schon einer Typisierung – Die Figuren sind alle überzeichnet, sozusagen hypertypisiert.“

Alle ausgewählten Komikerinnen spielen mit geschlechtsspezifischen Klischees und stellen diese überzeichnet und hypertypisiert dar. Bei den MISSFITS etwa ist es der „Rundumblick“ der Frauen im Vergleich zum Tunnelblick der Männer, bei BOES die Neugier der Frauen und die Unkreativität der Männer und bei KEBEKUS der Schultick der Frauen und die Reduktion auf Geschlechtsmerkmale. Auffällig ist, dass BOES teilweise und KEBEKUS in besonderer Weise Aggressivität im Scherzverhalten zeigen. Letztere betont zudem die Sexualität im Witz.

4. These: „Frauen sind auf vielen Gebieten des Komischen und Humoristischen in den letzten Jahren sehr aktiv geworden und treten gesellschaftlich heute sehr viele deutlicher hervor als noch vor zwanzig Jahren.“

Allein die Tatsache, dass BOES und KEBEKUS sehr bekannt sind und mit ihren Programmen deutschlandweit auf Tour gehen, zeigt, dass Standup-Comedy nicht mehr nur eine

Männerdomäne ist. MISSFITS hingegen waren vor 20 Jahren noch relativ alleine unter männlichen Komikern.

5.2. Vergleich der Analysen unter Berücksichtigung der eingangs gestellten Forschungsfragen

Der Vergleich der drei TV-Ausschnitte der weiblichen Comedians wurde auf Basis der Analysekriterien Kontext, Stilisierung, Sprache, Auffälligkeiten, Motive, Zielscheibe und Aktivitätstypen in tabellarischer Form unternommen. Im Hinblick auf die sich wandelnden Geschlechterrollen sei besonders auf die unterschiedliche Verwendung der Personalpronomina verwiesen. Während die Missfits und Mirja Boes durch die Verwendung des Personalpronomens „wir“ (für Frauen) ein Kollektivgefühl schaffen, kann bei KEBEKUS eine Umfunktionalisierung des Identifikationsobjekts beobachtet werden, bei dem das „wir“ nun die Männer anspricht. Auch die Sprachverwendung unterliegt einem interessanten Wandel: Ist die Sprache in den Anfängen bei den MISSFITS noch durch harmlose und respektvolle Ausdrücke gekennzeichnet, wird sie bis zur gegenwärtigen, weiblichen Komik zunehmend derber und schamloser.

	MISSFITS	MIRJA BOES	CAROLIN KEBEKUS
Kontext	Serie im WDR	Comedy-Auftritt (Pro 7)	Comedy-Auftritt (RTL II)
Stilisierung	Überzeichnend typisiert; orange Kittel (Wiedererkennung)	Neutrales Auftreten	Starker Kontrast zwischen Äußerem und Gesagtem
Sprache	Ruhrpottdeutsch; übertriebene Gestik und Mimik; Bestätigungen und Wiederholungen	Übertreibungen; Wiederholungen, rhetorische Fragen; Variation in der Stimmlage; Rückmeldepartikel („ne“); Umgangssprache	Derb; provokant; „unfeminin“; schamlos; Variation in der Stimmlage; viel Gestik, Mimik; Umgangssprache
Auffälligkeiten	Gegenseitige Unterbrechungen; Verwendung des Pronomens „Wir“ → Kollektivgefühl, Identifikation mit Frauen	Spricht zunächst alle an, dann die Männer im Publikum; exemplarische Herausnahme eines Mannes; Pronomen „Wir“ (Frauen); „Ihr“ (Männer) → eindeutige Polarisierung	Spricht alle im Publikum gleichermaßen an; Objekte werden ausgetauscht: „Wir“ der Frauen wird zu einem „Wir“ für Männer
Zielscheibe	Alle Männer bzw. deren Unfähigkeit in Alltagssituationen; teilweise auch Selbstironie	Alle Männer bzw. deren Unfähigkeiten in Alltagssituationen; indirekt auch Frauen	„dummliche, oberflächliche“ Frauen
Motive	Betrachtungswise geschlechtsspezifischen Verhaltens bei Männern und Frauen	Beratung für Männer in Bezug auf die Wünsche von Frauen	Angriff auf Frauen, die die Stereotypen von Männern nicht durchblicken sowie eigenes stereotypes Verhalten
Aktivitätstypen	<ul style="list-style-type: none"> • Necken • Spaßiger Rollentausch • Spaßige Schilderungen • Spottaktivitäten 	<ul style="list-style-type: none"> • Spottaktivitäten • Anekdoten • Sarkastische Aktivitäten • Spaßige Aufwertung von Nichtigem und Banalen 	<ul style="list-style-type: none"> • Spaßiger Rollentausch • Spottaktivitäten • Ironische Bemerkungen • Absurde Phantasien • Sich-Mokieren • Sexuelles Witzeln

Betrachtet man nun unter Berücksichtigung des Thesenvergleichs und der Analysen die leitenden Forschungsfragen, lässt sich zusammenfassend Folgendes feststellen:

Quantitativ kann eine fortschreitende Entwicklung verzeichnet werden: Waren die MISSFITS in ihrer Zeit eine Seltenheit und zählten neben wenigen Anderen zu den ersten Komikerinnen Deutschlands, gibt es nun eine deutlich höhere Anzahl an weiblichen Comedians. Die ausverkauften Touren der hier vorgestellten zeitgenössischen Komikerinnen MIRJA BOES und CAROLIN KEBEKUS sowie eine Betrachtung der derzeitigen weiblichen Comedy-Live-Programme (CINDY AUS MARZAHN, CORDULA STRAATMANN, ANNETTE FRIER) bestätigen dies.

Stilistisch wird bei allen untersuchten Komikerinnen sowohl früher als auch heute ein bestimmtes eigenes Programm verfolgt. Durch die Kleidung, wie etwa die orangen Kittel der MISSFITS, die Redeweise, wie die derbe Sprache der KEBEKUS sowie die Charakteristik etwa das Bild der besten Freundin bei BOES, unterliegen alle Komikerinnen einer Hypertypisierung. Diese dient dem Wiedererkennungswert und gibt den Komikerinnen ein individuelles Profil.

Thematisch lassen sich grob gesehen keine Unterschiede festhalten. Das Grundthema „Männer und Frauen“ ist bereits bei den MISSFITS vorhanden und auch BOES und KEBEKUS greifen darauf zurück. Nach den detaillierten Analysen werden jedoch kleinere Unterschiede deutlich: Innerhalb des zentralen Themas zeigen sich verschiedene Themenfelder und Schwerpunkte. So wirken einige Witze und Pointen der MISSFITS heute abgegriffen (zum Beispiel das Verhalten des Mannes beim Flirten), weil sie bereits lange bekannt sind. BOES und KEBEKUS greifen hingegen auf stärker spezialisierte Themen zurück, wie etwa die Adventskalenderthematik oder die Umdrehung der Geschlechterrollen mit sexueller Anspielung, welche früher nicht so stark thematisiert wurden. Innerhalb des grundlegenden Themas „Männer und Frauen“ hat somit eine Transformation stattgefunden: neue Kategorien werden eröffnet, die den Themen und Umständen der heutigen Gesellschaft angepasst sind.

Das Männer- und Frauenbild wird innerhalb dieser Sparten unterschiedlich repräsentiert. Bei den MISSFITS erscheinen die Männer als dummlich und unfähig. Sie verfügen weder über die Fähigkeit ihre Umwelt räumlich wahrzunehmen noch sind sie fähig, unauffällig zu flirten, wodurch sie naiv erscheinen. Ein ähnliches Männerbild wird bei BOES skizziert: Der Mann ist nicht in der Lage einen Adventskalender zu basteln, ihm muss eine Richtung vorgegeben werden und es fällt ihm schwer, die weibliche Perspektive nachzuvollziehen.

Diesen beiden ähnlichen Männerbildern steht das von KEBEKUS gegenüber: Indem sie sich in die Männerrolle hineinwünscht, stellt sie den Mann, der durch sein Geschlechtsteil Macht ausüben will und Frauen immer auf die Brüste schaut, als männlich, primitiv und machohaft dar. Die männliche Unfähigkeit, welche bei den anderen Komikerinnen herausgestellt wird, wird bei KEBEKUS nicht primär thematisiert; sie fokussiert hingegen andere männliche bzw. weibliche Verhaltensweisen.

Gab es beim Männerbild Übereinstimmungen, zeigen sich bei den Frauenbildern bei allen drei Komikerinnen Unterschiede. Die Frau erscheint bei den MISSFITS als klug, emanzipiert und geschickt. Im Gegensatz zum Mann ist sie fähig zu flirten und Ordnung zu halten. Bei BOES wird die Frau als beste Freundin karikiert: Sie tritt einerseits als fürsorglich auf, andererseits werden auch negative Eigenschaften akzentuiert. So werden Neugierde und Hinterlistigkeit durch die Adventskalenderpointe hervorgehoben. Auch zeigt sich die bestimmte und herrische Art der Frau, in dem sie dem Mann Anweisungen zum Adventskalender gibt.

Das Frauenbild von CAROLIN KEBEKUS steht im krassen Gegensatz zu den beiden anderen. Sie überrascht das Publikum, indem sie sich von den Frauen distanziert. Dabei zeichnet sie einen bestimmten Typ Frau nach, mit dem sie sich in ihrer Rolle als Komikerin nicht identifiziert: KEBEKUS spielt mit dem Klischee von dummlichen, verweichlichten und naiven Frauen, welche ihre Empörung über Männer, die nicht schoppen wollen und auf Brüste gucken, zum Ausdruck bringt. Dabei karikiert KEBEKUS die Dummheit und Unverständlichkeit der Frauen, die diesem Typ entsprechen. Gleichzeitig skizziert sie den

anderen Typ Frau, mit dem sie sich identifiziert: die Frau, die sich der Eigenheiten der Männer bewusst sowie derb und eigenständig ist. Anschließend wünscht sie sich in die Rolle des Mannes hinein, der diesem derben Typ entspricht. Anhand des Ausschnittes von CAROLIN KEBEKUS lässt sich damit auch die letzte Fragestellung beantworten. Aggressiver Humor ist keineswegs mehr eine reine Männerdomäne. Gab es früher Anklänge dieses Genres, so zeigt es sich bei CAROLIN KEBEKUS in voller Größe. Ihre Redeweise ist derb, sie benutzt einen aggressiven, bissigen Grundton, welcher ihrem braven äußeren Erscheinungsbild gegenübersteht. Dabei verzichtet sie nicht auf sexuelle Inhalte, benutzt Umgangssprache sowie schamlose Ausdrücke. Mit ihrer Art ist sie bislang eine der wenigen erfolgreichen Künstlerinnen. Die Reaktionen des Publikums auf ihre Pointen beweisen dies.

6. Fazit

Durch die durchgeführten Analysen der TV-Ausschnitte lässt sich KOTTHOFFS Feststellung (siehe Zitat in der Einleitung), die als Basis unserer Arbeit diente, bestätigen und sogar erweitern. So hat die weibliche Komik im deutschsprachigen Raum nicht nur eine quantitative Zunahme erfahren, sondern unterlag auch im Bereich der Stilistik und Thematik einer starken Veränderung: Zwar bleiben generelle Themen wie die Beziehung zwischen Männern und Frauen erhalten, jedoch hat eine Transformation stattgefunden: neue Sparten und unterschiedliche Männer- und Frauenbilder haben sich aus der Basis der MISSFITS herausgebildet, in denen Künstlerinnen wie CAROLIN KEBEKUS und MIRJA BOES ihre unterschiedliche stilistische Art und Weise mit mannigfachen Programmpunkten ausleben.

Die im Zuge dieser Arbeit gewonnen Erkenntnisse dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Analyse nur Ausschnitte behandeln konnte und damit nicht automatisch für die gesamte weibliche Komik und deren Entwicklung geltend gemacht werden darf. Ein vollständigeres Bild über diese Entwicklung kann aufgrund der mannigfaltigen Komiksparten und der Schnelllebigkeit der heutigen Medienwelt nur schwer skizziert werden und bedürfte daher weiterer Analysen.

Literaturverzeichnis

- Kotthoff, Helga (Hg.) (1996): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Zweite, überarbeitete Auflage, Konstanz: UVK.
- Kotthoff, Helga (Hg.) (1996c): Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Kotthoff, Helga (1998): Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (2004): Geschlechterverhältnisse in der Scherzkommunikation: Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik. In: Helga Epp (Hrsg.): Genderstudies – Interdisziplinäre Ansichten. Schriftenreihe der päd. Hochschule Freiburg.
- Jenkins, Mercilee M. (1996): Was ist daran lustig? Scherzen unter Frauen. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): Das Gelächter der Geschlechter. Konstanz: UVK, 43-60.

Internetquellen

- http://www.mirja-boes.de/cms/front_content.php?idcat=75 (letzter Zugriff am 13.12.2011).
- <http://www.prosieben.de/tv/quatsch-comedy-club/> (letzter Zugriff am 13.12.2011).
- <http://www.roofmusic.de/de/index.php?area=de&content=artistdetail&id=124>
- <http://www.wdr.de/programmvorschau/object4Broadcast.jsp?broadcastId=3848564> (letzter Zugriff am 10.01.2012).
- <http://www.wdr.de/tv/comedy/sendungen/fernsehen/sendearchiv/MISSFITS/index.jsp> (letzter

Zugriff am 10.01.2012).

YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=FaV3e1ivLg8> (letzter Zugriff am 13.12.2011).

YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=Um_d86f4SGI (letzter Zugriff am 10.01.2012).

YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=WE7Nn06AQiU> (letzter Zugriff am 10.01.2012).

<http://www.missfits-fanseite.wilmarenz.de> (letzter Zugriff am 10.01.2012).

Gender-Komik bei Mario Barth

1. Einleitung

„Der moderne Mann steht im Ruf, ein kompliziertes Wesen zu sein. Er hegt vielschichtige Bedürfnisse, füllt verschiedenste Rollen aus und hat nichts mehr gemein mit dem simpel gestrickten Vorgängermodell früherer Epochen.“ (Thomann 2007)

Dieser moderne Mann steht dem primitiven Machomann gegenüber, den kein anderer besser repräsentiert als *die* „Berliner Schnauze“ schlechthin: Mario Barth.

Die vorliegende Arbeit untersucht den Humor Mario Barths anhand einer ausgewählten Mediensequenz aus dem Live-Programm *Männer sind primitiv, aber glücklich*. Im Verlauf der Untersuchung wird versucht festzustellen, ob Barths Humor tendenziell frauenfeindlich ausfällt oder ob die spaßige Seite überwiegt. Als Grundlage wird im Vorfeld auf einige bedeutungstragende Studien über den geschlechtsspezifischen Humor eingegangen, die sich vor allem mit den Unterschieden in der Männer- und Frauenkomik befassen.

2. Weibliche und männliche „peer-groups“

„Peer-groups“, d.h. gleichgeschlechtliche Gruppen, nehmen in der Gender-Forschung eine bedeutungstragende Rolle ein. Innerhalb dieser Gruppen findet ein Großteil der Sozialisation statt. Mitglieder dieser Gruppen emanzipieren sich vom Elternhaus und erlernen spezifische soziale Verhaltensweisen.

2.1. Jungengruppen

Jungen schließen sich in großen, altersheterogenen Gruppen zusammen. Die Aktivitäten zeichnen sich durch Stärke, Härte und athletisches Geschick aus. Mannschaftsspiele sind nicht rar. Ernst und Ehrgeiz sind hier an der Tagesordnung. Diese Spiele unterliegen festen Regeln mit einem Gewinner und einem Verlierer. Der Kampf um den höchsten Platz in der Gruppe ist groß, durch ihn soll Gruppenstruktur geschaffen werden.

Hierarchien bilden das Fundament solch männlichen „peer groups“. Durch Interaktion gelangen die Jungen zu einem höheren Rang in der Gruppe oder verteidigen ihn. Hierarchien sind somit einem steten Wandel unterzogen (vgl. Branner 2003: 20f.) und werden „einerseits sprachlich reflektiert, aber auch aktiv durch Sprache geschaffen“ (ebd.: 45). Die Sprache dient den Jungen folglich als „Werkzeug“ (ebd.), um Dominanzpositionen einzunehmen. Nach Maltz und Borker (1982) werden dem Reden drei Funktionen zugeschrieben. „Wahren der eigenen Dominanzposition, Gewinnen und Halten des Publikums und Sich-selbst-einbringen, wenn andere das Wort haben“ (ebd.). Folglich erfreut sich u.a. das Witzeerzählen großer Beliebtheit. Überdies äußert sich der verbale Kampf über Prahlerei, Selbstlob und Übertrumpfung. Durch direkte Beleidigungen vor Publikum wird den Angegriffenen die Möglichkeit geboten, sich zur Wehr zu setzen.

Jungen orientieren sich vermehrt am aggressiven Sprachgebrauch wie am „sexualisierten Sprechen“ (ebd.: 47). Aggression und Sexualität werden als Element des Mannseins und der Reife gedeutet. Obszöne wie spöttische Beleidigungen dienen dem Beleidiger als Erhalt seines Status und zur Erniedrigung seines Opfers. Bei diesen vor der Öffentlichkeit stattfindenden Beleidigungen geht es Jungen nicht um die Herabsetzung eines anderen, vielmehr sind sie darauf aus, sich selbst zu inszenieren und zu beweisen, dass sie der „Sprache der Reife“ (ebd.: 49) mächtig sind. Durch die von ihnen angewandten Schimpfwörter möchten sich Jungen als „harte Männer präsentieren und [sich] von denen differenzieren, die schwach, weiblich oder jünger sind“ (ebd.).

2.2 Mädchengruppen

In Mädchengruppen ist die wohl wichtigste Aktivität das Gespräch denn das Spielen. Ging man in älteren Forschungen davon aus, dass Mädchengruppen egalitär aufgebaut sind, belegen neuere Studien, dass manche Spiele sehr wohl konkurrierenden Charakter aufweisen. Dennoch ist es in ihren Gruppen entscheidend, Vertrauensbeziehungen zu anderen Mädchen aufzubauen und nach Integration zu streben. Sie hören einander zu und unterstützen sich gegenseitig. Ferner ist der Gesprächsstil kooperativ und kollaborativ aufgebaut (vgl. Branner 2003: 40; Kotthoff 1996b: 129). Gleichheit prägt das Bild der Mädchengruppen. Nur selten übernehmen Mitglieder die Führungsrolle. In kleinen Gruppen, bestehend aus drei bis vier Mädchen, kann man zumeist klare Anführerinnen ausmachen. Dies variiert von Gruppe zu Gruppe (vgl. Branner 2003: 22f).

Allgemein lässt sich sagen, dass Mädchen auf Nähe bauen denn auf Macht. Gerade Nähe spielt in der Interaktion eine bedeutende Rolle. Dies kann jedoch wechselnde Zusammenschlüsse zur Folge haben: Mädchen streiten sich, kündigen sich die Freundschaft und söhnen sich wenig später aus. Auch der Härtefall, nämlich der Ausschluss aus der Gruppe aufgrund von Eifersucht oder Machtkämpfen, mag auftreten. Je nach Situation kann es unter Mädchen zu Beleidigungen und Befehlen kommen.

Kleidung und Aussehen sind in Mädchengruppen ein wichtiges Thema. Werden Mädchen dem Geschmack der übrigen Gruppenmitglieder nicht gerecht, droht ihm Spott. Als Ursache für die hohe Wertlegung auf Äußerlichkeiten wird das Interesse am anderen Geschlecht gesehen, bewerten Jungen die Mädchen doch nach ihrem Aussehen. So ist auch die Beliebtheit eines Mädchens in der Gruppe von der Beurteilung der Jungen abhängig. Ein bei Jungen beliebtes Mädchen erreicht in der Gruppe einen höheren Status. Um bei ihren gleichgeschlechtlichen mehr Ansehen zu genießen, sind Mädchen bestrebt, sich bei den Jungen beliebt zu machen.

Die erhobene Kritik an diesen zweiteiligen Forschungsparadigmen scheint gerechtfertigt, da nicht alle Kinder und Jugendlichen in die von der Forschung aufgestellten Kategorien einzureihen sind. So existiert durchaus das „draufgängerische“ Mädchen, das ausschließlich mit Jungen *abhängt*, oder der weiblich angehauchte Junge, der sich nicht für typische Jungenaktivitäten interessiert, oder der Außenseiter, der von allen Seiten gehänselt wird, oder die gemischtgeschlechtliche Gruppe.

Überdies sind gerade Gespräche, ob sie nun zwischen Jungen oder zwischen Mädchen stattfinden, stets situationsbedingt und können nicht kontextübergreifend verallgemeinert werden.

3. Gender und Humor: Unterschiede in Frauen- und Männerkomik

„Seit Frauen allmählich in die männlich besetzten Bereiche der Gesellschaft vordringen, hört man einige Männer nörgeln, daß die Frauen ihnen den Spaß verderben. Frauen, so behauptet nämlich der Volksmund, hätten keinen Sinn für Humor“ (Stocking & Zillmann 1996: 229).

Dem weiblichen Geschlecht wird oftmals zugeschrieben, es scherze anders als das männliche und vermöge nicht über derbe Witzeleien zu lachen. Eine weitere These in der kommunikativen Humorforschung lautet, Frauen „haben zu den heiteren Seiten des Alltags tendenziell ein anderes Verhältnis als Männer“ (Kotthoff 1996b: 121). Haben wir Frauen überhaupt Humor? – fragt sich Rebecca Branner in ihrer Studie zu *Scherzkommunikation unter Mädchen* (vgl. Branner 2003). Inwieweit unterscheiden sich männlicher und weiblicher Humor tatsächlich voneinander? Sind die Differenzen kulturell oder naturbedingt? Holly Stocking und Dolf Zillmann (1996), Helga Kotthoff (1996) und Mercilee M. Jenkins (1996) sind in ihren Forschungsarbeiten der Frage auf den Grund gegangen.

„Humor, Witzeerzählen und Lachen haben viel mit Geschlechterrollen und mit Macht zu tun“ (Kotthoff 1996a: 10). Folglich bemühen sich Männer stärker darum, komisch zu sein als dies Frauen tun, so auch die Alltagstheorie. Unterschiedliche Verhaltensstile bezüglich des Humors kommen bereits im frühen Kindheitsstadium zutage, denn witzig zu sein mag früh gelernt sein. Nach Groch (1974) zeigen kleine Jungen mehr „produktiven“ Humor als Mädchen, welcher sich in aggressiven wie komischen Spielen offenbart. In „peer groups“ lernen Jungen, wie oben bereits erwähnt, sich durchzusetzen oder dominantes Auftreten an den Tag zu legen, um hierarchische (vertikale) Sozialstrukturen durch sportliche Wettkämpfe in der Gruppe herzustellen. Sie entfalten einen „auftrumpfend-sarkastischen“ Humor, der sich durch Beleidigungen, Foppen und Necken auszeichnet. Als Zielscheibe für ihren (obszönen) Humor dienen unterlegene Individuen, die da wären Außenseiter, unattraktive Mädchen, unbeliebte Jungen.

Witzeerzählen gehört in Jungengruppen zum Alltag, denn nur wer witzig ist, kann erfolgreich sein. Der jeweilige Witzeerzähler hat eine schwierige Aufgabe. Er muss sich gegen andere durchsetzen, die das Rederecht einfordern, und er muss um Aufmerksamkeit eines unkooperativen Publikums buhlen (vgl. Branner 2003: 133).

Jungen dient Humor „als Bestätigung männlicher Identität, als Demonstration von Macht [und Reife], sozialer Zugehörigkeit und Wissen sowie als Arena im Kampf um Positionen innerhalb der Gruppenhierarchisierung“ (ebd.: 138). Jungen inszenieren Heiterkeit. Sie spielen den Kasper, erzählen Scherze, um andere zum Lachen anzuregen und sich somit beliebt zu machen. Den typischen männlichen Rollenbildern entsprechend weist der Jungenhumor Aggressivität und Sexualität auf (vgl. ebd.).

Mädchen hingegen verwenden überwiegend „responsiven“, „feinsinnigen“ Humor, der nicht immer auf ein Opfer abzielt, sie reagieren auf verbale Äußerungen anderer. Dennoch legen auch sie ein humorvolles Verhalten an den Tag, sie erzählen lustige Geschichten oder spielen Streiche. „[M]it Humor [verhandeln Mädchen] indirekt Normen [...], [transportieren] Sympathie oder Antipathie und [sprechen] heikle [tabuisierte] Themen [wie Sexualität] an“ (ebd.: 128).

Männer scheinen wahrhaftig „von Natur aus die besseren Humoristen zu sein“ (Stocking & Zillmann 1996: 230). Tatsächlich sind HumorforscherInnen der Ansicht, dass die kulturellen, gesellschaftlichen Erwartungen an die Geschlechterrolle von großer Bedeutung sind, welche den Männern eine „aktive“ und „initiative“, den Frauen dagegen eine „passive“ und „rezeptive“ Rolle zuschreiben. Ferner ist belegt, dass Hierarchieeffekte sehr wahrscheinlich sind. Personen, die einen höheren Rang, sei es in einer Gruppe oder im Berufsleben, bekleiden, reißen mehr Scherze als Rangniedere und ernten Lacher (ob lustig oder nicht, sei dahingestellt). Diese „aktiven“ Personen sind vermehrt Männer, da sie in der Hierarchie generell über dem weiblichen Geschlecht stehen (vgl. Stocking & Zillmann 1996: 230).

Humor ist stets von einem „initiiierenden“ wie „reagierenden“ Part abhängig. So wirkt der Rezipient am erfolgreichen Gelingen des vom Sprecher hervorgebrachten Witzes durch sein Lachen mit.

Dreher und Jefferson differenzieren zwischen „selbstbezogenem“ und „fremdbezogenem“ Lachen. Ersteres definiert Lachen auf eigene Äußerungen, welches zum Mitlachen auffordert, wohingegen letzteres Lachen auf fremde Äußerungen meint. Männer lachen beträchtlich seltener als Frauen. Tun sie dies, dann eher selbstbezogen. Frauen übernehmen hauptsächlich den reagierenden, unterstützenden, ja „passiven“ Part, sie lachen öfter fremdbezogen „in Reaktion auf Männer als in Reaktion auf Frauen“ (Stocking & Zillmann 1996; zit.n. Dreher 1982), ist das Unterstützen des männlichen Geschlechts im weiblichen doch tief verankert (vgl. Kotthoff 1996b: 126f).

Jenkins vertritt die Hypothese, Humor sei Bestandteil eines „konversationellen Stils“. Männer wie Frauen unterstützen durch Humor ihr Selbst, jedoch auf divergente Art und Weise. Ziel des weiblichen Humors ist das Erreichen von Nähe. Er bestärkt und heilt.

Überdies ist der Humor von Frauen stark an den Kontext gebunden und entspringt spontan aus Gesprächsablauf. Frauen treten nicht in Konkurrenz miteinander. Vielmehr nehmen sie Rücksicht aufeinander, beziehen sich in den Humor mit ein und schälen Gemeinsamkeiten heraus. Obwohl Frauen sich selbst zur Zielscheibe machen, wäre es verkehrt, den weiblichen Humor als „selbstverherrlichend“ und „selbsterniedrigend“ zu erachten. Lachen über eigene Fehler und Dummheiten trägt nicht nur zur Intimität bei, sondern dient auch dazu, die gesellschaftliche Rolle zu unterlaufen und gewisse Situationen zu bewerkstelligen (vgl. Jenkins 1996: 46f).

Dagegen definiert Jenkins den männlichen Humor als selbstinszenierend wie selbstverherrlichend. Er festigt die männliche Rolle in der Gesellschaft durch Zurückweisung des z.B. weiblichen Geschlechts. So werden Machtverhältnisse demonstriert. Männliche Witze sind weit weniger persönlich. Sie entstammen einem festen Repertoire aus Scherzen, die jederzeit wiederverwertbar sind, d.h. sie sind nicht „situationell“, sondern „vorfabriziert“. Männer treten mit anderen Männern in einen kompetitiven Wettstreit, um um die Gunst eines Publikums zu buhlen. Zielscheibe des Witzes ist selten der Erzähler selbst, als vielmehr das andere Geschlecht respektive andere Randgruppen, haben Männer doch das „Recht oder Privileg, andere zu degradieren, und werden dafür auch noch bewundert – Frauen nicht“ (ebd.: 50). Diese These mag radikal erscheinen, dennoch entspricht sie der Wahrheit. Als bestes Beispiel dient doch die Politik. Weibliche Politikerinnen sind in ihrer Kritikausübung weit weniger herablassend als ihre männlichen Kollegen. Diese hingegen werden bei harscher Kritik vonseiten des Bundestages bejubelt.

Humor in Konversationen wird überdies eingesetzt, um typische Geschlechterrollenbilder zu festigen und zu bestätigen. Dennoch darf der Erzählkontext nicht außer Acht gelassen werden. Lediglich durch ihn kann Humor beurteilt werden (vgl. Kotthoff 1996: 19).

Diverse Studien über den geschlechtsspezifischen Humor beschäftigen sich mit dem feindseligen, aggressiven Humor. „Humor ist feindselig, wenn er jemanden lächerlich macht oder als Zielscheibe benutzt“ (Stocking & Zillmann 1996: 232). Während Jungen und Männer weit häufiger feindseligen Humor fabrizieren, weisen Mädchen und Frauen „subtilen“ und „spitzfindigen“ Humor auf, findet das männliche Geschlecht angreifenden Humor doch erheiternder als das weibliche dies tut. Dies mag auf Frauen aus der Mittel- und Oberschicht zutreffen. Mädchen aus niedrigen Einkommensschichten hingegen, so nach der Studie von Stocking und Zillmann, schlagen sich auf die Seite der Männer und erachten es als spaßiger, wenn Gleichgeschlechtliche auf den Arm genommen werden.

Männer tendieren dazu, andere durch ihre aggressiven Scherze zu erniedrigen. Dies befähigt sie, andere zu dominieren, allen voran das *schwache* Geschlecht.

Scherzformen beinhalten divergierende aggressive Elemente. Beim Necken wie veralbern überwiegt die spaßige Seite. Hinsichtlich des Frotzeln, Foppens, Verulkens ist die aggressive Seite stärker. Dieser „Humor mit Biß“ (Kotthoff 1996a: 19) mag kränkend und erniedrigend erscheinen.

Erstaunlich scheint die Tatsache, dass sich beide Geschlechter stärker amüsieren, wenn ein Mann eine Frau in einem Sketch oder Cartoon mit seinem schlagfertigen Humor übertrumpft nach der Version „Mann-Sieger/Frau-Opfer“. Warum ist das so? Die Antwort liegt klar und deutlich auf der Hand:

„Männer stehen auf der Seite von Männern, wenn der feindselige Humor sich zwischen den Geschlechtern abspielt. Frauen, als würden sie die untergeordnete Rolle akzeptieren, die Verhaltensregeln und Etikettierungen ihnen aufbürden, [erfreuen] sich am gleichen Material: Sie [haben] mehr Spaß daran, wenn ein Mann ihresgleichen aufs Kreuz [legt], als wenn eine Frau dies einem Mann [antut]. In anderen Worten: Sie [verhalten] sich so, als würden sie sich auf die Seite der Männer schlagen, als auf ihre eigene“ (Stocking & Zillmann 1996: 234).

In einer von Männern dominierten Welt ist es nur verständlich, dass (weniger emanzipierte) Frauen eher über den frauenfeindlichen, selbstherabsetzenden Humor lachen, ist der männliche Humor doch der tradierte. Ihm gehört die Öffentlichkeit (vgl. Kotthoff 1996a: 12). In unserer tradierten Geschlechterkultur besitzt der Mann das Recht, auf Kosten von Frauen zu witzeln. Frauen nehmen ihre unterwürfige Rolle hin. Cantor (1976) sieht den Sozialisationsprozess in unserer Kultur als Grund für dieses Verhalten. Der Sozialisationsprozess begünstigt die Auffassung von weiblicher „Inferiorität“ und wirkt sich folglich negativ auf die Einstellung von Frauen gegenüber Frauen aus (vgl. Stocking & Zillmann 1996: 235), was bedeutet, dass Frauen die gesellschaftlichen Negativzuschreibungen verinnerlichen. In den vergangenen dreißig Jahren hat sich allerdings vieles verändert, sodass man schlichtweg nicht mehr davon ausgehen kann, dass Frauen die unterwürfige Rolle weiterhin akzeptieren.

Des Weiteren erfolgt der Vorwurf, Frauen haben keinen Sinn für Humor, da sie nicht über frauenfeindliche Witze lachen können (vgl. Kotthoff 1996a: 14). Traditionell orientierte Frauen lachen unbedingt, wenn ein Mann einen Scherz reißt. Sie selber nehmen sich in Gesprächen zurück. Durch ihr Lachen lassen sie den Mann glänzen und geben ihm zeitgleich das Gefühl, eine große Nummer zu sein.

Frauenwitze binden an Geschlechterstereotype an, welche in der Gesellschaft gerade durch die Massenmedien stets repräsentativ sind. Im Zentrum solch wohl bekannter Scherze stehen die traditionelle (dumme) Hausfrau und Mutter, oder gar das weibliche Objekt der sexuellen Begierde (meist Blondinen), ganz nach dem Konzept des *Doing Gender*. Diese Stereotype bezwecken, dass Frauen auf ihre Plätze verwiesen werden. Zum Glück reagieren moderne, selbstbewusste Frauen heutzutage sensibler auf männlichen Humor. Sie wagen männerfeindliche Witze und ergattern mehr und mehr männliches Terrain (wie zum Beispiel Anke Engelke, Martina Hill, Mirja Boes). Sie weichen von den typischen Geschlechterrollennormen ab. Dennoch fehlt ihnen weiterhin eine humoristische Identität (vgl. Kotthoff 1996a: 19).

4. Gender-Komik bei Mario Barth

Humor und Witzeerzählen haben nach Kotthoff stets mit traditionellen Geschlechterrollen und Machtverhältnissen zu tun. So auch der Humor Mario Barths, eines der erfolgreichsten Komikers, den das deutsche Land vorzuweisen hat. Ist er tatsächlich ein Ausnahmetalent, gar ein Phänomen, ein Genie?

4.1. Mario Barth: „peinlichster Berliner“ oder „Comedy-Star Nr. 1“?

„Es gibt [...] einen jungen Mann aus Berlin, der es sich zum Ziel gemacht hat, möglichst viele mit seinem unschlagbaren Humor glücklich zu machen und damit auch den schlechtlaunigsten Zweibeiner auf die Sonnenseite zu bringen. Sein Name: Mario Barth. Beruf: Comedian der Extraklasse mit unglaublicher Anhängerschaft [...]“⁹¹

Ein Zitat, das wohl der Wahrheit entspricht, wie man an Barths Erfolg schlichtweg erkennen kann. Ob sein Humor freilich unschlagbar ist, mag doch stark anzuzweifeln sein.

Mario Barth wird im November 1972 in Berlin geboren. Nach abgeschlossener Ausbildung zum Schauspieler erstellt er 2001 sein erstes Comedy-Programm *Männer sind Schweine, Frauen aber auch*. Es folgen Auftritte im Quatsch-Comedy-Club und der Schillerstraße. Ab 2009 erhält er bei RTL seine eigene Comedy-Show *Willkommen bei Mario Barth*, veröffentlicht Alben und DVD's, ein Wörterbuch mit dem Titel *Deutsch – Frau , Frau – Deutsch*, das satte 1,5 Millionen mal über die Ladentheke geht, wird ganze siebenmal mit

⁹¹ „Willkommen bei Mario Barth“ vom 06.06.2011. Online: www.rtl.de/cms/sendungen/willkommen-bei-mario-barth.html (letzter Zugriff am 18.02.2012).

dem Deutschen Comedy-Preis in der Kategorie „Bester Live-Act“, „Beste Live-Comedy“ geehrt und stellt nebenbei den Weltrekord als Live-Comedian mit den meisten Zuschauern auf.

Mario Barth. An ihm scheiden sich wahrhaftig die Geister. Während seine Anhänger, gewandt in T-Shirts mit Barth-Sprüchen, sich schreiend vor Lachen wegwerfen, zerreißen ihn die Kritiker geradezu in der Luft. Einfalllos, wenig geistreich, extrem simpel gestrickt sei sein Humor (es bedarf keines Hintergrundwissens, um seine Scherze zu verstehen), witzlos seien seine Gags, seine Show ist Unterhaltung auf unterster Schiene, so der Vorwurf. Barth erfinde sich nicht neu, sondern beschränkt sich auf alte Geschlechterklischees, die er immer wieder aufwärmt. Er hat vielleicht drei gute Witze, die er immer und immer wieder an neuen Beispielen aus seinem Alltag aufwärmt. Der englische Physiker Stephen Hawkin hat sich wie folgt zu Barth geäußert:

„Seine Witze sind so flach, dass sie quantenphysikalische Effekte aufweisen. Wie überall in der Quantenphysik sind die strengen Gesetze der Kausalität aufgehoben: Damit das Publikum lacht, muss es gar keinen Grund geben – es lacht einfach.“⁹²

Wie kann es aber dennoch sein, dass Mario Barths Bühnenprogramme *Männer sind primitiv, aber glücklich* (2006) und *Männer sind peinlich, Frauen manchmal auch* (2009) so erfolgreich sind? Wie kann es sein, dass Millionen seinen Live-Auftritten beiwohnen? Warum funktionieren seine Witze?

Fakt ist, dass Mario Barth die Massen polarisiert. Der „spießige“, „unintellektuelle“ Zuschauer, der zumeist dem Kleinbürgertum entstammt, vermag sich in seinem Programm wiederzuerkennen. Barth stellt somit eine gewisse Nähe zu seinem Publikum her, welches mit ihm gemeinsam lachen wie jubeln kann und darf – wenn auch über alte Rollenbilder, die dem Publikum scheinbar Heiterkeit bescheren.

4.2. Typisch Mann, typisch Frau: Zur Analyse der Mediensequenz „Nussloch“

Diese Seminararbeit untersucht Mario Barths Humor anhand der ausgewählten Mediensequenz *Nussloch* aus dem Programm *Männer sind primitiv, aber glücklich* nach den Dimensionen des Komischen. Im Vorfeld werden folgende Arbeitshypothesen aufgestellt, die im Verlauf analysiert werden und die sich methodisch auf die Thesen in den oben bereits erwähnten Studien beziehen.

- These 1: Ist Barths Humor ein Prototyp männlich aggressiver Scherzkultur oder überwiegt die rein spaßige Seite? Wann fällt das Necken und Verulken verletzend oder herabwürdigend aus?
- These 2: Barth veräppelt in erster Linie auf Kosten von Frauen und nur marginal auf eigene.
- These 3: Frauen solidarisieren sich mit Barth trotz des frauendominierenden Humors, weil seine Komik die weiterhin gültigen sozialen Geschlechterungleichheiten widerspiegelt.
- These 4: Barth inszeniert Differenzen zwischen Mann und Frau nach traditionellen Geschlechternormen und stabilisiert damit konventionelle Stereotype von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Das Bühnenprogramm *Männer sind primitiv, aber glücklich* läuft seit Anfang 2006 und ist allerorts restlos ausverkauft. Insgesamt wohnen den Live-Auftritten 1,5 Millionen Deutsche bei, Fernsehzuschauer nicht mit inbegriffen.

⁹² vgl. Mario Barth auf www.stupidedia.org/stupi/Mario_Barth (letzter Zugriff am 18.02.2012).

Das Thema ist schnell ausgemacht. Es geht um den „Kampf der Geschlechter“, oder besser ausgedrückt, um die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Mann und Frau, welche von stereotypischen Differenzen geprägt ist.

In lässigen Jeans und eigens kreiertem T-Shirt erzählt Mario Barth Anekdoten aus der langjährigen Beziehung mit seiner namenlosen Freundin. Eine Pointe ist so gut wie nicht vorhanden. Nach dem Konzept des *Doing-Gender* könnte man dennoch behaupten, Männer verhalten sich typisch männlich, Frauen verhalten sich typisch weiblich. Barth zeigt reaktionäre Rollenbilder auf. Er geht auf die kulturelle Rolle der Geschlechter ein und orientiert sich an traditionellen Werten. Sein Humor mag manch Kritiker als frauenfeindlich erachten. Tatsächlich bekommen aber beide Geschlechter ihr Fett weg, was These 2 widerlegt.

Dem Namen seiner Show nach sind Männer auf einer erschreckend niedrigen Stufe der Evolution stehen geblieben: sie furzen, rülpfen, saufen unentwegt Bier, sie sind unmodern, „asi“ und unreif. Die Frauen hingegen haben sich weiterentwickelt, jedoch nicht positiv. Sie reden zu viel, kaufen zu viel unnützes Zeug wie Geschirr und Taschen, bemängeln ihren Körper, meckern ständig herum, gehen den Männern auf die Nerven, erziehen diese und schleifen sie zum Einkaufen mit.

Zielscheibe von Barths Humor sind die Frauen respektive seine an diversen Beispielen inszenierte imaginäre Freundin. Er reißt Scherze auf ihre Kosten, um eine Rangordnung in der Beziehung herzustellen und um seine Macht zu demonstrieren (siehe Kotthoff). Die Freundin wird im Verlauf der Show stets „sie“ und „die“ genannt, was sehr unpersönlich, aber auch abwertend, distanziert und emotionslos wirkt.

Auf der anderen Seite zieht Mario Barth über den „modernen“ Mann her, der kocht (und zwar keine Tiefkühlkost), mit seiner Freundin schmust, mit einem Korb über den Wochenmarkt schlendert, Zucchini kauft und Wein trinkt. Dies gilt in Barths Augen als überaus „extravagant“.

Die Mediensequenz *Nussloch* beträgt eine Dauer von sechs Minuten und sechzehn Sekunden. Teilnehmer sind Mario Barth (MB), seine (imaginäre) Freundin sowie das Publikum.

01 SECHS wochen später ICK komm nach hause steht sie im flur
02 (-)
03 [[spricht mit animierter Stimme]]: wir müssen nach NUSSloch,
04 [[Lacher]]
05 (5.0)
06 ich sach watt hab ich jeMACHT,
07 [[Lacher]]
08 (2.0)
09 [[spricht mit animierter Stimme]] wir müssen nach NUSSßLOCH
10 (1.0)
11 MB: ich sach NUSSloch klingt wie'n schwedischer PORno ick bin dabei,
12 [[Lacher]]
13 (1.0)
14 NEE dat is ne STADT;
15 (2.0)
16 dat is ne stadt.
17 [[Applaus]]
18 (4.0)
19 ↓JAHAA. (.) die haben strom.
20 (1.0)
21 Und ne faBRIK,
22 (-)
23 ick sach watt wolln wa denn bitte in NUSSloch; da sagt SIE?
24 [[spricht mit animierter Stimme]] da gibt's Handtaschen;
25 [[vereinzelt Lacher]]
26 (3.0)

27 in NUSSloch.
28 (2.0)
29 jibt's HANDtaschen;
30 (2.0)
31 >jibts ja in berLIN nich mehr<.
32 (1)
33 Is JANZ schwer RANzukomm an HANDtaschen in berLIN;
34 (1.0)
35 Ich sach ich fahr doch nich bis nach NUSSloch dat sind
sechshundertffUFzich KILOmeter
36 (-)
37 da musse mindestens FUFzich HANDtaschen kaufen damit sich dat lohnt
38 (-)
39 hat die jar nich lange überlegt direkt
40 [[spricht mit animierter Stimme]] JAJA FUFzig stück krieg ich hin is
kein problem fufzig stück kein problem,
41 [[Jubel/Applaus]]
42 (10.0)
43 so und ick bin ja der MANN zu hause wa?
44 [[vereinzelt Lacher]]
45 (2.0)
46 wat hab ich jeMACHT?
47 (2.0)
48 ick bin nach NUSSloch >jeFAHRN.<
49 [[Lacher]]
50 (3.0)
51 SCHÖN samstags morgens um fünf uhr; (.) um FÜNF uhr morgens;
51 (--)
52 ick sach wat wolln wir so früh in NUSSloch; (.)da sacht sie?
53 [[spricht mit animierter Stimme]] nich dass wir daHIN komm und dann
GIBt's nix mehr;
54 [[Lacher]]
55 (7.0)
56 inna faBRIK,
57 (4.0)
58 is ja oft dass wir dahin komm und die sagen UUUU; UUUU;
59 [[Lacher]]
60 (3.0)
61 Sie sind SEHR spät; SEHR spät;
62 (2.0)
63 is NIX mehr da is ALLes ALLes wir ham kein LEder mehr da wir müssen
ers warten bis die KUH stirbt;
64 [[Applaus/Lacher]]
65 ey
66 (4.0)
67 ick also MORgens SCHÖN nach NUSSloch geballert um FÜNF uhr wisste is
dat schönste wasse machen kanns im leben musse auf deine to-do liste
schreiben bevor de stirbst wa? schön
68 (-)
69 haus bauen baum pflanzen nach NUSSloch ↓ballern.
70 [[Lacher]]
71 und anstatt die mich dann auch in RUhe lässt ne sitzt se aufm
BEIfahrersitz
72 [[spricht mit animierter Stimme]] wir fahren heut nach NUSSloch; wir
fahren heut nach-
73 (-)
74 ICK saß da ↓BOOAAAAAAAA
75 [[Lacher]]
76 >KICK doch einfach nur ausm FENSter und ATME;<
77 [[Lacher]]
78 wir fuhrn nach nu und je näher wir nach NUSSloch kamen umso
hecktischer wurde sie war richtig aufjeregt die war richtig AUFjeregt

die fing an zu schwitzen die war richtig AUFjeregt irgendwann sahn wa
 das ortsEINGangsschild da ging die aufm sitz ab wie ein zäpfchen dat
 glaubst du nich; (.) Hömma wir fahrn auf dieses faBRIKgelände rauf
 auf den PARKplatz wie bei einem flugzeug parkposition noch nich
 erreicht abjeschnallt RAUS;
 79 (-)
 80 ICK bin noch jeFAHRN die is aus dem fahrenden auto
 81 (--)
 82 die is da REIN in diese faBRIK (.) meine freundin is EINSsechzig
 groß; da wird die zum tasmanischen teufel; (.) die is da REIN jerannt
 ick habe nur HANDtaschen und karTONS fliegen sehn; die hat sich
 eigene GÄNge gebaut damit se schneller is als die anderen frauen, (.)
 die hat EUropalletten weggeschoben(.) sie kann keine TÜten tragen (.)
 >aber EUropalletten schiebst se weg-<
 83 [[Applaus]]
 84 (15.0)
 85 und dann rannte die darein, (.) und dann war die WEG?
 86 (vereinzelt Lacher)
 87 (--)
 88 die war weg?
 89 [[vereinzelt Lacher]]
 90 (--)
 91 ick stand vorne alE:ne mit fünf andere männer,
 92 [[Lacher]]
 93 (2.0)
 94 >hallo? (.) Tachchen<
 95 (-)
 96 >hallöchen. (.) Mmm? (.) hallo<
 97 [[Lacher]]
 98 he? he?
 99 wartest auch auf deine freundin >ja jut;<
 100 [[Lacher]]
 101 ZWEE wochen schon; KICK ma;
 102 [[Lacher(Applaus)]]
 103 die war WEG,
 104 (1.0)
 105 nach SECHS stunden kommt meine freundin wieder sacht
 106 [[spricht mit animierter Stimme]] GUCK ma ich hab ne HANDtasche
 107 [[Lacher]]
 108 ick sach wir sind inna HANDtaschenfabrik
 109 (---)
 110 natürlich hasse ne HANDtasche.
 111 (-)
 112 wenn se jetz mitm AKKUschrauber gekomm wär;
 113 [[Lacher]]
 114 (-)
 115 hätt ich jesagt >wo hasse DEN denn her;<
 116 (2)
 117 aber sie steht mit einer HANDtasche da und dat geile bei frauen is ja
 wenn die dann wat jeFUNDen haben,
 118 (-)
 119 die kaufen dat nich einfach;
 120 [[Lacher]]
 121 die rechtfertigen ihren kauf vor ihrem MANN
 122 (2)
 123 mit argumenten dat würde uns jar nich EINFallen;
 124 (1)
 125 eine WAHre gescsICHte is kein witz;
 126 [[Lacher]]
 127 ick stehe nachmittags in NUSSloch.
 128 [[Lacher]]
 129 meine FEUNdin kommt mit na HANDtasche an,

130 (---)
131 POTTENHÄSSLICH.
132 [[Lacher]]
133 POTTENHÄSSLICH
134 (-)
135 also die HANDtasche;
136 [[Lacher/Applaus]]
137 sie is ne HÜBsche.
138 [[Applaus]]
139 und
140 (2.0)
141 nee die hatte so ne KLEMMtasche kennt ihr KLEMMtaschen? (.) die
klemmste untern arm könn die achselhaare direkt reinwachsen is TOLL.
142 [[Lacher]]
143 so pass auf;
144 (-)
145 WAHre geschICHte sie steht vor mir mit dieser HANDtasche und sacht?
(.)hihihihi
146 [[Lacher]]
147 pass uff-
148 [[Lacher]]
149 [[spricht mit animierter Stimme]] KUCK ma ne TASche.
150 [[Lacher]]
151 >>f>[[lacht]] und ich sag?
152 (3.0)
153 >JA-<
154 (1.0)
155 für wat BRAUCHstn die-
156 (---)
157 >>f>[[lacht]] und dann sacht sie?
158 [[Lacher]]
159 >>f>[[lacht]] pass uff
160 (2.0)
161 dann sacht sie?
162 [[Lacher]]
163 [[spricht mit animierter Stimme]] die kann man so HALten;
164 [[Applaus]]
165 (9.0)
166 >ICK SACH NÄÄ;<
167 (-)
168 >dann nimm zwei mit du has doch ZWEE arme;<
169 [[Lacher]]
170 >>f>[[lacht]] die? (.) die kann man so halten;

Inhalt der Mediensequenz *Nussloch* ist der Fabrikverkauf von Handtaschen. Barth bedient sich des inszenierten Bildes von Mann und Frau in der Medienwelt sowie des frauentypischen Klischees des unkontrollierten und massiven Einkaufs von Handtaschen und übt überdies harsche Kritik an diesem. Barths imaginäre Freundin ist bei dem Kauf vollkommen in Hysterie verfallen („Die is da REIN jerannt ick habe nur HANDtaschen und karTONS fliegen sehn; die hat sich eigene GÄNge gebaut damit se schneller is als die anderen frauen“). Für Handtaschen hat Barth nichts übrig. Was ihn weit mehr fasziniert, ist, für einen Mann wohl typisch, Werkzeug („wenn se jetzt mitm AKKUSchrauber gekomm wär“).

Hinsichtlich der Performanz liegt eine direkte Redewiedergabe respektive ein Monolog als animierter Dialog zwischen Mario Barth und seiner fiktiven Freundin vor. Er animiert sie zur intonatorischen Unterscheidung der beiden Rollen. Während Mario Barth im Berliner Dialekt mit sonorer, unbewegter Stimme spricht, um seine Männlichkeit zu inszenieren und Autorität zu verkörpern, wechselt er, wenn er seine Freundin animiert, zur Standardsprache. Er ahmt sie mit frequentierter, dynamischer, euphorischer Stimme nach, was stark abwertend

und kindisch wirkt. Barth verwendet keine gehobene, sondern stets Umgangssprache – also eine für jedermann verständliche Sprache. Barth wirkt authentisch, gesellig, er verstellt sich nicht, ist er doch ein Mann des *einfachen* Volkes.

Während der gesamten Sequenz respektive des gesamten Auftrittes setzt Mario Barth non-verbale Komik ein. Er hüpfet und sprintet wie ein hyperaktives Kind über die Bühne, zieht fortwährend dümmliche Grimassen, gestikuliert wild, zieht die Gags in die Länge („Und dann sacht sie?/ pass uff/ dann sacht sie?“). Somit bezweckt er, Lacher zu ernten, was ihm auch gelingt. Das Publikum tobt und spendet tosenden Beifall, obwohl die Gags ohne Pointen enden. Das müssen sie auch nicht. Gelacht wird, weil Barth (anscheinend) die Wahrheit spricht. Männer sind genervt, wenn sie ihre Frauen zum Einkaufen begleiten müssen („ick stand vorne alle:ne mit fünf andere männer/hallo?/Tachchen/hallöchen/Mmm?/hallo/he? he?/wartest auch auf deine freundin >ja jut;“, „ick bin nach NUSSloch jeFAHRN/SCHÖN samstags morgens um fünf uhr/um FÜNF uhr morgens“). Und die Frauen? Die haben nichts anderes als Handtaschen im Kopf („JAJA FUFzig stück krieg ich hin is kein problem fufzig stück kein problem“).

Als sprachliche Mittel werden Frotzeleien, (Selbst-)Ironie („So und ick bin ja der MANN zu hause wa?“), Wiederholungen („Pass uff!“), starke Überspitzungen („ICK bin noch jeFAHRN die is aus dem fahrenden auto“), *coole* Sprüche („KICK doch einfach nur ausm FENSTER und ATME“) und initiales Lachen eingesetzt, wobei letzteres zum Lachen anregen soll.

Im Verlauf der Sequenz zieht Mario Barth die Kommentare seiner Freundin ins Lächerliche, er nimmt sie „auf die Schippe“ („Is NIX mehr da is ALLES ALLES wir ham kein LEDER mehr da wir müssen ers warten bis die KUH stirbt“). Er präsentiert dem Publikum das Bild einer dummen, naiven, unselbstständigen Frau, wie es auch typische Frauenwitze zu tun pflegen (vgl. Kotthoff).

4. Fazit

Wie die Analyse des Sketsches „Nussloch“ gezeigt hat, stellt Mario Barths Humor einen Prototyp männlich aggressiver Scherzkultur dar. Dennoch fällt das Necken und Verspotten keinesfalls verletzend wie herabwürdigend aus. Der Spaßfaktor überwiegt („nee die hatte so ne KLEMMtasche kennt ihr KLEMMtaschen?/die klemmste untern arm könn die achselhaare direkt reinwachsen is TOLL“), da Barth nicht umhin kann, seiner Freundin auch einige Komplimente zu machen („sie is ne HÜBSche“). Barths Humor als frauenfeindlich zu erachten hält sich somit in Grenzen.

Als Zielscheibe muss Barths imaginäre Freundin beziehungsweise *Frau* den Kopf hinhalten. Aber auch Barth selbst zieht sich in seinen Humor mit ein und spricht den unmodernen Macho wie den modernen Mann an. Durch Selbstironie wird die Dummheit des Mannes „auf die Schippe genommen“ („Ick bin ja den Mann zu Hause, wa? und was hab ich jemacht? Ick bin nach Nussloch jefahrn/ Ick stand da vorne alle:ne mit fünf andere Männer“). Ferner suggeriert der Titel *Männer sind primitiv, aber glücklich* das Lustigmachen über den Mann. Indem Barth beide Geschlechter in seine Gags integriert, wahrt der Komiker sein Gesicht.

Mario Barth konstruiert alte Klischees in polarisierender Form, ohne sie kritisch zu hinterfragen. Er reproduziert schlicht die alltäglichen, konventionellen Geschlechterklischees und stabilisiert diese somit. Um das Publikum für sich zu gewinnen, bedarf es für Barth keiner großen Anstrengung, hat sein Programm/Humor doch einen hohen Wiedererkennungseffekt. Für das Publikum ist ein Hintergrundwissen nicht vonnöten. Es geht nicht um Politik oder um Medien. Nein. Es geht um Ereignisse und geschlechtsspezifische Gewohnheiten in der Beziehung zwischen Männlein und Weiblein, wie sie ein jeder vielleicht selbst irgendwann einmal erlebt haben dürfte.

Wirft man einen Blick auf die Barth-Anhänger, so entdeckt man unter ihnen zahlreiche Frauen, die gerade bei den Geschlechterstereotypen Tränen lachen. Sie scheinen sich in den real inszenierten Rollenbildern beziehungsweise den weiblichen Stereotypen hinsichtlich des massigen Konsums von Handtaschen wiederzuerkennen, die ihnen während der Sozialisation übermittelt wurden und die Barth sehr übertrieben darstellt. Die Behauptung Stockings, Zillmanns und Kotthoffs, Frauen akzeptieren die untergeordnete Rolle und finden frauenfeindlichen Humor eklatant lustiger als männerfeindlichen, sei somit bestätigt.

Barths klischeebezogene Gags mögen humorlos sein, und dennoch laden sie zum Lachen ein, stellt „*Gender* [doch] einen Stressfaktor dar, und wir haben zunehmend das Bedürfnis, diesen Stress im Lachen zu bewältigen“ (Kotthoff 2004: 25).

Literaturverzeichnis

- Branner, Rebecca (2003): Scherzkommunikation unter Mädchen. Eine ethnographisch-gesprächsanalytische Untersuchung. Frankfurt a.M.: Lang
- Cantor, Joanne (1976): What is funny to whom? In: *Journal of Communication* 26 (3).
- Eder, Donna/ Evans, Catherine Colleen/Parker, Stephen (1995): *School Talk. Gender and Adolescent Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Fine, Gary A. (1987): *With the Boys. Little League Baseball and Preadolescent Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goodwin, Marjorie Harness (1980): Directive-response Speech Sequences in Girl's and Boy's Task Activities. *Women and Language in Literature and Society*. Hg. v. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker und Nelly Furman. New York: Praeger.
- Goodwin, Marjorie Harness (1990): *He-Said-She-Said. Talk as Social Organization among Black Children*. Bloomington: Indiana University Press.
- Groch, Alice S. (1974): Joking and appreciation of humor in nursery school children. In: *Child Development* Vol. 45, No.4, 1098-1102.
- Jenkins, Mercilee M. (1996): Was ist daran so lustig? Scherzen unter Frauen. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. Konstanz: UVK , 43-60.
- Kotthoff, Helga (1996a): Einleitung. Vorwort zur Neuauflage. In: Helga Kotthoff (Hrsh.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. Konstanz: UVK , 7-42.
- Kotthoff, Helga (1996b): Vom Lächeln der Mona Lisa zum Lachen der Hyäne. In: Helga Kotthoff (Hrsh.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. Konstanz: UVK, 121-164.
- Kotthoff, Helga (2002): Was heißt eigentlich ‚Doing Gender‘? Zu Interaktion und Geschlecht. In: *Wiener Slawischer Almanach*. Hrsg. v. Tilmann Reuther. Wien (= Linguistische Reihe), 1-27.
- Kotthoff, Helga: (2004): Geschlechterverhältnisse in der Scherzkommunikation. Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik. In: Helga Epp (Hrsg.): *Gender Studies – Interdisziplinäre Ansichten*. Freiburg (= Schriftreihe der Pädagogischen Hochschule), 1-28.
- Maltz, Daniel N./Borker, Ruth (1982): A Cultural Approach to Male-Female Miscommunication. In: John Gumperz (Hg.): *Language and Social Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 196-216.
- McGhee, Paul (1976): Sex Differences in Children's Humor. In: *Journal of Communication* 26, Issue 3, 176-189.
- Schofield, Janet Ward (1981): Complementary and Conflicting Identities: Images and Interaction in an Interracial School. In: Steven R. Asher/John Gottman (Hg.): *The*

- Development of Children's Friendships. Cambridge: Cambridge University Press, 53-90.
- Schofield, Janet Ward (1982): Black and White in School. Trust, Tension, or Tolerance? New York: Praeger Publishers.
- Stocking, Holly/Zillmann, Dolf (1996): Humor von Frauen und Männern. Einige kleine Unterschiede. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Konstanz: UVK, 229-246.
- Thorne, Barrie (1993): Gender Play. Girls and Boys at School. Buckingham: Open University Press.

Internetquellen

- Netenjakob, Moritz (Juli/August 2009): Humor ist, wenn man trotzdem lacht. Online: <http://www.emma.de/ressorts/artikel/humor/mario-barth/> (letzter Zugriff am 14.09.2012).
- Mario Barth auf: http://www.stupidedia.org/stupi/Mario_Barth (letzter Zugriff am 14.09.2012).
- Thomann, Jörg (28.11.2007): Mario Barth: Der Siegeszug des unmodernen Mannes. Online: <http://www.faz.net/.../mario-barth-der-siegeszug-des-unmodernen-mannes-1492572.html> (letzter Zugriff am 14.09.2012).
- Willkommen bei Mario Barth (06.06.2011): TV-Programm. Online: http://www.rtl.de/cms/sendungen/comedy/willkommen-bei-mario-barth.html?set_id=52505&startid=391216 (letzter Zugriff am 14.09.2012).

Michaela Drost

Mario Barth und Mirja Boes. Eine emanzipierte Gender-Komik in TV und Medien?

1. Einführung

Ob in der Wirklichkeit unseres Alltags oder auf den Bühnen dieser Welt, das Komische ist ein allgegenwärtiges Konstrukt, das, wenn man es einfangen möchte, nur schwer zu verstehen ist. Warum lachen Deutsche beispielsweise über die Probleme einer Frau beim Einparken, während solche eines Mannes unkommentiert „unter den Tisch fallen“? Warum finden sie Witze auf Kosten von Blondinen amüsant, wohingegen Witze über blonde Männer erst gar nicht existieren? Und zuletzt: warum fällt es ihnen leichter, die „komischen“ Gewohnheiten einer Frau aufs Korn zu nehmen als die eines Mannes?

Die Frage nach einem Zusammenhang von Humor und Gender hat in den letzten 50 Jahren viele Forscher, vor allem aber Forscherinnen, zu interessanten Erkenntnissen geführt. Im Mittelpunkt ihrer Untersuchungen standen damals wie heute die kleinen Unterschiede, die einen männlichen von einem weiblichen Humor unterscheiden. Es ist offensichtlich, dass Männer im Alltag auf andere Art und über andere Themen scherzen als Frauen. Zahlreiche Studien von Kotthoff (1996 et al.), Groth (1992) und Jenkins (1996), um nur einige wenige aktuelle zu nennen, haben dies bestätigt.

Die Rolle der Frau als Komikerin in TV und Medien, hingegen, hat sich erst in den letzten Jahren im Zuge der fortschreitenden Emanzipation weiter herausgebildet und manifestiert. Die heutige Gesellschaft sieht sich einer Umwälzung der humoristischen Kommunikationsstruktur gegenüber, welche neben Männern auch eine steigende Anzahl von Frauen auf die Bühne holt. Mirja Boes ist eine von ihnen. Die Viersenerin präsentiert einen Humor, der ein breites Publikum anspricht und deutliche Unterschiede zu vergleichbaren männlichen Komikern ihrer Generation, wie zum Beispiel Mario Barth, aufweist.

In den folgenden Untersuchungen sollen die zwei genannten Komiker gegenübergestellt werden. Es wird betrachtet, mit welchen Themen, Dimensionen und Formaten sie das Publikum unterhalten. Ähnlichkeiten werden ebenso beleuchtet wie auftretende Unterschiede. Ziel der Untersuchungen soll sein, die aktuelle Tendenz in der weiblichen medialen Komik anhand von Mirja Boes zu charakterisieren und diese traditionellen männlichen Konzepten, wie bei Mario Barth auffindbar, gegenüberzustellen.

Der Analyse vorangestellt wird eine kurze Einführung in das Untersuchungsfeld Gender-Komik und den aktuellen Forschungsstand, um gleichermaßen eine Einordnung dieser Arbeit in die aktuelle Forschungssituation zu ermöglichen.

2. Gender-Komik

2.1. Begriffe

Ob in der Wirklichkeit unseres Alltags oder auf den Bühnen dieser Welt, das Komische ist ein allgegenwärtiges Konstrukt, das, wenn man es einfangen möchte, nur schwer zu verstehen ist. Warum lachen Deutsche beispielsweise über die Probleme einer Frau beim Einparken, während solche eines Mannes unkommentiert „unter den Tisch fallen“? Warum finden sie Witze auf Kosten von Blondinen amüsant, wohingegen Witze über blonde Männer erst gar nicht existieren? Und zuletzt: warum fällt es ihnen leichter, die „komischen“ Gewohnheiten einer Frau aufs Korn zu nehmen als die eines Mannes?

Die Frage nach einem Zusammenhang von Humor und Gender hat in den letzten 50 Jahren viele Forscher, vor allem aber Forscherinnen, zu interessanten Erkenntnissen geführt. Im Mittelpunkt ihrer Untersuchungen standen damals wie heute die kleinen Unterschiede, die

einen männlichen von einem weiblichen Humor unterscheiden. Es ist offensichtlich, dass Männer im Alltag auf andere Art und über andere Themen scherzen als Frauen. Zahlreiche Studien von Kotthoff (1996 et al.), Groth (1992) und Jenkins (1996), um nur einige wenige aktuelle zu nennen, haben dies bestätigt.

Die Rolle der Frau als Komikerin in TV und Medien, hingegen, hat sich erst in den letzten Jahren im Zuge der fortschreitenden Emanzipation weiter herausgebildet und manifestiert. Die heutige Gesellschaft sieht sich einer Umwälzung der humoristischen Kommunikationsstruktur gegenüber, welche neben Männern auch eine steigende Anzahl von Frauen auf die Bühne holt. Mirja Boes ist eine von ihnen. Die Viersenerin präsentiert einen Humor, der ein breites Publikum anspricht und deutliche Unterschiede zu vergleichbaren männlichen Komikern ihrer Generation, wie zum Beispiel Mario Barth, aufweist.

In den folgenden Untersuchungen sollen die zwei genannten Komiker gegenübergestellt werden. Es wird betrachtet, mit welchen Themen, Dimensionen und Formaten sie das Publikum unterhalten. Ähnlichkeiten werden ebenso beleuchtet wie auftretende Unterschiede. Ziel der Untersuchungen soll sein, die aktuelle Tendenz in der weiblichen medialen Komik anhand von Mirja Boes zu charakterisieren und diese traditionellen männlichen Konzepten, wie bei Mario Barth auffindbar, gegenüberzustellen.

Der Analyse vorangestellt wird eine kurze Einführung in das Untersuchungsfeld Gender-Komik und den aktuellen Forschungsstand, um gleichermaßen ein Einordnung dieser Arbeit in die aktuelle Forschungssituation zu ermöglichen.

2.2. Zusammenhang von Humor und Geschlecht

Historisch betrachtet galten Frauen bisher eher als Objekte des Scherzens denn als Subjekte. Große Denker wie Schopenhauer, Bergson und Freud haben dazu beigetragen, dass Witzigkeit und Frau aus der Tradition heraus unvereinbar wurden (Kotthoff 2004: 18). Auf diese Weise ist es zu einer allgemeinen „Marginalisierung der weiblichen Komik“ (ebd.: 19) gekommen, die auch heutzutage noch zu spüren ist. Erst seit wenigen Jahren nimmt die Zahl weiblicher Komikerinnen, darunter die modernen Komödiantinnen Anke Engelke, Cindy von Matzahn oder Mirja Boes, kontinuierlich zu. Die Bühne ist längst nicht mehr nur Männern vorbehalten.

In der Antike galt das weibliche Lachen als Grund sozialer Abwertung. Die durch ein Lachen erzeugte ‚Grimmasse‘ und ‚Verformung des Körpers‘ standen den weiblichen Idealen von Schönheit und Zurückhaltung gegenüber (ebd.: 19f.), was ein Lachen mit Frauen unvereinbar machte.

Auch später, in der Renaissance, blieb diese Vorstellung in den Köpfen der Gesellschaft verankert. Es wurde eine Hochschätzung der Vernunft proklamiert, die eine „neue Elite als höfliche, körperkontrollierte, ernsthafte Schicht“ erzeugte und das Komische als „Inkarnation der Unordnung“ abstufte (ebd.: 19). Weibliche Komik fand hier fast überhaupt keinen Platz. Erst im Rahmen der modernen Emanzipation ist es Frauen gelungen, die Komik für sich zu gewinnen. Ähnliches gilt für die wissenschaftlichen Untersuchungen weiblicher Witzigkeit, die erst in den letzten Jahren ein konkreteres Gesicht bekommen haben, vielen Akademikerrinnen zum Dank.

2.3. Forschungslage

Eine spezifisch genderdifferenzierende Forschung, die sowohl Charakteristika des männlichen Scherzens als auch der weiblichen Witzigkeit beschreibt, hat sich erst in den letzten 50 Jahren herausgebildet. Eine große Vorreiterin auf diesem Gebiet ist zweifelsohne Helga Kotthoff, die mit ihren zahlreichen Studien und Publikationen an die Erkenntnisse ihrer Vorgänger anknüpft und diese ausweitet.

Während viele Studien auf die unterschiedlich witzreiche Kommunikation zwischen Mann und Frau *im Alltag* abzielen, gibt es bisher nur wenige aktuelle Forschungsprojekte, die sich auf eine *inszenierte* Komik in den Medien (hier v.a. das Fernsehen) beziehen.

Es wird wohl nicht daran liegen, dass TV-Sendungen von Frauen abgesetzt wurden, ehe man sich daran gewöhnen konnte (bspw. Hella von Sinnen, Frau Jaschke alias Jutta Wübbe, Lisa Fitz und Maren Kroymann in „Alles nichts, oder?“, „Nachtschwester Kroymann“, „Auf Du und Du mit dem Stöckelschuh“, „Wenn die Putzfrau zweimal klingelt“ oder „Frauen von Sinnen“ (zitiert in Kotthoff 1996: 24). Vielmehr scheinen die Möglichkeiten im aktuellen Fernsehen mit Komikerinnen wie Anke Engelke, Cindy aus Marzahn, Mirja Boes, Caroline Kebekus u.a. fruchtvoller und variationsreicher denn je.

Eine interessante Studie von Kotthoff (2004) zum Thema „Geschlechterverhältnisse in der Scherzcommunication. Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik“ galt als Inspiration für die vorliegende Arbeit. Anschließend an jene und basierend auf den Ergebnissen früherer Forschungsprojekte generell, soll im Folgenden ein Versuch unternommen werden, die Ebenen und Strategien der medialisierten Komik von Mario Barth und Mirja Boes zu analysieren sowie ihre Funktionsweisen einander gegenüberzustellen.

3. Korpusanalyse (Vorbemerkungen)

3.1. Der Korpus/Forschungsfragen

Für die folgende Analyse wurden drei Szenen (eine von Mario Barth und zwei von Mirja Boes) ausgesucht, die zwischen 2010 und 2012 im deutschen Fernsehen und bei *youtube* veröffentlicht wurden. Die Szene „Urlaub zu zweit“ von Mario Barth stammt aus seinem Programm „Männer sind peinlich, Frauen manchmal auch“, mit welchem der Komiker seit 2009 auf deutschlandweite Tournee geht. Die Aufnahmen, die dieser Arbeit zugrunde liegen, gehören zu Barths großem Auftritt in der O2-Arena Berlin von Mai 2010. Sein Auftritt wurde von RTL aufgezeichnet und am 01.10.2010 um 21.15 Uhr im Privatfernsehen ausgestrahlt.

Für die Analyse der weiblich medialisierten Komik wurden zwei Szenen aus dem aktuellen Programm „Erwachsen werde ich nächste Woche“ von Mirja Boes ausgewählt. Beide Szenen („Tauben“ und „Das besondere Geschenk für den Bruder“) wurden zwischen 2010 und 2011 von RTL ausgestrahlt – erstere im Rahmen der Unterhaltungssendung RTL Comedy Olymp, letztere als Aufzeichnung eines Liveauftrittes.

Der Zugang zum Forschungsfeld verlief problemlos, da das Internet zahllose Beispiele medialisierter Komik bereithält. Die hier untersuchten Szenen sind allesamt dem Internetportal *youtube* entnommen. Die Darbietungen besitzen eine gute Qualität, sodass fast jedes Wort verständlich transkribiert werden konnte.

Es wurden für Mirja Boes deshalb zwei Sequenzen analysiert, um einen möglichst guten Überblick über die verschiedenen komischen Techniken der Darstellerin zu bieten. Deutlicher als bei Mario Barth variiert nämlich der Stil von Mirja Boes innerhalb ein und desselben Bühnenprogramms, von mädchenhaften Anekdoten bis hin zu sexuell-männlich anmutenden Szenarien. Eine Variation und Entwicklung bei Mario Barth, hingegen, zeigt sich weniger innerhalb desselben Bühnenprogramms, denn im Laufe seiner Entwicklung als Komiker generell (mehr dazu s. weiter unten). Deshalb soll hier die exemplarische Betrachtung einer Szene genügen.

Wichtig für die Untersuchung sind die Zusammenhänge innerhalb einer Kommunikationssituation, in der Lachen auftritt. Aus diesem Grund sollen die ausgesuchten Szenen besonders auf verbale und nonverbale Vorgänge hin analysiert werden, in denen eine deutliche Reaktion im Publikum erkennbar ist. Jene Vorgänge treten in Wechselwirkung mit dem Komiker/der Komikerin, was wiederum neue witzige Momente hervorruft.

Konkret soll geklärt werden:

- Aus welcher Perspektive karikieren Mario Barth und Mirja Boes die Welt und mit welchen witzigen Verfahren arbeiten sie?
- Ergeben sich Unterschiede in der Wahl favorisierter Themen, der Zielscheibe und den Aktivitätstypen? Ergeben sich Unterschiede in der Entwicklung ihrer Sketche (und ihrer Bühnenprogramme) generell?
- Wird bei Mario Barth und Mirja Boes mit komischen Mitteln Macht ausgeübt?
- Und zuletzt: Welche Bedeutung spielen ihre Sketsche im Rahmen heutiger, moderner Medienkomik? Welche Funktion tragen sie?

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die vorliegende Arbeit nur eine kleine Rolle im Feld der Gender-Forschung spielen kann. Dennoch soll sie Anregungen für ein weiteres Arbeiten bieten, das über Mario Barth und Mirja Boes hinaus noch weitere Komikerinnen und Komiker im direkten Vergleich betrachtet. Es ist wichtig zu erkennen, dass sich im Laufe der letzten Jahre neue Tendenzen in der Geschlechter-Komik abgezeichnet haben. Dennoch sind nach wie vor auch gewohnte Prinzipien anzutreffen. Beide Gesichtspunkte sollen Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen sein.

3.2. Transkriptionszeichen

Die Transkriptionszeichen orientieren sich nur in ihren Grundzügen an GAT (Selting et al. 1998) und sind am Ende aus sich selbst heraus erschließbar.⁹³ Für jeden Satz und für jede isolierte Pause (d.h. eine Pause, die nicht in einen Satz integriert wurde) ist jeweils eine Zeile gewählt worden. Die erhoffte Wirkung ist eine Erleichterung des Lesens und des Referierens, da gerade auch Pausen einen wichtigen Beitrag zur Komik einer Passage leisten. Den jeweiligen Sketchen wurde eine kleine Passage zur Beschreibung der Situation (des Umfeldes und der Person) vorangesetzt, um einen ersten Eindruck von der Szene zu bekommen.

Bedauerlicherweise werden nur vereinzelt die Mimiken und Reaktionen der Zuschauer eingefangen, was eine Beschreibung der Interaktion zwischen Publikum und Komiker um Einiges reduziert. Dennoch geben die markierten Lacheinsätze mehr als deutliche Hinweise darauf, welche Witztechniken bei welchem Publikum funktionieren. Um die Untersuchungen zu erleichtern, wird pauschal davon ausgegangen, dass in beiden Zuschauerkreise eine etwa gleiche Anzahl von Männern und Frauen vertreten ist, da zu solchen Comedy-Veranstaltungen in der Regel viele Paare gehen.⁹⁴

3.3. Kriterien der Feststellung der Komik

Damit ein Witz witzig wird, ist ein geteiltes Hintergrundwissen vonnöten. Dies soll bedeuten, dass ein Publikum zum Beispiel nur dann die humorvollen Anspielungen von Mario Barth über Frauen verstehen kann, wenn es die stereotypischen Eigenschaften von Frauen kennt. Ebenso wird der Sketch von Mirja Boes über Tauben nur dann Effekte erzielen, wenn anwesende Zuschauer ähnliche negative Erfahrungen mit Tauben gemacht haben. Kurzum, um einen Sketch zu verstehen, muss dieser stets in einen gewissen Rahmen gefasst werden. Dies gilt auch für die Komik generell. Aus diesem Grund wurde den eigentlichen Analysen der Sketche eine kurze Vorstellung der Charaktere Mario Barth und Mirja Boes vorangestellt.

Die Textstellen im Sketch werden in Bezug auf darin enthaltene Lachpartikeln untersucht, anhand deren die witzige Momente aufgeschlüsselt werden können. Das Interesse der Untersuchungen liegt auf Fragen zum Thema des Sketches, zur Zielscheibe (d.h. wer wird quasi zum „Opfer“ des Scherzes?) und zu nonverbalen sowie konversationellen Strategien,

⁹³ Die Transkripte stellen keine regelgetreuen Abschriften der mündlichen Sketsche dar. Sie sollen zur Erleichterung der Erarbeitung dienen und sind trotz ihrer Simplizität für meine Zwecke angemessen.

⁹⁴ In einer weiteren Untersuchung wäre es interessant, auch die Zusammensetzung des Publikums zu betrachten. So wäre eine Vorführung vor ausschließlich Männern oder Frauen vorstellbar. Die Frage ist nur, ob der Humor der KomikerInnen dann noch auf ähnliche Weise funktionieren würde.

mit denen Komik erzeugt wird. In ihrer Essenz beziehen sich die zugrunde gelegten Forschungskriterien auf Kotthoff (2002a und 2004: 17), die viele unterschiedliche Elemente in ihren eigenen Projekten identifiziert hat.

4. Männlicher Humor bei Mario Barth

4.1. Beschreibung des Kontextes/ der Person

Die zu analysierende Gesprächssequenz von Mario Barth ist Teil eines Auftritts in der O2-World in Berlin. Der Privatsender RTL hat seine Darbietung vor etwa 20 000 Zuschauern am 5. und 6. Mai 2010 aufgezeichnet und am 1. Oktober 2010 um 21:15 Uhr vor einem noch größeren Publikum im Fernsehen ausgestrahlt.

Die O2-Arena in Berlin gilt als die größte Veranstaltungshalle der Hauptstadt und wurde schon von vielen Musikgrößen dieser Welt wie Madonna oder den Backstreet Boys besucht, somit darf auch Mario Barths Auftritt in 2010 als nicht zu missachtender Erfolg gewertet werden. Laut eines Presstextes der O2-World „gehört der Berliner [auch nach 10 Jahren noch] zur Comedy-Elite Deutschlands und ist mit einem Nummer 1 Album und weiteren wochenlangen Chartplatzierungen einer der erfolgreichsten Comedians aller Zeiten.“⁹⁵ Im Jahr 2008 erreichte Barth sogar einen Weltrekord, als er für seine Show vor 70.000 Besuchern im Olympiastadion Berlin den Titel „Live Comedian mit den meisten Zuschauern“ erhielt.⁹⁶

Der Komiker wurde am 1. November 1972 in Berlin geboren, wo er eine katholische Privatschule besuchte und ab 1995 eine seriöse Schauspielausbildung absolvierte. Sein erstes abendfüllendes Live-Programm im Februar 2011 begeisterte das Publikum. Zahlreiche weitere Auftritte und Auszeichnungen folgten schnell. Mario Barth verarbeitet in seinem Sketch die alltäglichen Beziehungskonflikte zwischen Mann und Frau. Das immer wiederkehrende Thema, wie es traditionell schon bei Lorient vertreten ist, findet auch heute noch großen Anklang im Publikum. In 2004 veröffentlichte Barth den Langenscheidt-Ratgeber *„Deutsch - Frau / Frau - Deutsch: Schnelle Hilfe für den ratlosen Mann“*, der ihm zum endgültigen Durchbruch verhalf. Sein aktuelles Programm „Männer sind peinlich, Frauen manchmal auch“ (2009) reiht sich in eine Bibliographie ziemlich ähnlicher Formate ein, darunter „Männer sind Schweine, Frauen aber auch“ (2003), „Männer sind primitiv, aber glücklich“ (2006) und "Männer sind schuld, sagen die Frauen!" (2012, Premiere steht noch aus). Daneben ist der Komiker auch in komödiantischen Filmen wie „7 Zwerge – Der Wald ist nicht genug“ (2006) zu sehen.

Für Mario Barths Auftritt in der O2-Arena wurde ein immenses Fernsehstudio umgebaut. Das Bühnenbild zeigt das bei ihm wiederkehrende Motiv des Brandenburger Tors, daneben weitere bekannte Bauwerke der Hauptstadt in 3D. Der Berliner lässt seine Herkunft mehr als deutlich erkennen. Auch die Bilder auf seiner Homepage und sein Dialekt stehen mit diesem Persönlichkeitsbild in Einklang. Sie verleihen dem Komiker einen großen Wiedererkennungswert.

4.2. Dimensionen und Formate des Komischen

Gemäß Painter (1996; zitiert in Jenkins 1996: 44) müssen vier wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen Hörer und Redner geboten werden, damit etwas witzig ist: 1. die ernste Primärbedeutung, 2. der Kontext, 3. die Perspektive oder Intention der Sprecher, 4. das Wissen der Sprecher (auch Zuschauer) über den Gegenstand. Diese sollen im Folgenden entschlüsselt werden.

⁹⁵ <http://www.o2world-berlin.de/ShowEvent/546/Mario-Barth.html> (letzter Zugriff am 17.03.2012).

⁹⁶ http://www.mariobarth.de/bio_v3.html (letzter Zugriff am 17.03.2012).

4.2.1 Thema

Das Thema von Mario Barths Komik, und damit die ernste Primärbedeutung seiner Darbietungen, kreisen um die alltäglichen Beziehungskonflikte, die sich im Privatleben zwischen dem Komiker und seiner Freundin ergeben.⁹⁷ Die vielen kleinen Anekdoten (bzw. der Kontext) sind zwar fiktiv, haben aber insofern einen Wiedererkennungswert, als dass sie in dieser oder in einer ähnlichen, abgemilderten Form mit großer Wahrscheinlichkeit schon in jeder Beziehung vorgekommen sind. Mario Barth greift damit auf ein Thema zurück, das auch in der Vergangenheit schon viele Liebhaber gefunden hat. Vergleicht man seine Geschichten mit jenen von Lorient (geb. 1923), wird deutlich, dass auch letzterer mit den alltäglichen Kommunikationsdifferenzen in einer Beziehung zwischen Mann und Frau umgeht und deren Verhaltensunterschiede aufdeckt. Hier liegt der komische Aspekt.

In dem zugrundeliegenden Analysebeispiel geht es um einen Urlaub zu zweit. Mario Barth berichtet von einem Vorfall zwischen ihm und seiner Freundin, der schließlich im Unmut Letzterer endet. Er stellt sich selbst als Opfer der Situation dar, indem er sagt, nur eine Stunde Botscha mit den anderen Männern des Hotels spielen zu wollen. Seine Freundin, nicht gerade begeistert von der Idee (schließlich war ja ein „Pärchenurlaub“ geplant), adressiert ihn vorwurfsvoll (010: „Ja...heute isset ne Stunde und morgen kommste gar nich' mehr wieder!“). Daraufhin nähert sich ein außenstehender Botchaspieler, der erwidert: „So viel Glück hatter nischt!“ (012). Seine Freundin bleibt ob dieses unangebrachten Kommentars beleidigt zurück und spricht bis zum Ende des Urlaubs kein weiteres Wort mit ihrem Freund. Dieser fühlt sich schuldlos übergangen und kann den Urlaub nicht weiter genießen.

Den Zuschauern wird in dem Sketch ein Spiegel vor Augen gehalten, der Verhaltensweisen, die normalerweise im Verborgenen bleiben, nun direkt und stark kommentiert in den Vordergrund rückt. Das Publikum erkennt die eine oder andere Verhaltensart wieder und muss daraufhin lachen. Allerdings werden die „Handlungsweisen von Menschen [hier: der Freundin] so zugespitzt und karikiert, dass es nicht mehr um eine konkrete Person geht, sondern konversationell ein bekannter Sozialtypus entsteht“ (Kotthoff 1998b: 23). Dieser wird bei Kotthoff als „Zielscheibe“ bezeichnet.

4.2.2 Zielscheibe

Die Zielscheibe richtet sich bei Mario Barth ganz deutlich auf die Freundin. Er selbst stellt sich eher als Opfer der Situation dar, indem er mitleidsvoll Kommentare hinzufügt wie:

014 Und dat Geile is' ja, dann war die sauer auf mich!
015 (-)
016 [[mit erhobenen Zeigefinger]] Ik hab dat gar nischt gesagt.
[[beugt sich nach vorne und zeigt ins Publikum]] [[Publikum:
hehehehe]]
017 (-)

Mario Barth unterstreicht seine defensive Position mit entsprechenden Gestiken (hier mit erhobenem Zeigefinger), um zu signalisieren, dass nicht er, sondern seine Freundin die, seiner Meinung nach, falsche Reaktion zeigt. Besonders eindringlich ist der darauf folgende Kommentar:

018 Dat is' Frauen scheid egal.
019 (-)
020 Die hat mich gehasst und dat vergessen die nie.

⁹⁷ Es ist stark anzunehmen, dass es sich bei den Sketchen Barths nicht um reale Anekdoten aus seinem Beziehungsleben handelt. Auszuschließen ist aber nicht, dass die Dialoge und Probleme von seinem Alltag inspiriert wurden. Aus marktökonomischen Gründen wurden diese Szenen in den Medien jedoch stark überspitzt dargestellt.

Dieser Kommentar schreibt allen Frauen die genannten Verhaltensweisen zu und stereotypisiert sie somit. Laut Painter (1996; zitiert in Jenkins 1996: 44) verfügen sowohl der Sprecher als auch die Zuschauer über ein geteiltes Wissen über den Gegenstand, spricht über die typischen Charakterzüge der allgemeinen Frau (hier in stereotypischer Form). Und auch die Perspektive/der Gegenstand des Sprechers ist geklärt, da sich Mario Barth als Opfer sieht – als Opfer einer von seiner Freundin überregelten Beziehungskonstellation. Das Publikum ergreift in der Folge die Perspektive des Komikers und identifiziert sich mit ihm.

Gemäß Stocking/Zillmann (1996: 232) ist „Humor [...] feindselig, wenn er jemanden lächerlich macht oder als Zielscheibe benutzt.“ Von feindselig kann in dieser Szene am Anfang noch nicht die Rede sein, da der Humor von Mario Barth doch relativ „stichelnd“, d.h. human, von der Bühne geht. Ein Grund dafür könnte im gemischt-geschlechtlichen Publikum zu finden sein. Wäre Mario Barths Komik zu aggressiv gestaltet, würde sie auf eine große Anzahl weiblicher Zuschauer verzichten müssen. Aus diesem Grund wählt Mario Barth vorwiegend eine gemäßigte Zielscheibe. Kotthoff (2002a: 13) spricht vom Frotzeln, welches einem gegenseitigen „Aufziehen“ gleichkommt und indiziert, „dass die Beziehungen stark genug sind, um kleine Frechheiten zu verkraften.“ Es geht um eine Reaktion, „sich immer wieder der Informalität und Tragfähigkeit der Beziehung zu versichern“. Dabei erlaube der scherzhafte Rahmen Mitteilungen, „die im ernsthaften Rahmen zu heikel wären“ (ebd.).

Nichtsdestotrotz gibt es vereinzelt auch Szenen, in denen der Humor Barths etwas spöttischer und aggressiver wird. Zwei weitere Beispiele werden unten genannt. Insgesamt bewegt sich Mario Barth auf einer knappen Gradwanderung zwischen einem human frotzelndem und einem aggressiv-spöttischem Humor. Zur Gestaltung des scherzhaften Rahmens benutzt er dabei viele unterschiedliche Strategien: An dieser Stelle seien einige Aktivitäten und Funktionen seines (non-)verbalen Scherzens erläutert.

4.2.3 Nonverbale Strategien

Mario Barth steht auf der Bühne, die mit zahlreichen Bauwerken in 3D sehr pompös hergerichtet ist. Dennoch überwiegt ein schlichter, männlicher Stil, der durch eine Eintönigkeit der Kontraste und Farben unterstrichen wird. Der Komiker ist lässig in Jeans und blauem (im Kontrast zum sonst orangefarbenen) T-Shirt gekleidet. Er nutzt eine starke Körpersprache und setzt viel Mimik ein. Schon die wenigen hier angeführten Details zur nonverbalen Kommunikation geben dem Zuschauer ein Gefühl von Überraschendheit. Die Tatsache, dass Mario Barth eine Kulisse mit bekannten großen Bauwerken in Berlin gewählt hat, gibt seinem Auftritt nicht nur eine örtliche Zuordnung, sondern verleiht ihm auch einen Eindruck von Macht und Bestimmung.

Der Komiker spricht im Berliner Dialekt, der laut Kotthoff (2002b, 7) eine *in-group*-Zugehörigkeit markiert und indirekt ein „niedriges Bildungsniveau und Grobheit“ suggeriert. Auch wenn das niedrige Bildungsniveau von Mario Barth in den Raum gestellt bleiben soll, ist doch auffällig, dass die Darstellung seiner Sketche in einem sehr bestimmenden und groben Grundton geschieht. Mario Barth spielt mit der Betonung und dem Sprechrhythmus. Er hebt seine Stimme, wenn er die Rolle seiner Freundin übernimmt und akzentuiert seine Aussagen, wenn er das Publikum auf seine Seite ziehen möchte, wie in diesem Beispiel:

064 Die hat mir V-I-E-R-Z-E-H-N Tage meinen Urlaub versaut.

Die Dialogstruktur bezieht sich auf drei Hauptcharaktere: das Publikum, Barths Freundin und ihn selbst. An einer Stelle des untersuchten Sketches wird eine weitere außenstehende Person direkt zitiert. Mario Barth verdeutlicht den Wechsel durch eine eindeutige Kopfbewegung und eine Änderung des Tonfalls, der im folgenden Kommentar viel flacher und damit beiläufiger klingt:

012 „So viel Glück hatter nischt!“ [[Publikum: hahahaha, klatschen,
pfeiffen]]

Wann immer der Komiker die Rolle seiner Freundin übernimmt, ist es auffällig, dass diese – zusätzlich zur erhöhten Tonlage – stark überspitzt und sehr emotional dargestellt wird. Sie steht damit im Kontrast zu stereotypischen, männlichen Rationalität. Zu Beginn imitiert Barth das Schniefen seiner Freundin, das mit einer überhöhten Geste des Weinens eingeleitet wird:

001 [[imitiert seine Freundin, schniefend]] „Ich dachte, wir
machen gemeinsam Urlaub.“ [[Publikum: hahahaha]]
[...]
009 Da guckt die mich an [[imitiert ihr Weinen]]:
010 „Ja...heute isset ne Stunde und morgen kommste gar nich' mehr
wieder!“ [[Publikum: hahahaha]]

Später im Sketch ahmt er ihre beleidigte Reaktion mit folgendem Laut nach:

024 Steht sie da:
025 (-)
026 [[pf-Ton]] [[Publikum: hehehehe]]
027 (-)
028 [[pf-Ton]]
029 [[Zeigefinger an Stirn]] „Frach'⁹⁸ doch deine Freu::nde!“
[[Publikum: hahahaha]]
030 Ich sach:
031 „Wat für Freunde?“
032 [[imitiert Freundin, Kopf schüttelnd]]: „Ja:::, hier deine
Botscha-Kolle::gen.“ [[Publikum: hehehehe]]

Im Kontrast dazu bewahrt Barth in seiner Rolle als Mann einen sehr bedachten und melodisch konstanten Sprechrhythmus. Seine Stimme wird allerdings lauter, wenn er das Publikum auf seine Seite ziehen möchte (s.o.). Insgesamt verursacht diese Art von Prosodie eine verstärkte Identifikation mit dem Protagonisten. Seine Freundin hingegen wird als emotional regierte und aufgrund ihrer falschen Schulzuweisung rational unbedarfte Persönlichkeit hingestellt. Sehr viel auffälliger sind, hierauf folgend, die sprachlichen Strategien, mit denen Mario Barth zu überzeugen und unterhalten sucht. Auch diese seien in etwas verkürzter Form dargestellt.

4.2.4 Verbale Strategien

Auf Ebene der Rederechtsstruktur ist interessant festzustellen, dass Barth an solchen Stellen, die eine Identifikation mit ihm als Mann begünstigen, auffällige Pausen zulässt oder selbst mitlacht. Am Ende der Urlaubssequenz erzählt Mario Barth von einem Erlebnis im Flugzeug, wo er sich bei seiner Freundin für die 14 verdorbenen Urlaubstage rächen wollte:

048 Wi (**h**)r im Flugzeug...denke, komm' wie rech' ich mich für diese
14 Tage?
049 Und dann fiel mir et mir wieder ein:
050 [[schlägt sich an Stirn]] Sie hat ja Flugan(**h**)st [[**er lacht**]]!
[[Publikum: hahahaha]]
051 (--) [[er hächelt]]
052 [[ans Publikum]] Wa:::t?
053 (2.0) [[Publikum: hahahaha]]
054 Is gemein, aber lustig.

⁹⁸ Hochdeutsch: „frag“ bzw. „frage“.

Der Komiker baut Spannung auf, indem er zuerst den Kontext erläutert, um sich daraufhin der eigentlichen Anekdote zu nähern. Er schürt Fantasien im Zuschauer, die ganz deutlich auf die Frau abzielen, schließlich war er es, der von seiner Freundin unschuldig für einen Kommentar verantwortlich gemacht wurde, der gar nicht von ihm stammte. In Bezug auf die verschiedenen Lacharten und -funktionen schreibt Kotthoff (zitiert in Sistenich 2010: 28): „Durch das Initiillachen, also wenn der Sprecher schon bei der Einleitung einer witzigen Erzählung lacht, wird zum einen ein Spannungsbogen erzeugt, zum anderen zeigt Lachen an dieser Stelle seine einladende Funktion.“ Das Publikum weiß daraufhin, dass eine lustige Stelle intendiert ist. Auf der einen Seite wird auf diese Weise ein Zögern in ihrer Reaktion unterbunden, auf der anderen Seite beweist sich der Komiker als „Kontrolleur“ der Lachsituation oder anders formuliert: „In diesem Punkt beweist das Lachen wiederum seine kontrollierende Funktion im kommunikativen Kontext“ (ebd.: 29).

Folgt man Kotthoffs Definition von Scherzaktivitäten (vgl. Kotthoff 2002a und 2004: 17) handelt es sich an dieser Stelle um einen narrativen Witz, der auf eine Pointe hinausläuft: Mario Barth gibt vor, dass der Pilot eigentlich ein Flugverbot hätte bzw. es vor kurzem erst zurückerhalten hätte, um die Angst seiner Freundin zu schüren. Allerdings fällt der Witz an dieser Stelle schon leicht ins Negative ab, da Mario Barth selber zugibt, dass es sich um eine gemeine Mockierung handelt.

054 Is gemein, aber lustig. Pass auf! [[stellt sich breitbeinig
hin]]
055 Ich hab mich voll gefreut.
056 Wobei, ich hab misch auch geschämt.
057 Muss ich ehrlich sagen, ich HABE mich geschämt.
058 KU:RZ, (--) aber isch habe mich geschämt. [[Publikum: hahaha]]
059 (-)
060 Pass auf!
061 Das ist so geil.
062 Das darf man nicht wirklich machen, aber, wobei, ich fand's
cool.
063 (--)
064 Die hat mir VIERZEHN Tage meinen Urlaub versaut.
065 Das darf man nicht vergessen.
066 Wir sitzen im Flieger. Sie Angst.
067 (3.0) [[lacht]]
068 Ich bin son Arsch, ich... [[Publikum: hahahaha]]
[...]
069 Liebe Männer, ihr müsst das mal machen.

Mario Barth ist sich also durchaus bewusst, dass er ein gesellschaftliches Tabu bricht und fast schon sarkastisch wird. Sein Humor geht in dieser Szene weit über das harmlose Necken, oder lieb gemeinte Frotzeln hinaus. Sein Witz zeigt Ansätze feindlicher Tendenzen. Mario Barth sucht sogar den direkten Kontakt zu den Männern in seinem Publikum, um eine *in-group* zu kreieren, d.h. eine Gruppe, welche seine Meinung teilt (in diesem Falle, die Männer). Unter eigenem Lachen legt er ihnen nahe, eine solche Aktion (sprich, seine Freundin auf den Arm zu nehmen) auch einmal selbst durchzuführen. Es ist fraglich, ob die ab dieser Stelle folgenden Lacheinwürfe des Publikums (wohl gemerkt Männer und Frauen) als Zustimmung zu werten sind oder als Ausdruck von stimmungserhaltender Solidarität. Im Falle der Frauen könnte es sich eher um letztere Funktion handeln, da diese Szene ganz eindeutig aggressiv gegen ihr Geschlecht gerichtet ist. Bewiesen werden kann dies allerdings nicht.

Die Scherzszene wird von Mario Barth aber noch weiter gesponnen, indem er beginnt, Witze über sein eigenes Publikum zu machen. An dieser Stelle ändert sich kurzzeitig die Zielscheibe. In den Fokus gerät ein Paar, welches er trotz (oder gerade wegen) deren Anwesenheit stark verspottet.

070 Et ischt doch nicht wegen mir, die Leute woll'n det hör'n!
 [[Publikum: hahaha]]

071 [[lacht]] Ik bin auf deiner Seite, brauchst... wie lange seid
 ihr schon zusam'? [[richtet sich an ein Paar im Publikum]]

071 (---) [[hält Mirkophon ins Publikum]] Ihr seid gar nicht
 zusam'?! [[Publikum: hahahaha]]

073 [[stark entrüstet]] Was macht i::hr hi:er? (---) [[Publikum:
 hahahaha]]

074 G'rade kennengelernt...mhh...ach, du bist et gar nicht, egal,
 komm, fickt eusch!

075 (3.0) [[Publikum: hahahaha]]

076 [[lacht selbst]] Ihr seid... (3.0) nach dieser Show seid ihr
 zusam' [[nickt]]

077 (3.0) [[Publikum: hahahaha]] Wie geil!

078 Geht ihr gerade fremd in der ersten Reihe oder was?
 [[Publikum: hahahaha]]

079 Das ist ne DVD-Aufzeichnung!! [[läuft über Bühne]]

080 Mei::ne Fre::sse!

081 (-)

082 Was ist das denn?

083 (4.0)

084 [[Publikum: hahahaha; Pfeiffen, Johlen, Klatschen] Wie geil!

085 (4.0) [[lacht sehr stark, geicht Lachanfall, krümmt sich]]

086 Ik bin wirklichsch viel auf Tour (---) aber so was hatt' isch no'
 ni:e [[Publikum: hahahaha]]

087 Wir sind gar nischt zusam' [[lacht]]

088 Erstes Date, ey, geh'n wir zu Barth, da sieht uns ke'ner.
 [[Publikum: hahaha]]

089 (3.0)

090 Überall Kame::ras.

Und bei knapp 6 min des Clips heißt es:

091 Ihr seid zusammen oder knutscht ihr in der ersten Reihe auch
 nur, weil's so schön warm ischt?

Der Komiker weicht immer stärker von seiner eigentlichen Anekdote, über den Urlaub zu zweit, ab. Auch seine Wortwahl ändert sich bis hin ins Vulgäre (Z. 074: ...komm, fickt eusch!, oder Z. 080: Mei::ne Fresse!). All jene Aspekte weisen auf eine „Entgleisung“ des ursprünglichen Sketches hin. Dennoch reagiert das Publikum mit einem Lachen, mit Johlen, Pfeiffen und Klatschen. Ist es wirklich das, was es hören möchte (vgl. Z. 070: Et ischt doch nicht wegen mir, die Leute woll'n det hör'n! [[Publikum: hahaha]]) oder lacht es aus Gefälligkeit? Die Frage sei erneut in den Raum geworfen, ohne eine wirkliche Antwort liefern zu können. Auffällig ist hingegen die Tatsache, dass Mario Barth, wie sein Publikum, selbst in ein kräftigeres Lachen verfällt. Für ihn scheint das Miteinanderlachen ein Zeichen der Kollaboration zu sein, ein Zeichen dafür, dass alle an einem Strang ziehen.

4.2.5 Schlussfolgerungen für Inhalt und Kontext (interpretativ)

Die oben erwähnten Eigenarten der Barthschen Komik lassen sich in den tradierten Humor männlicher Komik einreihen, der bis dato durch seinen Angriffshumor gekennzeichnet ist. Kotthoff (1996: 33) schreibt dazu: „Jungen sozialisieren sich auch in unserer Kultur mehr in die Praktiken des Angriffshumors und des Konterns gegenseitig hinein als Mädchen. Vermutlich erwerben Jungen in ihren Cliquen als Kinder die kommunikativen Fähigkeiten, welche sie später in bestimmten Kommunikationssituationen gegenüber Frauen überlegen machen.“ Diese Aussage gilt nicht nur für das Kindes- und Jugendalter von Mädchen und Jungen, sondern lässt sich auch auf die Erwachsenenkomik in den Medien übertragen. Mario

Barth versucht eine *in-group* zu kreieren, indem er stereotypische Aussagen über Frauen und Pärchen trifft, in denen sich das Publikum wiedererkennt. Zur Gestaltung dieser abgegrenzten Gruppe setzt er vermehrt frotzelnde Witze gegen seine Freundin und das besagte Pärchen ein. Diese steigern sich im Laufe seiner Darbietung aber soweit, dass eine Gradwanderung bis hin ins Sarkastische und den Spott stattfindet. In der Szene, in der er sich direkt ans Publikum wendet, zeigen sich sogar feindlich-aggressive Tendenzen. Damit bestätigt Mario Barth das bisher überlieferte wissenschaftliche Modell eines männlichen Humors, der die „Normen des Patriarchats rekonstruiert und ab[...]sichert“ (ebd.: 34).

5. Weiblicher Humor bei Mirja Boes

Im Kontrast zur ausgiebig erforschten männlichen Komik, die sich über ihre Aggressivität und „Feindlichkeit“ gegenüber Frauen auszeichnet, wird der weiblichen Komik eine ganz andere Funktionsweise zugesprochen. Laut Kotthoff (2004: 17) heißt es: „In der konkreten Perspektivierung, Figurenkonstellation, Dialogrollenverteilung und in der thematischen Tendenz liegt der mehr oder weniger evidente feministische Impetus eines Sketches.“ Die Forschungslage im Bereich der Frauenkomik (hier vor allem auf dem Gebiet der Medien) bedarf noch vieler weiterer Untersuchungen. Der Humor von Mirja Boes soll deshalb als ein Beispiel angeführt werden, um den aktuellen Tendenzen in der Frauenkomik auf die Schliche zu kommen.

5.1. Beschreibung des Kontextes und der Person

Mirja Boes ist in der Medienwelt als eine sehr mädchenhafte und verspielte Komikerin, Schauspielerin und Sängerin bekannt. Die Darstellerin wurde am 3. September 1971 in Viersen geboren und studierte nach ihrem Abitur in 1991 zunächst an der Düsseldorfer Universität Italienisch, Spanisch und Musik- und Medienwissenschaften und später darüber hinaus das Fach „Musical“ an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig.

Auf ihrer Homepage heißt es: „Spätestens seit ihren Erfolgen mit der Sat.1 – Sketchcomedy „Die Dreisten Drei“ ist Mirja Boes ein etablierter Name in der Welt der deutschen Comedy. Die Auszeichnungen als Beste Komikerin 2008 und für die Beste Comedy Show 2007 (Frei Schnauze XXL) sowie 2009 (Quatsch goes Christmas) durch den Deutschen Comedypreis, sowie zahlreiche weitere Preisnominierungen (u.a. Deutscher Fernsehpreis, Rose D’Or und 1 LIVE Krone) machen Mirjas Erfolg nur allzu deutlich sichtbar.“⁹⁹

Ihr erstes Solo-Bühnen-Programm mit dem Titel „Morgen mach ich Schluss! ...Wahrscheinlich!?“ (2007), in dem Mirja Boes lustige Anekdoten aus ihrer Kindheit und Jugend (samt Einblicke in ihr Tagebuch) preisgibt, wird zum Kassenschlager. Seit 2009 geht sie mit ihrem neuen Programm „Erwachsen werde ich nächste Woche!!“ auf deutschlandweite Tournee. Der Erfolg spricht für die Komikerin, sodass sie neben ihren Soloauftritten auch weiterhin im Radio und in vielen TV-Sendungen präsent bleibt, u.a. in ihrer eigenen erfolgreichen Sketchcomedy „Ich bin Boes“ auf RTL.

Die erste zu betrachtende Szene „Tauben“ wurde von RTL im Rahmen einer Comedy-Sendung namens „RTL Comedy Olymp“ unter der Moderation des Komikers Atze Schröder in 2011 ausgestrahlt. Neben zahlreichen männlichen Vertretern wurde auch Mirja Boes als Gast geladen. Schon allein die aktuelle Internetseite des TV-Formats spricht Bände über die Präsenz der Frauen im aktuellen deutschen Fernsehen.

⁹⁹ vgl. Homepage von Mirja Boes: http://www.mirja-boes.de/cms/front_content.php?idcat=83 (letzter Zugriff am 17.03.2012).



Abb.1: Der Comedy Olymp unter der Moderation von Atze Schröder.
 Quelle: <http://rtl-now.rtl.de/der-comedy-olymp.php> (letzter Zugriff am 05.03.2012).

In der Sendung vom 2. März 2012 werden ausschließlich Männer als „Comedy-Elite“ bezeichnet, sodass Mirja Boes Auftritt vom 05.06.2011 in gewisser Weise als etwas Besonderes bezeichnet werden kann. Im TV-Programm der Zeitschrift TV14 heißt es zum Beispiel in Auszügen:

COMEDYSHOW Das sind Atzes Götter auf dem Comedy Olymp: Dieter Hallervorden, Mike Krüger, Tom Gerhardt, Karl Dall, Jürgen von der Lippe, Ingo Appelt, Rüdiger Hoffmann und Hans Werner Olm. Die größten und kultigsten Comedians aller Zeiten zeigen ihre besten und beliebtesten Nummern.

[...]

Aber auch Olymp-Anwärter dürfen in dieser Show nicht fehlen: das langhaarige Nachwuchstalent Bülent Ceylan (Comedypreis 2009 als bester Newcomer), die Göttinnen Mirja Boes und Cindy aus Marzahn (Comedypreis 2009 als beste Komikerin). Die drei Comedians dürfen im ‚Comedy Olymp‘ schon mal ein wenig Olymp-Luft schnuppern und ihre besten Nummern zeigen.¹⁰⁰

Es wird deutlich, dass Frauen in der öffentlichen Komik zahlenmäßig noch immer sehr gering vertreten sind. Hinzu kommt eine Statuszuweisung von gesellschaftlicher Seite, die den Frauen – wie in dem vorangegangenen Presstext der Zeitschrift TV14 mehr als hervorgehoben wurde – eine mindere komödiantische Rolle zuspricht, indem sie als „Newcomer“ bezeichnet werden.

An dieser Stelle soll aber nicht weiter auf die Stellung der Frau in TV und Medien generell eingegangen werden, sondern ein stilistischer Vergleich zwischen Mario Barth und Mirja Boes erfolgen, samt Bühnengestaltung und Szenerie. Auch die zweite zu analysierende Szene von Mirja Boes stammt aus dem Programm „Erwachsen werde ich nächste Woche“ und wurde 2010 bei RTL ausgestrahlt. Die Komikerin ist auf einer sehr bunten Bühne zu sehen, welche zu dem Inneren eines Privathauses umgestaltet wurde. Ins Auge fallen die vielen Alltagsgegenstände, die nicht nur sehr farbenfroh sind, sondern auch ein Gefühl von Wohnlichkeit hervorrufen. Es dominieren warme Farbtöne wie rot, orange oder gelb. Also steht bereits das Bühnenbild von Mirja Boes in starkem Kontrast zum grau-blauen, sehr pompös und architektonisch gestalten Bühnenbild von Mario Barth.

¹⁰⁰ RTL (05.06.2011): Der Comedy Olymp. <http://www.tv14.de/tv-programm/sendung.html?SendungID=17156985> (letzter Zugriff am 27.03.2012).

Auch auf ihrer Homepage spielt Mirja Boes mit den Farben und Anreizen. Es dominiert eine kindliche Art mit Bildern von Bonbons, einer Hello-Kitty-Tasse und weiteren kleinen Details zum Entdecken.

5.2. Dimensionen und Formate des Komischen

5.2.1 Thema

In einer vergleichenden Studie zum Humorverhalten von Männern und Frauen hat Kotthoff (2004: 20) festgestellt: „[Der Humor] kreiert eine neue, ungewöhnliche Perspektive auf den Gegenstand und kommuniziert damit Souveränität, subjektive Schöpferkraft sowie den eigenwilligen Zugriff auf die Welt.“ Damit könne eine Erleichterung geschaffen, um mit Problemen, Spannungen, Ängsten etc. umgehen zu können. Während Mario Barth allerdings versucht, Beziehungserlebnisse im medial vermittelten Humor zu verarbeiten, fokussiert Mirja Boes in vielen ihrer Anekdoten kuriose Erfahrungen, die ihr in ihrem Alltag widerfahren sind.

Studien haben ergeben, dass Männer häufig scherzhafte Ausdrücke verwenden, um ihren Status als Mann zu untermauern. So hat Kotthoff (2002a: 13f.) im Alltagshumor herausgefunden, dass junge Männer aus unteren Schichten ein hohes Angriffsniveau im Komikverhalten zeigen, um dadurch in der Cliquenhierarchie aufzusteigen. Bevorzugte Themen sind sexuelle Anspielungen, das Hereinlegen von Leuten, das Verspotten von Autoritäten, Kämpfe mit anderen Jungen oder grobe Anreden an die ganze Gruppe. Mädchen aus der Mittelschicht, hingegen, bevorzugten Themen wie das Zu-Dick-Sein, das Sich-Irgendwo-Daneben-Benommen-Haben, Vermutungen zu Verliebtheiten u.ä.

Versuche, Mario Barth und Mirja Boes in dieses Schema einzuordnen, bestätigen die Ergebnisse, da sowohl Mario Barth Frotzeleien und Scherze auf Kosten anderer (z.B. das Hereinlegen von anderen) bevorzugt, als auch Mirja Boes eher zu mädchenhaften Anekdoten (wie z.B. ihr Taubenerlebnis) bevorzugt. Sie sagt sogar selbst, dass es sich um eine „Mädchengeschichte“ handelt:

```
001      Ja:: [[Klatschen]]
002      (6.0)
003      na:? (-- ) Ich, äh, (-- )
004      [[Publikum: na:?]]
005      na?
006      Ich wollt' ma son bisschen so ne Mä:dchengeschichte erzählen.
007      Mädchen sind ja so, ich bin ja so ein Mä::dchen, ne? [[sie
008      schaut verschämt, dreht ihren Oberkörper leicht hin und her]]
009      (-)
009      also, (-) schon (-) bisschen (-)
```

Der „männliche Humor“ ist der tradierte Humor, welcher der Öffentlichkeit gehört. Im Kontrast dazu ist der „weibliche Humor“ nicht in gängige Humor-Modelle integriert und hat deshalb eine ganz eigene Systematik entwickelt, der gewisse Verhaltensweisen wie zum Beispiel das aggressive oder sexuelle Witzeln (wie in männlicher Komik üblich) nicht mit einschließt (Kotthoff 1996: 12). Dies ist allerdings nicht der Fall in der zweiten untersuchten Szene von Mirja Boes. Im Sketch „Das besondere Geschenk für den Bruder“ thematisiert Mirja Boes den Kauf einer Gummipuppe in einem Sexshop. Teil ihrer Darstellung sind auch sexuelle Anspielungen. Diese präsentiert sie jedoch auf eine sehr indirekte und verschämte Weise.

5.2.2 Zielscheibe

Es ist fraglich, ob es überhaupt eine Zielscheibe in der medialen Komik von Mirja Boes gibt. In den zugrunde gelegten Szenen erzählt Boes kleine Anekdoten aus ihrem Leben, die allenfalls ihre eigenen Verhaltensweisen in den Fokus stellen. Sie folgt damit den

wissenschaftlichen Theorien von Jenkins (1996: 44), die einen weiblichen Humor als „Bestandteil eines konversationellen Stils [sieht], der sich durch Kooperation, gegenseitige Unterstützung, Spontaneität und selbstheilende Kraft auszeichnet.“ Während sich Männer (so auch Mario Barth) im Gespräch gern selbst so positiv wie möglich präsentieren, liegt das Ziel der Frauenkomik eher in der Entwicklung größtmöglicher Nähe und Vertrautheit (vgl. ebd.: 45).

Mirja Boes versucht durch ihre Gesprächsführung genau diese Nähe herzustellen. Sie sucht häufiger als Mario Barth den direkten Kontakt zum Publikum¹⁰¹, was wiederum an den vielen Fragen deutlich wird, die sie ihrem Publikum stellt, wie zum Beispiel an dieser Stelle:

012 [[ans Publikum]] COME ON <((acc))> Findet ihr Tiere auch schön, Mädchen?

Oder in der zweiten analysierten Szene über die Gummipuppe:

017 [[ans Publikum]] Guck mal, das lose Ding da, das weiß jetzt schon bescheid. Pass auf, ne.
 [...]

024 [[Mirja lacht kurz mit]]

025 Guck ma'

026 (3.0)

027 Das ist so schön (--)

028 Das ist so schön, guck ma, die Männer die mit Frau da sind, /„Nein was mei::nt diese Frau? (--) [[Publikum: hahahahaha]]

[...]

Mario Barth versucht sich durch seine Anekdoten zu brüsten. Er ruft sogar andere Männer dazu auf, seinen Scherz im Flugzeug, nachzumachen. Mirja Boes, hingegen, handelt zurückhaltender und versucht nicht wie Männer mit ihren Geschichten anzugeben (vgl. Kotthoff 1996: 9).

Auch wenn es um sexuelle Anspielungen wie in der zweiten analysierten Szene von Mirja Boes geht, werden Männer nicht zur Zielscheibe ihres Humors. Die Komikerin konzentriert sich ganz allein auf die Ausmalung ihrer Anekdote und die direkte Kontaktaufnahme zum Publikum. Dieses geschieht, wie bei Mario Barth, im Detail auf zwei Ebenen, der nonverbalen und verbalen Kommunikation.

5.2.3 Nonverbale Strategien

In beiden analysierten Auftritten trägt Mirja Boes ein schwarzes T-Shirt mit einem rosafarbenen Totenkopfaufdruck. Die Tatsache, dass der Totenkopf lächelt und zwei mädchenhafte Zöpfe trägt, lässt einen ersten Schluss zum Selbstbild der Darstellerin zu. Mirja Boes sieht sich zwar als verspieltes Mädchen (ihre Bühnenbilder und ihre Internetpräsent erwecken ebenfalls diesen Eindruck, s.o.), dennoch will sie aber boshafte, d.h. männliche Humortendenzen, in ihren Sketchen verarbeiten. Um ihr Ziel zu erreichen, nutzt sie auf der einen Seite eine sehr weibliche Gestik und Mimik (sie schaut verschämt, dreht ihren Oberkörper leicht hin und her oder neigt ihren Kopf), auf der anderen Seite spricht sie auch Themen an, die bisher der Männerwelt vorenthalten waren. An einer Stelle in der zweiten Szene erzählt sie beispielsweise, dass sie nach Holland gefahren ist, wo sie keiner kennt und alle „bekloppt“ sind:

¹⁰¹ Abgesehen von der zuletzt dargestellten Szene von Mario Barth, in der er sich direkt ans Publikum wendet. Diese sollte allerdings eher als Ausnahme gewertet werden, da sie nicht Teil seines eigentlichen Bühnenprogramms ist.

042 Ne:::in, ich hab mir einfach überlegt, ich müsste einfach irgendwo
hin, wo mich keiner kennt und alle bekloppt sind, (2.0) nämlich
nach HOLLand.
043 Watt denn?
044 (-)
045 Guck mal.
046 (-)
047 Sind hier Holländer?
048 (--)
049 Ne:::
050 (3.0) [[Publikum: anhaltendes Klatschen]]
051 Ich bin nach Venlo, in so nen Sexshop rein und dann wollte ich so
ne Puppe.

Diese Anspielung ist zu kurz, als dass sie als Zielscheibe ihrer Komik allgemein bezeichnet werden könnte. Dennoch zeigt die genannte Stelle Ansätze männlicher Frotzelei. Insgesamt kommt diese jedoch eher einer witzigen Bemerkung gleich, als dass sie in ihrem Angriffspotential überbewertet werden sollte.

In medial vermittelten Idealbildern von Mann und Frau werden darüber hinaus häufig Unterschiede im Grad der Offensive gemacht. In Bezug auf die Gestik bedeutet dies, dass Männer oft kräftig anpacken (oder zupacken), während Frauen Berührungen oft nur andeuten (vgl. Kotthoff 2002b: 18). Im direkten Vergleich der zwei Komiker ist es auffällig, dass sich Mario Barth häufig nach vorne lehnt, schnell über die Bühne stolziert oder schwungvoll seine Arme in Richtung des Publikums ausbreitet. Im Kontrast dazu dominieren bei Mirja Boes schlichte Armbewegungen, die auch in alltäglichen Konversationen zur Unterstreichung einer Geschichte eingesetzt werden. Sehr illustrativ ist die Körperhaltung, die Mirja Boes zu Beginn der „Taubenszene“ einnimmt. Sie verschränkt ihre Arme hinter dem Rücken und schaut scheinbar orientierungslos im Studio umher. Hinzu kommt das wiederholte Lächeln, dass die Komikerin im Laufe ihrer Darbietung, preisgibt. Auch Mario Barth lacht mit seinem Publikum, jedoch wirkt sein Lachen eher wie ein *Auslachen*, denn ein *Mitlachen*.

Stocking und Zillmann (1996: 243) haben festgestellt, dass „Frauen in ihrem Genuß [sic] stärker durch das Lächeln und Lachen anderer beeinflussbar [sic] [sind] als Männer.“ Dies ist auch bei Mirja Boes der Fall:

020 Da ist die Versautenecke da vorne, ne?
021 (2.0)
022 Für die andern, in der Hilfestellung, die seh'n so aus
[[öffnet den Mund ganz weit]]
023 (11.0) [[Publikum: hahahahahaha, Klatschen]]
024 [[Mirja lacht kurz mit]]

Insgesamt lässt die Komikerin häufig Pausen zu, um Spannung aufzubauen und dem Publikum die Möglichkeit zum Mitlachen zu gewähren. Dabei gerät Mirja Boes häufig selbst in Euphorie, was zum Beispiel an der Darstellung ihres River-Dances festzumachen wäre. Kotthoff (2002b: 19) hat dazu kommentiert: „Frauen geraten ständig in Euphorie über Kleinigkeiten, womit das Schema des Kindes als Grundmodell bestätigt wird. Der Mann hingegen wird affektgedämpft und selbstkontrolliert gezeigt, und repräsentiert damit die Eltern-Seite der Folie.“

5.2.4 Verbale Strategien

Während Mario Barth in einem starken Berliner Dialekt nutzt die Viersnerin, Mirja Boes, die allgemeine Standardsprache. „Mit der Standardsprache wird Feinheit und Gebildetheit assoziiert. Sie eignet sich somit, einen Sinn für's Gepflegte zu suggerieren, der mit Weiblichkeit aber auch mit hohem Status assoziiert wird“ (Kotthoff 2002b: 7). Ihre

„gepflegte“ Art zu reden spiegelt sich ebenso in der Wahl ihrer Worte wieder. Jedoch gelingt es der Komikerin gezielt Impulse zu setzen, indem sie vulgäre Wörter einsetzt, die in diesem Kontext so nicht erwartet wurden – wie zum Beispiel (in fett):

001 Ja:: [[Klatschen]]
 002 (6.0)
 003 na:? (--) Ich, äh, (--)
 004 [[Publikum: na:?]]
 005 na?
 006 Ich wollt' ma son bisschen so ne Mädchengeschichte erzählen.
 007 Mädchen sind ja so, ich bin ja so ein Mä::dchen, ne? [[sie
 schaut verschämt, dreht ihren Oberkörper leicht hin und her]]
 008 (-)
 009 also, (-) schon (-) bisschen (-)
 010 [[Publikum: hehehehe]].
 011 Und...ähm...Mädchen finden Tiere ja schö::n. (-)
 012 [[ans Publikum]] COME ON <((acc))> Findet ihr Tiere auch
 schön, Mädchen?
 013 [[Publikum (leise): Ja:: (hehehehe)]]
 014 So mit Fell und so.
 015 Jetzt gibt's auch **SCHEISS** Tiere, oder?
 016 (-) [[Publikum: hahahaha]]
 017 Ich finde...
 018 (-) [[Publikum: hahahaha]]
 019 Was für Tiere sind **SCHEIße**?
 020 In der Großstadt, welche Tiere finden wir **scheiße**?

Es scheint ungewöhnlich, dass eine Frau, die gemilderte Ausdrücke wie „bekloppt“ vorzieht und sich sträubt, das Wort „Penis“ zu artikulieren (vgl. Dialog 2: 066), in genau dieser Szene das Schimpfwort „scheiße“ verwendet. Die sich anschließenden Lacher belegen dies. Das Wort „scheiße“ scheint deplaziert in einer sonst sehr mädchenhaften Ausdrucksweise. Diese wird zusätzlich unterstrichen durch wiederholte Vagheitsadverbien wie „irgendwie“, „eigentlich“ oder, bei Mirja Boes sehr dominant, „so“ und „bisschen“ (vgl. Unterstreichungen im Beispiel oben). Hinzu kommen melodische Betonungen wie in „schö::n“ (Z. 011). Auch die Satzanfänge, die eine eigene Meinung bekunden (wie z.B. Z. 017: „Ich finde“) oder die Satzenden, die häufig mit einem Bestätigungspartikel „ne?“ oder „ja?“ enden, deuten auf eine sehr weibliche Komik hin, die bei Mario Barth in dieser Form nicht zu finden ist.

Hinzu kommt die schon weiter oben erwähnte pausenreiche Darstellung, die den Eindruck einer Kindererzählung erzeugt. Zur Illustration sei der folgende Auszug aus dem Taubendialog kurz erläutert:

079 um fünf Uhr im (--) Hello-Kitty-Schlafanzug
 080 (-) [[Publikum: hahahaha, Klatschen]]
 081 [[imitiert]] „uh-uhhh“, „u-uh-uhhhh“.
 082 (3.0)
 083 Ha!
 084 (5.0) [[hört auf zu tanzen]]
 085 das tanzt du ihr in deinem Hello-Kitty-Nachthemd vor, ne
 Viertelstunde [[Publikum: hahahaha]], jaaa?
 086 Dann sagt die Taube: „uh-uuuh, (--) Okay, ich flieg weg“
 087 (--) [[läuft]]
 088 „aber nur bis hier. uh-uhhhhh.“
 089 (--)
 090 Oh ich habe meinen Wimpel vergessen“
 091 (--) [[läuft zum vorherigen Standplatz zurück]]
 092 ojää.“
 093 (--) [[Publikum:hahahaha]]

094 Irgendwann haben wir uns überlegt, mein Exfreund damals, der, wir
ham, der hat gesagt, wir müssen vorne son Brett auf den Balko::n
legen, wo wir so lange Nägel durchschlagen, ja?
095 Da kann die Taube nich' mehr landen.
096 (--)
097 \Wir ham das gemacht, die Taube is trotzdem gelandet, aber
mein Freund hat sich beim River-
Dance son Nagel durch den Zeh geschlagen [[schauspielert]]
098 (1.0) [[Publikum: hahahaha]]
099 Der O::pa von meinem Freund, ja?
100 der war Jäger, ja?.
103 (-)
104 Und der hatte so nen ausgestopften alten fiesen Adler.
105 (-)
106 Der sah böse aus, also der O:pa auch, aber der Adler noch mehr
107 (-) [[Publikum: hahahaha]]
108 ja?
109 Und der hat, komm, den stell'n wir auf den Balko::n, dann hat die
Taube Angst und dann geht die Taube weg.

Als Mirja Boes beginnt, von dem Großvater zu erzählen, lässt sie nach jedem Satz eine Pause, als ob sie darauf wartet, dass das Publikum ihrer Erzählung auch wirklich folgt. Dieser Eindruck wird durch die Wiederkehr des Partikels „ja?“ am Satzende bekräftigt. Es bestätigt sich also erneut Jenkins These, dass Frauen in ihrer Scherzkommunikation die „Entwicklung größtmöglicher Nähe und Vertrautheit“ (Jenkins 1996: 45) anstreben, während Männer im Humorgespräch eine Selbstprofilierung bevorzugen.

Der kindliche Eindruck von Mirja Boes wird weiterhin durch Detailausschmückungen wie dem „Hello-Kitty-Nachthemd“, das zu einer Kleidungs-marke für Kinder gehört, oder der Wortwahl „O:pa“ statt „Großvater“ unterstützt. Eine derartige Wortwahl würde die Männlichkeit Mario Barths ganz klar in Frage stellen, deshalb sind vergleichbare Aspekte bei ihm nicht zu finden.

Debattierbar bleibt außerdem der sexuelle Humor, der bei Mirja Boes zwar vorhanden ist, aber in so starker Weise verschleiert wird, dass er seine typisch männlichen Charakteristika wie beispielsweise seine Aggressivität und Gerichtetheit verliert. In der Szene über die Sexpuppe, die Mirja Boes als Gipsvorlage für einen selbstgebastelten „stummen Diener“ (also eigentlich einer ganz harmlosen Ausgangssituation) dienen soll, krümmt sich die Darstellerin, den tatsächlichen Sachverhalt direkt auszusprechen.

053 Dann stand ich vor dem Regal mit den Puppen und ich wollt'
ja nen stummen Diener basteln.
054 Mh?
055 (1.0)
056 Äh...pfff (\H)
057 (2.0)
058 wie soll ich
059 (--)
060 die Männer- (-), also, die Männerpuppen (--), äh,
061 (2.0) [[Publikum: hahahahaha]]
061 die Ecke hat's wieder als erstes natü::rlich (--)
063 die, die ham ja so ein, [[deutet das männliche
Geschlechtsteil mit einer Geste im Schritt an]]
064 die ham, ähm, [[Publikum: hahahaha]]
065 (3.0.)
066 PENIS [[Publikum: hahahaha]]
067 (3.0)
068 [[schneller]] Glied, o::hh... (--) ne? [[Publikum: hahahaha]]
069 und dieser Penis ähm
070 (2.0)

071 ist bei diesen Puppen [[Publikum: hahahaha]]
 072 (1.0)
 073 mein Gott, (--) ey,
 074 (2.0)
 075 <<((acc))>> im arbeitsfähigen Zustand. [[Publikum: hahahaha]]
 076 [[aggressiver]] Was willst du denn da GIPS drum machen?
 [[imitiert Funktionsgeräusch]]
 077 wrrrrr...[[Publikum: hehehehe]] [...]

In diesem Punkt unterscheidet sich Mirja Boes von anderen Komikerinnen ihrer Zeit, die sich sehr wohl auf das Terrain der weiblichen aggressiven Sexkomik, die überdies auch noch Männer als Zielscheibe hat, begeben. Hierzu gehören beispielsweise Hella von Sinnen, Anke Engelke oder Caroline Kebecus. Es ist deshalb interessant zu debattieren, warum eine solche Art von Humor erst schleichend Einzug in die von Männern dominierte öffentliche Komik hält. Die Ursache liegt in der voranschreitenden Emanzipation der Frau, die sich erst eine Stellung im „Comedy Olymp“ (um noch einmal mit den Worten der gleichnamigen RTL-Sendung zu sprechen) schaffen muss, weil sie zuvor vollständig missachtet wurde, oder anders herum formuliert: „Aktiver Humor ist ein deutlicher Ausdruck der Autonomie des Subjekts und sich selbst als ein solches zu betrachten wurde Frauen in der Geschichte vielschichtig vereitelt.“ (Kotthoff 1996: 22).

6. Abschließender Vergleich und Zusammenfassung der Ergebnisse

Die zugrunde liegende Arbeit hat sich mit den Unterschieden in der medialisierten Komik von Mario Barth und Mirja Boes beschäftigt. Es ist ein Versuch unternommen worden, auf Grundlage allgemeiner Merkmale zum Kontext und der Person des Humoristischen Aussagen über das Thema, die Zielscheibe und die scherzhaften Aktivitäten in der nonverbalen sowie verbalen Kommunikation zu treffen. Dabei wurde verdeutlicht, dass der scherzhafte kommunikative Stil von Mario Barth in das traditionelle Muster der männlichen Komik einzugliedern ist. Der Darsteller thematisiert die alltäglichen Beziehungskonflikte zwischen Mann und Frau, wobei er – anders als die Titel seiner Programme (z.B. „Männer sind peinlich, Frauen manchmal auch“) vorzugeben meinen – eher die typischen Verhaltensweisen der Frau als „unlogisch“ und „irrationale“ illustriert als umgekehrt die des Mannes. Auch wenn sein Humor in vielen Teilen seiner Scherze eher gemäßigt aggressiv in Erscheinung tritt, wurde in der vorliegenden Analyse auch ein Beispiel genannt, in dem der Humor Barths konkret mokierend gegen zwei Zuschauer gerichtet ist. Ob das Publikum an dieser, eventuell etwas „entgleisten“ Stelle aus Gefälligkeit oder tatsächlich bösem Humor mitlacht, konnte nur in den Raum gestellt werden.

In den analysierten Beispielen von Mirja Boes ist eine etwa gegensätzliche Komik herausgefiltert worden. Während Mario Barth Scherze auf Kosten seiner (imaginären?) Freundin macht, konzentriert sich Mirja Boes auf die detailgetreue Darstellung ihrer widerfahrender Alltagsgeschichten, *ohne* Zielscheibe. Stärker noch als Mario Barth versucht Mirja Boes über sprachliche Partikel wie „ne?“ oder „ja?“ eine *in-group* zu kreieren. Auch sie macht Gebrauch sexueller Themen, jedoch sind diese eher mädchenhaft beschämt dargestellt, was den traditionellen Humorthorien von Kotthoff oder Jenkins entsprechen würde.

Nichtsdestotrotz zeigt auch Mirja Boes erste Tendenzen, den altgebräuchlichen Pfad der moderaten Frauenkomik zu verlassen. Stocking und Zillmann (1996: 239f.) haben betont, dass ein sexueller Humor laut gesellschaftlicher Norm für Frauen unangebracht sei: „Obszönitäten sollen der angepaßten [sic] Frau die Schamesröte ins Gesicht treiben, sie soll sie geschmacklos, vulgär und ekelhaft finden“, wohingegen Männer einen sexuellen Humor nutzen würden, um Frauen sexuell zu erregen bzw. umzustimmen.

In Rückbezug auf die anfangs aufgestellten Thesen, kann somit Folgendes festgehalten werden:

Zur These 1: Mario Barth karikiert aus der Perspektive eines typischen Mannes, während Mirja Boes vermehrt weibliche Charakteristika spielen lässt, um Komik zu erzeugen. Mario Barth nutzt oft die Technik der Frotzelei, während Mirja Boes auf die detailgetreue Ausgestaltung ihrer Anekdoten (z.B. unter Einbezug von lustigen Lauten und Tanzeinlagen) setzt.

Zur These 2: Sowohl Mario Barth als auch Mirja Boes integrieren sexuelle Anspielungen in ihr Abendprogramm.¹⁰² Interessant festzustellen ist, dass sich Mirja Boes allerdings sträubt, das Thema direkt anzusprechen. Ihre mädchenhaften Umschreibungen werden zu einem bedeutenden Charakteristikum ihrer Komik. In der Wahl der Zielscheibe richtet sich Barth in erster Linie gegen seine (wenn auch imaginäre) Freundin, während die Existenz einer Zielscheibe bei Mirja Boes (in dieser Szene zumindest) nicht klar festzumachen ist. Auch wenn Mario Barth in seinem Programm vorgibt, zunächst die „Peinlichkeiten“ der Männer aufzuspüren,¹⁰³ sind seine Sketche doch stark gegen Frauen gerichtet (dies gilt natürlich nur im Rahmen der inszenierten Komik!). Nach wie vor lässt sich allerdings auch eine generelle Tendenz in der Entwicklung der Abendprogramme von Mario Barth und Mirja Boes ausmachen. Im Vergleich zu früheren Inszenierungen kann behauptet werden, dass Barth eine immer mildere Komik annimmt, während jene von Mirja Boes aggressiver wird. In der vorliegenden Arbeit kann auf diese Behauptung aus Platzgründen leider nicht weiter eingegangen werden. Somit soll diese Annahme als Inspiration für gegebenenfalls weitere Untersuchungen dienen.

Zur These 3: Mario Barth übt auf indirekte Macht aus, nämlich durch die Imposanz seiner Bühnenbilder, seine Tonfälle und die Art seiner Gestik und Mimik. Sobald er die Rolle der Frau übernimmt, verkindlicht sich seine Stimme und sein Gesicht verzerrt sich zu einer übertriebenen emotionalen Grimasse. Während Mario Barth die gesellschaftlich bekannten Stereotype von Frauen stark überspitzt, ist eine solche Strategie bei Mirja Boes nicht so einfach aufzufinden (zumindest nicht in den vorgelegten Szenen). Hier müsste erneut auf eine weiterreichende Studie zurückgegriffen werden, welche zahlenmäßig mehr Darstellungen der Komikerin mit einbezieht.

Zur These 4: Sowohl Mario Barth als auch Mirja Boes sind nicht zu ersetzende Größen der Comedy-Elite Deutschlands geworden. Die vielen Erfolge, die sie mit ihren Bühnenprogrammen erreicht haben, geben dieser Annahme Recht. Im Vergleich zu anderen Komikern seiner Zeit ist Mario Barth einer von wenigen, der sich noch mit den altraditionierten Unterschieden zwischen Frau und Mann beschäftigt.

Auch Mirja Boes hat sich ein großes Steppenpferd unter den weiblichen Komikerinnen gesetzt. Vergleicht man ihre Komik allerdings mit der von Caroline Kebecus, so scheint Mirja Boes in Bezug auf ihrer Wortwahl und Umsetzung sehr gemäßigt zu sein. Caroline Kebecus hingegen adoptiert viele ‚männliche‘ stilistische Register, die u.a. auch sexuell-aggressiven Humor mit einschließen.

Dennoch ist es insgesamt sehr auffällig, dass sich weibliche Komikerinnen in den letzten Jahren sukzessive eine eigene Art und Weise zu scherzen angeeignet haben. Bei Mirja Boes sind es erste Tendenzen einer sexuellen Thematik, die zuvor den Männern vorbehalten war. Bei Caroline Kebecus handelt es sich um ein aggressives Scherzverhalten, das seine Zielscheibe auf die Männer richtet. Gleichzeitig wird aber an den manifestierten Traditionen festgehalten, indem zum Beispiel Mirja Boes freiwillig die Rolle der unschuldigen und

¹⁰² Dies geschieht an anderer Stelle als in der hier analysierten Szene.

¹⁰³ Zur Erinnerung: Sein Abendprogramm trägt den Titel „Männer sind peinlich, Frauen aber auch“.

mädchenhaften Figur übernimmt.¹⁰⁴ Ist dieser Aspekt vielleicht genau das Charakteristikum weiblicher Komik, mit welchem sich deutsche Humoristinnen in Zukunft von Männern absetzen möchten? Eine Entwicklung in diese Richtung sollte für die nächsten Jahrzehnte im Auge behalten werden. Im Gegensatz dazu steht allerdings das Totenkopf-T-Shirt von Mirja Boes, das eindeutig ‚männliche Charakteristika‘ in sich vereint. Werden diese Aspekte in Zukunft noch weiter in die weibliche Komik Einzug halten? Die Wissenschaft kann gespannt bleiben. Zweifelsohne hat sich eine Emanzipation in TV und Medien in Gang gesetzt, die auch vor dem Alltag keinen Halt mehr macht.

Bibliographie

- Groth, Ruth (1992): Der kleine Unterschied im Lachverhalten von Frauen und Männern und seine grossen Folgen. Eine linguistische Untersuchung zum Interaktionsverhalten in der Schule. In: Susanne Günthner und Helga Kotthoff (Hrsg.): Die Geschlechter im Gespräch. Kommunikation in Institutionen. Stuttgart: Metzler, 33-54.
- Jenkins, Mercilee M. (1996): Was ist daran so lustig? Scherzen unter Frauen. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Konstanz: UVK, 44-55.
- Kotthoff, Helga (Hrsg.) (1996): Einleitung. In: Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Konstanz: UVK, 7-16.
- Kotthoff, Helga (1998b): Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (2002b): Was heißt eigentlich ‚Doing Gender‘? Zur Interaktion und Geschlecht. In: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 55 (2002), 1-27.
- Kotthoff, Helga (2004): Geschlechterverhältnisse in der Scherzkommunikation. Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik. In: Helga Epp (Hrsg.) Gender Studies – Interdisziplinäre Ansichten. Freiburg: Schriftenreihe der Päd. Hochschule Freiburg. 15-52.
- Schulz von Thun, Friedemann (2005). Miteinander Reden. Fragen und Antworten. Reinbek: Rowohlt.
- Selting, Margret et al. (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: Linguistische Berichte 173, 91-122.
- Sistenich, Sandra (2010): Frauen lachen über sich, Männer über andere?! Das Lachen von Frauen und Männern in Fernsehgesprächsdiskussionen. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr OHG.
- Stocking, Holly/Zillmann, Dolf (1996): Humor von Frauen und Männern. Einige kleine Unterschiede. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): Das Gelächter der Geschlechter. Konstanz: UVK, 229-246
- Titscher, Stefan/ et al (1998). Methoden der Textanalyse. Leitfaden und Überblick. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Van Alphen, Ingrid C. (1996): Wie die Jungen das Lachen lernten und es den Mädchen wieder verging.“ In: Helga Kotthoff (Hrsg.): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Konstanz: UVK, 219-223.

¹⁰⁴ Vgl. dazu Kotthoff (1996: 20): Überlegungen zu Witzen und Karikaturistinnen: „Frauen repräsentieren in herkömmlichen Witzen nie etwas Allgemeines, sondern immer nur etwas herkömmlich rein Weibliches, wie Mutterrolle, Hausfrau, Hübschelchen oder Sexobjekt.“

Internetquellen

- Barth, Mario (o.J.): Biografie. Online: http://www.mariobarth.de/bio_v3.html (letzter Zugriff am 10.03.2012).
- Barth, Mario (o.J.): Urlaub zu zweit. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=idBcLUz9QDQ&feature=related> (letzter Zugriff am 16.03.2012).
- Boes, Mirja (o.J.): Biografie. Online: http://www.mirja-boes.de/cms/front_content.php?idcat=83 (letzter Zugriff am 17.03.2012).
- Boes, Mirja (o.J.): Das besondere Geschenk für den Bruder. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=ManKQvmI57Q> (letzter Zugriff am 13.03.2012).
- Boes, Mirja (o.J.): Tauben. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=3vBpzdvk470&feature=related> (letzter Zugriff am 12.03.2012).
- Kotthoff, Helga (2002a): Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen. In: G. Roters/ W. Klingler (Hrsg.): Forum Medienrezeption. Baden-Baden: Nomos. Online: <http://home.ph-freiburg.de/kotthoff/publikationen.htm> (letzter Zugriff am: 20.02.2012).
- O2-World Berlin (o.J.): Comedian Mario Barth live in der O₂ World Berlin. Online: <http://www.o2world-berlin.de/ShowEvent/546/Mario-Barth.html> (letzter Zugriff am 10.03.2012).
- RTL (05.06.2011): Der Comedy Olymt. Online: <http://www.tv14.de/tv-programm/sendung.html?SendungID=17156985> (letzter Zugriff am 27.03.2012).
- RTL (o.J.): <http://rtl-now.rtl.de/der-comedy-olymp.php> (letzter Zugriff am 05.03.2012)

ANHANG

Mario Barth: „Urlaub zu zweit“



- Gesprächssequenz aus (Bühnenprogramm): „Männer sind peinlich, Frauen manchmal auch“ (2010)
- Auftritt: O2-World Berlin, 5./6. Mai 2010; Ausstrahlung bei RTL 01.10.2010 (Upload 14.10.2010)
- Länge der Sequenz: ca. 2.09min
- Transkribiert von Michaela Drost
- Quelle (Youtube): <http://www.youtube.com/watch?v=idBcLUz9QDQ&feature=related> (letzter Zugriff am 16.03.2012)

Mario Barth trägt ein blaues T-Shirt (im Kontrast zum sonst häufig orangefarbenen). Die Stimmung im Studio ist sehr gelöst. Der Komiker lacht gemeinsam mit dem Publikum über

seine eigenen Scherze. Er nutzt viel Körpersprache: er beugt sich zum Beispiel nach vorn oder wechselt seinen Standplatz, um den Rollentausch, den er häufig zwischen seiner Freundin und sich selbst vollzieht, zu signalisieren. Mario Barth spricht im Dialekt.

00:00min

001 [[imitiert seine Freundin, schniefend]] „Ich dachte, wir
machen gemeinsam Urlaub.“ [[Publikum: hahahaha]]
002 (-)
003 Ich sach': Schatz, das machen wa.
004 Wenn du jetzt auch noch aufhörst zu weinen, dann fliegen
wir auch gemeinsam wieder zurück. [[Publikum: hahahaha]]
005 (-)
006 Ich sach:
007 Ich will ei:::ne Stunde Botscha spielen.
008 [[streckt Arm aus]] Ei-
009 Da guckt die mich an [[imitiert ihr Weinen]]:
010 „Ja...heute isset ne Stunde und morgen kommste gar nich'
mehr wieder!“ [[Publikum: hahahaha]]
011 Und bevor ich irgendwas sagen konnte, kommt der typ aus
der Kegeltruppe, kickt sie an Ecke und sacht¹⁰⁵ [[beugt
sich nach unten und zur Seite]]:
012 „So viel Glück hatter nischt!“ [[Publikum: hahahaha,
klatschen, pfeiffen]]
013 (11.0)
014 Und dat Geile is' ja, dann war die sauer auf mich!
015 (-)
016 [[mit erhobenen Zeigefinger]] Ik hab dat gar nischt
gesagt. [[beugt sich nach vorne und zeigt ins Publikum]]
[[Publikum: hehehehe]]
017 (-)
018 Dat is' Frauen scheiß egal.
019 (-)
020 Die hat mich gehasst und dat vergessen die nie.
021 Am sechsten Tag kam ich zu ihr und sach:
022 „Bo::r, hömma, die Sonne knallt.
023 Kannst du mir mal den Rücken einschmier'n?“
024 Steht sie da:
025 (-)
026 [[pf-Ton]] [[Publikum: hehehehe]]
027 (-)
028 [[pf-Ton]]
029 [[Zeigefinger an Stirn]] „Frach'¹⁰⁶ doch deine Freu::nde!“
[[Publikum: hahahaha]]
030 Ich sach:
031 „Wat für Freunde?“
032 [[imitiert Freundin, Kopf schüttelnd]]: „Ja:::, hier
deine Botscha-Kolle::gen.“ [[Publikum: hehehehe]]
033 Isch sach:
034 „Dat sind nicht meine Kollegen, isch kenn' die nischt,
ich durfte ja nischt.
035 Ik sach: Nun, jetzt schmier' mir doch mal den Rücken
ein.
036 Ich verbrenn' mich sonst.
037 Die Sonne...dat is' so heiß.“
038 Und dann sacht sie:
039 „Ja-a (-), hehehe da kannste dich dran gewöhnen, dat is'
in der Hölle genauso!
040 (9.0) [[Publikum: hahahaha; Klatschen, Johlen]]

¹⁰⁵ sagt.

¹⁰⁶ Frag'.

041 Ik hab' gar nichts gema**(h)**cht.
 042 Dat is so geil, ey, und die ganzen 14 Tage, dat hörst du
 dir <((staccato))> jeden Tach an.
 043 Die 14 Tage waren erledigt.
 044 Das hat sie (? nicht ?)...
 045 Der Urlaub war wirklich kacke, det, det ziehn' die ja
 auch dursch. (/H)
 046 Wir aufm Weg nach Hause wieder, im Flughafen.
 047 So!
 048 Wi**(h)**r im Flugzeug...denke, komm' wie räch' ich mich für
 diese 14 Tage?
 049 Und dann fiel mir et mir wieder ein:
 050 [[schlägt sich an Stirn]] Sie hat ja Flugan**(h)**st [[er
 lacht]]! [[Publikum: hahahaha]]
 051 (--) [[er hächelt]]
 052 [[ans Publikum]] Wa:::t?
 053 (2.0) [[Publikum: hahahaha]]
 054 Is gemein, aber lustig. Pass auf! [[stellt sich
 breitbeinig hin]]
 055 Ich hab mich voll gefreut.
 056 Wobei, ich hab misch auch geschämt.
 057 Muss ich ehrlich sagen, ich HABE mich geschämt.
 058 KU:RZ, (--) aber isch habe mich geschämt. [[Publikum:
 hahaha]]
 059 (-)
 060 Pass auf!
 061 Das ist so geil.
 062 Das darf man nicht wirklich machen, aber, wobei, ich
 fand's cool.
 063 (--)
 064 Die hat mir V-I-E-R-Z-E-H-N Tage meinen Urlaub versaut.
 065 Das darf man nicht vergessen.
 066 Wir sitzen im Flieger. Sie Angst.
 067 (3.0) [[lacht]]
 068 Ich bin son Arsch, ich... [[Publikum: hahahaha]]
 [...]
 069 Liebe Männer, ihr müsst das mal machen.
 [...]
2:31min
 [...]
4:25min
 070 Et ischt doch nicht wegen mir, die Leute woll'n det
 hör'n! [[Publikum: hahaha]]
 071 [[lacht]] Ik bin auf deiner Seite, brauchst... wie lange
 seid ihr schon zusam'?
 071 (---) [[hält Mirkophon ins Publikum]] Ihr seid gar nicht
 zusam'?! [[Publikum: hahahaha]]
 073 [[stark entrüstet]] Was macht i::hr hi:er? (--)
 [[Publikum: hahahaha]]
 074 G'rade kennengelernt...mhh...ach, du bist et gar nicht,
 egal, komm, fickt eusch!
 075 (3.0) [[Publikum: hahahaha]]
 076 [[lacht selbst]] Ihr seid (3.0) nach dieser Show seid
 ihr zusam' [[nickt]]
 077 (3.0) [[Publikum: hahahaha]] Wie geil!
 078 Geht ihr gerade fremd in der ersten Reihe oder was?
 [[Publikum: hahahaha]]
 079 Das ist ne DVD-Aufzeichnung!! [[läuft über Bühne]]
 080 Mei::ne Fre::sse!
 081 (-)
 082 Was ist das denn?
 083 (4.0)

084 [[Publikum: hahahaha; Pfeiffen, Johlen, Klatschen] Wie
geil!

085 (4.0) [[lacht sehr stark, geicht Lachanfall, krümmt
sich]]

086 Ik bin wirkklisch viel auf Tour (--) aber so was hatt'
isch no' ni:e [[Publikum: hahahaha]]

087 Wir sind gar nischt zusam' [[lacht]]

088 Erstes Date, ey, geh'n wir zu Barth, da sieht usn
ke'ner. [[Publikum: hahaha]]

089 (3.0)

090 Überall Kame::ras.

5:32min
[...]

6:00min

091 Ihr seid zusammen oder knutscht ihr in der ersten Reihe
auch nur, weil's so schön warm ischt?

Mirja Boes: „Tauben“



- Gesprächssequenz aus (Bühnenprogramm): „Erwachsen werde ich nächste Woche“
- Auftritt: RTL Comedy Olymp (05.06.2011, Upload: 29.11.2011)
- Länge der Sequenz: ca. 5min 50
- Transkribiert von Michaela Drost
- Quelle (Youtube): <http://www.youtube.com/watch?v=3vBpzdvk470&feature=related> (letzter Zugriff am 12.03.2012)

Die Komikerin Mirja Boes steht auf der Bühne. Im Hintergrund sieht der Zuschauer ein animiertes Bild, in dem Tauben auf einer Leine sitzen. Mirja Boes trägt ein schwarzes T-Shirt, darauf ein rosafarbener Totenkopf mit zwei Seitenzöpfen.

001 Ja:: [[Klatschen]]

002 (6.0)

003 na:? (--) Ich, äh, (--)

004 [[Publikum: na:?]]

005 na?

006 Ich wollt' ma son bisschen so ne Mä:dchengeschichte
erzählen.

007 Mädchen sind ja so, ich bin ja so ein Mä::dchen, ne?
[[sie schaut verschämt, dreht ihren Oberkörper leicht
hin und her]]

008 (-)
 009 also, (-) schon (-) bisschen (-)
 010 [[Publikum: hehehehe]].
 011 Und...ähm...Mädchen finden Tiere ja schö::n. (-)
 012 [[ans Publikum]] COME ON <((acc))> Findet ihr Tiere auch
 schön, Mädchen?
 013 [[Publikum (leise): Ja:: (hehehehe)]]
 014 So mit Fell und so.
 015 Jetzt gibt's auch SCHEISS Tiere, oder?
 016 (-) [[Publikum: hahahaha]]
 017 Ich finde...
 018 (-) [[Publikum: hahahaha]]
 019 Was für Tiere sind SCHEIße?
 020 In der Großstadt, welche Tiere finden wir scheiße?
 021 [[Antwort aus Publikum (leise): Tauben.]]
 022 TAUBen finden wir, TAUBen sind so, Tauben sind so ne
 ganz schwierige Situation, finde ich.
 023 Tauben werden ja ganz oft verglichen mit (-) äh-äh
 RATten.
 024 Jetzt würde man sagen, Tauben sind die Ratten der Lüfte
 (/H) ja?
 025 Ich persönlich finde das eine Unverschämtheit den Ratten
 gegenüber,
 026 (--) [[Publikum: hahahaha]]
 027 jetz', ja:, überlech mal, ja guck' ma', die Ratten ham
 früher die PEST gebracht, (-) ja?
 028 aber TAU::ben verbreiten sone, so eine Art von
 OHRENkrebs
 029 [[Publikum: hahahaha]] ja?
 030 Tauben sind ja so ne/
 031 guck' ma, so ne Ratten läuft rum, durch die Kanalisation
 oder irgendwo läuft sie rum
 032 und dann macht sie so ganz lustige Geräusche.
 033 Vielleicht son, son kleines Geräusch wie son „piep-piep-
 piep“ [[imitiert Geräusch, springt dabei über Bühne]]
 034 [[Publikum: hahahaha]] irgendwie so was, son Gefiepse,
 ne?
 035 (-)
 036 Und ne TAUbe, die läuft ja gar nicht rum.
 037 Sie sitzt ja auf einem FETten Fleck, sitzt sie da
 [[Stellt sich breitbeinig stabil hin, Oberkörper leicht
 gebeugt]] und macht so Sachen wie [[imitiert]] „uh-uuuh,
 [[Publikum: hahahaha]] u-uuuhhhh“.
 038 Das macht sie dann den ganzen Tag, ne?
 039 Die SITZT auf einem, und wenn sie dann einmal SITZT,
 dann SITZT sie.
 040 Mein Gott, kann die sitzen.
 041 Die Taube sitzt und macht [[imitiert]] „u-uuuhhhh“
 042 [[Publikum: hahahaha]] und wenn sie könnte, dann würde
 sie noch so nen STAMMtischwimpel vor sich aufbauen
 043 (-)
 044 [[Publikum: hahahaha]]
 045 Da würd' dann draufstehen: ‚Hier sitzen die, die hier
 immer schon gegessen haben.‘
 046 [[Publikum: hahahaha]]
 047 [[imitiert]] „u-uuuhhh“ [[Publikum: hahahaha]]
 048 Und wann sitzt die Taube?
 049 Wann sitzt sie gerne?
 050 (-)
 051 Die sitzt den GANZEN Tag, ja?
 <((weniger aggressive und emotionale Tonlage))>
 052 Und der GANze Tag fängt bei der Taube relativ früh an.

053 (-)
 054 Fünf Uhr morgens/ oder so, sitzt sie schon.
 055 Ja, und macht Geräusche, (-)
 056 aufm Balko::n.
 057 Und damals in meiner alten Wohnung saß morgens um fünf
 Uhr immer eine Taube auf'm Balkon und machte so:
 [[imitiert]] „u-uuuh“
 058 [[Publikum: hahahaha]]
 060 Um fünf.
 061 Das heißt, man musste um fünf Uhr aufstehen, obwohl man
 noch gar nicht wollte,
 062 weil ich hatte ja noch nicht die senile BETTflucht und
 (-) musste zur Scheibe gehen [[geht]] und einmal so (-)
 “bam” (-) weggeflogen.
 063 [[Publikum: hahahaha]].
 064 Das machst du drei Ta::ge (-) ungefähr, am vierten
 065 gut, Tauben sind faule SCHWEIne, aber blöd sind die
 nich', ja::?
 066 [[Publikum: hahahaha]]
 067 Am Vierten hat sie sich gemerkt, ah ne, die schlägt, da
 flieg ich NICHT weg.
 068 Dann stehst du am vierten da und musst schon die
 Balkontür [[bückt sich]] morgens um fünf aufmachen und
 einmal so machen (-) „ha“(-)
 069 das machst du wieder drei Tage
 070 (-)
 071 dann <((acc))> du bist ne Woche damit beschäftigt
 072 dann machst du am fünften Tag <((stacc))> „bab-ey-hey-
 mann-eh“
 073 und die Taube macht so: „u-uhhhhhhhhhhh“
 074 (8.0) [[Publikum: hahahahahahaha, Klatschen]]
 075 [[aggressivere Tonlage]] Du machst jeden Tag ein kleines
 bisschen mehr, ja?
 076 <((staccato))>> Und nach 14 Tagen SPÄTestens bist du
 MORgens um FÜNF Uhr mit einem kompletten River-Dance
 beschäftigt [[tanzt]]
 077 damit das
 078 (2.0)
 079 um fünf Uhr im (--) Hello-Kitty-Schlafanzug
 080 (-) [[Publikum: hahahaha, Klatschen]]
 081 [[imitiert]] „uh-uhhh“, „u-uh-uhhhh“.
 082 (3.0)
 083 Ha!
 084 (5.0) [[hört auf zu tanzen]]
 085 das tanzt du ihr in deinem Hello-Kitty-Nachthemd vor, ne
 Viertelstunde [[Publikum: hahahaha]], jaaa?
 086 Dann sagt die Taube: „uh-uuuh, (--) Okay, ich flieg weg“
 087 (--) [[läuft]]
 088 „aber nur bis hier. uh-uhhhhh.
 089 (--)
 090 Oh ich habe meinen Wimpel vergessen“
 091 (--) [[läuft zum vorherigen Standplatz zurück]]
 092 ojää.“
 093 (--) [[Publikum:hahahaha]]
 094 Irgendwann haben wir uns überlegt, mein Exfreund damals,
 der, wir ham, der hat gesagt, wir müssen vorne son Brett
 auf den Balko::n legen, wo wir so lange Nägel
 durchschlagen, ja?
 095 Da kann die Taube nich' mehr landen.
 096 (--)
 097 \ Wir ham das gemacht, die Taube is trotzdem gelandet,
 aber mein Freund hat sich beim River-Dance son Nagel

durch den Zeh geschlagen [[schauspielert]]

098 (1.0) [[Publikum: hahahaha]]

099 Der O::pa von meinem Freund, ja?

100 der war Jäger, ja?.

103 (-)

104 Und der hatte so nen ausgestopften alten fiesen Adler.

105 (-)

106 Der sah böse aus, also der O:pa auch, aber der Adler noch mehr

107 (-) [[Publikum: hahahaha]]

108 ja?

109 Und der hat, komm, den stell'n wir auf den Balko::n, dann hat die Taube Angst und dann geht die Taube weg.

110 Dann ham wir den Adler auf den Balko::n gestellt, sind über das Wochenende weggefahr'n

111 Was war passiert nach dem Wochenende?

112 (1.0)

113 <((schneller))> Die Taube hatte sich nen Macker mitgebracht, die ham zu zweit den Adler KOMplett zugeschissen [[Publikum: hahahaha]] un', und ham ein Nest mit Eiern in die Ecke gesetzt.

114 (1.0) [[Publikum: hahahaha]]

115 Das sind so Momente, da hast du den Plateauschuh in der Hand [[hebt Arm]] und sagst ,ey, bei Käfern geht's doch auch.'

116 [[guckt mädchenhaft mit Kopf in Schräglage]] jaa?

117 Das is' übrigens mit den Schuhen

118 (-)

119 habt ihr mal?

120 (-)

121 Ich bin letztens Mal mit nem Freund über die Kölner Domplatte.

122 Da war son Heer von Tauben.

123 Rennt ihr auch schon mal so in Taubenheere rein?

124 Und die flattern alle so hoch ja?

125 Und der Freund, der Freund von mir sachte:

126 (-)

127 „Weißt du was?

128 (-)

129 Ich renn mal da rein und tu mal so also ob ich eine wegkicken würde, (-) ja?

130 Die fliegt ja sowieso vorher weg.“

131 (5.0)

132 [[Publikum: hahahaha]]

133 [[reibt sich Augen]] [[Klatschen]] Und was ham wir gelernt?

134 (-)

135 Tauben sind faule Schweine, ja?

136 (-)

137 Er nimmt Anlauf, und die fliegt auch, aber erst nachdem er so (-) „pam“ [[kickt]]

138 [[Publikum: hahahaha]]

139 (3.0) Egal, ich hatte jetzt das Nest auf dem Balko::n und jetzt kannst du ja auch ni-

140 Tauben-, äh, Vogelkinder sind ja auch niedlich.

141 Jaaa?

142 Was ich jetzt nich' wusste, dass (-) äh, Tauben sind schon als Kinder scheiße.

143 (-) [[Publikum: hahahaha]]

144 Ja, ehrlich, weisse, so kleine Meisenkinder, die sitzen im Nest, und machen so Geräusche wie [[guckt unschuldig und imitiert]] „chiep, chiep, chiep, chiep“.

145 Irgendwie so ne.
146 Taubenkinder sitzen so im Nest und machen [imitiert]
„chiaaooop“ [[Publikum: hahahaha]], „chiaooooop“
[[Publikum: hahahaha]].
147 Das machen die aber auch nur drei Tage, ja?
148 Weil am vierten fangen die mit (-) „wu-huuuuuuuu“ (3.0)
[[Publikum: hahahaha, Klatschen]] an. „uhhh...“ [[Publikum
(anhaltend): hahahaha, katschen]]
149 (1.0)
150 Ich weiß auch, warum, (-) die hatten einfach Kohldampf.
151 Ja, die Eltern ham sich nen Dreck darum gekümmert.
152 Die haben einfach neben dem Nest gesessen und schon
wieder rumgeknattert, so [[imitiert die Geste des
Geschlechtsverkehrs von Tauben]] „uh,uh,uh“.
[[Publikum:hahahaha]]
153 Weisse, so Sex vor den eigenen Kindern.
154 Ich komm' mir vor, als hätte ich die (?Bandis?) aufm
Balko::n.
155 Ja? [[publikum: hehehehe]]
156 Da hab' ich mir überlegt, jetzt muss ich den irgendwie
helfen.
157 Jetzt muss ich diesen Kindern helfen und und (-) jetzt
hab ich den nix zu füttern gegeben.
158 Soll man ja nich' ne?
159 (-)
160 Ich hab gedacht, so, pass' auf, ich helf' denen, ich
bring' denen fliegen bei.
161 [[Publikum: hahahaha]] Okay, sagen wir gleiten.
[[Publikum: hahahaha]]
162 ja? [[Publikum (anhaltend): hahahaha]]
163 Ha, ich bin morgens um fünf Uhr aufgestanden und hab'
die zum Rande des Balko::ns begleitet und dann so
[[macht Geste]] „klök,klök“.
164 Die sind nich' gestorben, (-) die sind einfach zwei
Etagen tiefer bei dem Nachbarn auf den Balko::n
geglitten [[macht Armgeste]].
165 Ja? [[Publikum: hahahaha]]
166 ähhh
167 (--)
168 ZÜGIG
169 (-)
170 geglitten. [[Publikum: hahahaha]]
171 Jaaa?
172 Jetzt wird' ich ganz früh wach, manchmal geh zu meiner
alten Wohnung und guck den Nachbarn beim Riverdance zu
[[tanzt und imitiert]] „uh-uh-uh-uh-uh-uh-uh“
173 [[Publikum: hahahahahahahaha, langes Klatschen]]
174 Dankeschö::n!!! (Ende)

Mirja Boes: „Das besondere Geschenk für den Bruder“ (Ausschnitt)



- Gesprächssequenz aus (Bühnenprogramm): „Erwachsen werde ich nächste Woche“
- Auftritt: RTL-Ausstrahlung (Upload: 17.11.2010)
- Länge der Sequenz: ca. 5 min (Ausschnitten)
- Transkribiert von: Michaela Drost
- Quelle (Youtube): <http://www.youtube.com/watch?v=ManKQvmI57Q> (letzter Zugriff am 13.03.2012)

Die Komikerin Mirja Boes steht auf der Bühne. Das Bühnenbild ist bunt und zeigt Alltagsgegenstände in Übergröße. Mirja Boes trägt ein schwarzes T-Shirt, darauf ein rosafarbener Totenkopf mit zwei Seitenzöpfen.

[...]
001 Da hab ich mir überlegt, das kannst du ja nicht auf dir
sitzen lassen.
002 Ich muss ja was SENSationelles mal basteln. (/H)
003 Da hab ich gedacht ich bastel dir zu Weihnachten, bastel
ich dir was ganz Spektakuläres, ja?
004 Nen STUMmen Diener.
005 (--)
006 COME ON Kennt ihr stumme Diener?
007 Da, wo du so Hemden drauf hängen kannst.
008 Gibt ja auch welche, die ham son Tablett, da kannst du
Post ablegen, Schlüssel, so.
008 (?Da sach ich?), so was bastelste, ne?
009 Dann, dann kam ich auf die Idee, ah, wie machst du das?
(-) am besten? (-) so?
010 Da dacht ich, weißt du was, ich müsste ei::nfach, eine
lebensgroße Puppe kaufe:n (-) und 011 die (-) eingipsen
(--) ne?
012 Jetzt ist äh (-) ist der stumme Diener (-) der steht ja
so da: [[streckt Arme nach vorn, als 013 ob sie ein
Tablett halten würde]] so, ne?
014 Und, ähm?
015 (3.0.)
016 [[Publikum: hahahaha]]
017 [[ans Publikum]] Guck mal, das lose Ding da, das weiß
jetzt schon bescheid. Pass auf, ne.
018 Es gibt ja Pu:ppe:n, lebensgroß, die sind so
[[wiederholt Geste mit ausgestreckten Armen, schaut
starr]]
019 (4.0)

020 Da ist die Versautenecke da vorne, ne?
 021 (2.0)
 022 Für die andern, in der Hilfestellung, die seh'n so aus
 [[öffnet den Mund ganz weit]]
 023 (11.0) [[Publikum: hahahahahaha, Klatschen]]
 024 [[Mirja lacht kurz mit]]
 025 Guck ma'
 026 (3.0)
 027 Das ist so schön (--)
 028 Das ist so schön, guck ma, die Männer die mit Frau da
 sind, / „Nein was mei::nt diese Frau? (--)
 [[Publikum: hahahahaha]]
 029 <((staccato))> hier, so, öööhhh (--)
 Gummi, drauflassen, Puppen.
 [[Publikum: hahahahaha, das Lachen hält an]]
 030 (1.0)
 031 Stellt euch so ein Ding mal an Rainer Kalmund vor..
 032 (1.0)
 033 [[limitiert Platzen der Puppe]] ba-ba-peng-füwüwüüüwüüü
 034 (--)
 035 heyhey, nene, aus. (-)
 036 Pass auf. Ah, jetzt, jetzt, achso::: die meint ne
 SEXpuppe, natü...rlich. (--)
 (H)
 037 Ne, dann, ah, ne, diesen Gedanken fand ich super.
 038 Dann hab ich aber überlegt, wie machst du dat denn? (-)
 039 Sollst du jetzt in Köln in nen Sexshop gehen und sagen
 „Guten Tag, mein Name ist Mirja Boes, Sie kennen mich
 vielleicht aus Funk und Fernsehen, ich würde gern eine
 Gummipuppe eingipsen?“ (2.0) [[Publikum: hahahaha]]
 040 Dann bin ich den Sexshop und hab gesagt, ähh: (--)
 „Hallo, ich bin Gülchan, ich will ne Puppe“
 041 (1.0.)
 042 Ne:::in, ich hab mir einfach überlegt, ich müsste
 einfach irgendwo hin, wo mich keiner kennt und alle
 bekloppt sind, (2.0) nämlich nach HOLLand.
 043 Watt denn?
 044 (-)
 045 Guck mal.
 046 (-)
 047 Sind hier Holländer?
 048 (--)
 049 Ne:::
 050 (3.0) [[Publikum: anhaltendes Klatschen]]
 051 Ich bin nach Venlo, in so nen Sexshop rein und dann
 wollte ich so ne Puppe.
 052 So, jetzt pass auf..
 053 Dann stand ich vor dem Regal mit den Puppen und ich
 wollt' ja nen stummen Diener basteln.
 054 Mh?
 055 (1.0)
 056 Äh...pfff (\ H)
 057 (2.0)
 058 wie soll ich
 059 (--)
 060 die Männer- (-), also, die Männerpuppen (--), äh,
 061 (2.0) [[Publikum: hahahahaha]]
 061 die Ecke hat's wieder als erstes natü::rlich (--)
 062 die, die ham ja so ein, [[deutet das männliche
 Geschlechtsteil mit einer Geste im Schritt an]]
 063 die ham, ähm, [[Publikum: hahahaha]]
 064 (3.0.)
 065 PENIS [[Publikum: hahahaha]]
 066 (3.0)
 067

068 [[schneller]] Glied, o::hh... (--) ne? [[Publikum:
hahahaha]]
069 und dieser Penis ähm
070 (2.0)
071 ist bei diesen Puppen [[Publikum: hahahaha]]
072 (1.0)
073 mein Gott, (--) ey,
074 (2.0)
075 <<((acc))>> im arbeitsfähigen Zustand. [[Publikum:
hahahaha]]
076 [[aggressiver]] Was willst du denn da GIPS drum machen?
[[imitiert Funktionsgeräusch]] 077 wrrrrr...[[Publikum:
hehehehe]] [...]

Zusatz (im Aufsatz nicht thematisiert):

078 Und die sind ja teuer (--)
079 wisst ihr ja [[Publikum: hahahaha]]
080 (2.0)
081 ne? [[Publikum: hahahaha]]
082 Ne:::
083 Dann hat aber, dann hat sich aber der Verkäufer in
diesem Laden sich so über dieses tolle Geschäft, dieses
lukrative Geschäft gefreut, dass er mir aus DANKbarkeit
noch als SonderBONus einen gratis TASCHENvibrator über
die Theke geschob'n hat (--)
084 [[streckt Zunge heraus]] ahhhl
085 (5.0)
086 der war so groß wie ne KroKETte
087 (3.0) [[Publikum: hahahaha]]
088 der Vibrator, nicht der Verkäufer, nicht dass wir uns
hier...
[...]

Mareike Hartmann

Scherzkommunikation und Geschlecht. Mikroanalysen zu Gesprächen in einer weiblichen und einer männlichen Freundesgruppe

1. Einleitung

Gibt es Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Humor? Frühere Studien legen dies nahe. Demnach witzeln Männer häufig(er) mit direkterem sexuellen Bezug, wobei Frauen oft zur Zielscheibe des männlichen Humors werden. Darüber amüsieren sich sowohl Männer als auch Frauen mehr als über Witze, die einen Mann zur Zielscheibe machen. Während der männliche Humor direkte und kompetitive Züge hat, zeichnet sich der weibliche Humor durch einen kooperativeren und rücksichtsvolleren Stil aus. Die Studien belegen – zumindest in der Tendenz – diese Zweiteilung. Wie zeitgemäß ist aber eine Trennung in männliches und weibliches Humorverhalten? Spreckels (2006) schreibt: „Das einst klar umrissene binäre Modell der Geschlechter löst sich auf in einem Gewirr von Fragen und Unsicherheiten“ (ebd.:34). Zieht man in Betracht, dass die vorliegenden Studien zu unterschiedlichem Humor der Geschlechter größtenteils aus den 90er Jahren stammen, scheint es gerechtfertigt, vor diesem Hintergrund erneut die eingangs beschriebene Zweiteilung auf ihre aktuelle Gültigkeit zu überprüfen. Die Begriffe Scherzkommunikation und Humor oder Humorverhalten werden dabei deckungsgleich verwendet.

Dieser Arbeit werden knapp einige Bemerkungen zum Begriff ‚Gender‘ vorangestellt (Kapitel 2). Im dritten Kapitel werde ich zunächst die Befunde bisheriger empirischer Studien zum Thema darstellen. Dabei werden sowohl quantitative Beobachtungen einbezogen (Kapitel 3.1) als auch die unterschiedlichen konversationellen Funktionen von Humor in Frauen- bzw. Männergruppen beschrieben (Kapitel 3.2). Integriert werden hier kurze Ausführungen zu möglichen Auswirkungen von Hierarchien in Gesprächen in Verbindung mit dem Aspekt des Gesprächserfolgs sowie Milieueffekten, die sich auf die Scherzkommunikation auswirken können.

In einem Zwischenfazit (Kapitel 4) halte ich die Hauptthesen des vorangegangenen Kapitels fest. Dabei zeigt sich, inwieweit Alltagstheorien über typisch weibliches bzw. männliches Scherzverhalten durchaus in empirischen Daten bestätigt werden. Im Blick zu behalten ist, dass von Tendenzen die Rede ist, keineswegs von strikten Dichotomien.

Es folgen Mikroanalysen von aktuellen Live-Gesprächsdaten aus einer männlichen Gruppe (Kapitel 5.1) sowie einer weiblichen Gruppe (Kapitel 5.2). Dabei zeigt sich, dass die im ersten Teil herausgestellten Tendenzen eher unterstützt werden können. Zugleich ergeben sich aber Beobachtungen in beiden Gruppen, die auf das breite Repertoire beider Geschlechter verweisen. Im Anschluss werden dann die Ergebnisse der quantitativen Auswertung einiger Gesprächsausschnitte vorgestellt (Kapitel 5.3). Hierzu werden zusätzlich einige kurze Sequenzen einer gemischtgeschlechtlichen Unterhaltung herangezogen. Es wird deutlich, dass unterschiedliches Lachverhalten teils geschlechtsabhängig ist, aber auch individuell sehr stark divergiert. Im Fazit werden die Ergebnisse unter Rückbezug auf den ersten Teil nochmals zusammengefasst (Kapitel 6).

2. Die Kategorie ‚Gender‘

„The current sense of ‚gender‘ as an indication of the masculine or feminine behaviour of men and women dates only from about 1960. It is usually, and usefully, distinguished from ‚sex‘: biological characteristics define the latter, while gender, although built upon biological categorisation, is a social construction. Here, maleness or femaleness is seen to exist along a continuum of elaborations, manipulations or, indeed, rejections of sexual inheritance“ (Edwards 2009: 127).

Mit dieser Beschreibung fasst John Edwards die Differenz der Begriffe ‚sex‘ und ‚Gender‘ zusammen. Für die These, die in dieser Arbeit zur Überprüfung steht, ist diese Trennung zentral, da „besonders Feministinnen seit Jahrzehnten darauf hin[weisen], dass Geschlechterdifferenzen keineswegs naturgegeben aufzufassen sind, sondern in großen Teilen gesellschaftlich geprägt [...] werden“ (Spreckels 2006:32). Janet Spreckels zufolge

„haben die meisten Menschen ein großes Interesse an einer eindeutigen Geschlechtsidentität, denn es erleichtert ihnen eine Selbstverortung innerhalb eines sozio-kulturellen Systems der Zweigeschlechtlichkeit (Hagemann-White 1984). Die Vorgabe typischer Muster von männlichem bzw. weiblichem Verhalten in sämtlichen Gesellschaftssphären gibt den Individuen eine Art Handlungsschema an die Hand und bietet daher eine gewisse Verhaltenssicherheit“ (ebd.:34).

Kotthoff wie Spreckels betonen aber nachdrücklich, dass Geschlechterrollen nicht festgeschrieben sind und sich aktuell drastisch ändern. Zugleich hat sich „das Umdenken weder in der gesamten Gesellschaft durchgesetzt [...]“ (ebd.:34) und ist auch längst nicht beendet. Stattdessen besteht „ein Nebeneinander von traditionellen und individuell ausgestalteten Geschlechtsrollenbildern“ (ebd.:34), die zwischen alten Mustern und neuen Handlungsspielräumen oszillieren. Vor diesem Hintergrund ist es wichtig, die Kategorie ‚Gender‘ mit Vorsicht zu verwenden. Spreckels hält fest: „Eine Charakterisierung als geschlechtsspezifisch ist ausgesprochen problematisch“ (ebd.:33). Das darf nicht vergessen werden. Insofern sind die Ergebnisse der untenstehenden Mikroanalysen lediglich als Ausschnitt zu betrachten, die kaum die gesamte Bandbreite sogenannter männlicher oder weiblicher Verhaltensmöglichkeiten aufweisen.

In ihrem Aufsatz *Was heißt eigentlich ‚doing gender‘?* verweist Helga Kotthoff unter Bezug auf Hirschauer zudem

„auf die relative Signifikanz der Geschlechterunterscheidung im Vergleich zu anderen Klassifikationen wie Alter, Ethnizität und Schicht. Dass mit allen Identitätsklassifikationen mit Kreuzungen und Kopplungen gerechnet werden muss, kann die Interaktionsforschung nur bestätigen“ (Kotthoff 2002: 7).

Eine Untersuchung unter dem Aspekt Gender bedeutet aus dieser Perspektive eine Reduktion. Da die zu untersuchenden Gruppen jedoch im Hinblick auf die genannten Kategorien sehr homogen sind, scheint diese Eingrenzung zweckdienlich.

3. Scherzkommunikation und Geschlecht: Befunde empirischer Studien

3.1 Quantitative Beobachtungen

Wenn man die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Frauen und Männern im Hinblick auf ihr Humorverhalten analysieren möchte, ist neben inhaltlichen Beobachtungen auch die Häufigkeit interessant, in der sich ein bestimmtes Verhalten zeigt. Holly Stocking und Dolf Zillmann halten in einem Aufsatz zu verschiedenem Humor von Männern und Frauen fest, „daß Männer häufiger als Frauen versuchen, witzig zu sein“ (Stocking/Zillmann 1996:2 30). Dieser Verhaltensunterschied zeigt sich laut McGhees Studien aus den Jahren 1976 und 1980 gegen „Ende des Vorschulalters“ (Kotthoff 1996: 131). Ab hier zeigen Jungen, so die Untersuchung von Groch aus dem Jahr 1974, mehr ‚produktiven‘, Mädchen hingegen mehr ‚responsiven‘ Humor. Wie Studien von Coser (1960) und Byrant, Comisky und Zillmann

(1979) belegen, gilt dieser quantitative Unterschied ebenso für Erwachsene (Stocking/Zillmann 1996: 230).

Dass Männer von Natur aus die besseren Komödianten und Unterhalter sind, wird in der Regel für unplausibel gehalten (ebd.: 230). Stattdessen geht man davon aus, dass die beobachtbaren Differenzen im Verhalten der Geschlechter aus kulturellen Normerwartungen entspringen. Diese schreiben Frauen eher eine passive, rezeptive Rolle zu, Männern dagegen eher eine aktive und initiative (ebd.: 231). Nicht außer Acht gelassen werden sollten jedoch Kontexteffekte wie Auswirkungen von Gruppenhierarchien oder der öffentlichen Situation. Die Untersuchung von Rose Coser von 1960 basiert auf Mitschnitten einer Mitarbeiterbesprechung eines psychiatrischen Krankenhauses. In solchen offiziellen Situationen scherzten statushohe Männer viel häufiger als Frauen, obwohl hier auch zwei Professorinnen, also Frauen mit sehr hohem Status anwesend waren. Diese witzelten aber überhaupt nicht (Kotthoff 1996: 119). Kotthoff deutet dies unter anderem im Kontext der Zeit, zu der Frauen mit beruflich hoher Position ungewöhnlicher waren. Ihre Zurückhaltung im Scherzverhalten deutet sie als das Bestreben, keine zusätzlich bedrohliche Dominanz auszustrahlen (ebd.: 119f). Statusniedrige Frauen wie Männer versuchten dagegen seltener, witzig zu sein (Coser:102). Dass Frauen in hohen Positionen inzwischen weniger humoristische Scheu an den Tag legen, zeigt Janet Holmes (2006) Untersuchung zur Kommunikation am Arbeitsplatz. Sie erklärt: „For leaders who are women, in particular, humour is a valuable resource for integrating the competing demands of their professional identity and their gender identity“ (ebd.: 137). Daran zeigt sich, dass sogenanntes geschlechtsspezifisches Verhalten veränderlich ist und neuere Daten auch zu entsprechend anderen Ergebnissen führen können.

3.2 Konversationelle Stile und Funktionen männlichen und weiblichen Humors

Vor den Unterschieden zunächst eine Gemeinsamkeit: Mercilee Jenkins (1996) erklärt, dass sowohl Frauen als auch Männer durch ihren Humor ihr Selbst stützen, allerdings „auf sehr unterschiedliche Weise“ (ebd.: 46). Dies bezieht sich insbesondere darauf, wie Frauen bzw. Männer dieses Ziel erreichen. Sie stellt die verschiedenen Stile folgendermaßen gegenüber:

„Frauen dient der Humor ihrem Ziel, nämlich dem Erreichen von Nähe. Er ist unterstützend und heilend. Der männliche Humor paßt zur männlichen kompetitiven und hierarchischen Interaktionsart, zu den auftrumpfenden Selbstdarstellungen“ (ebd.).

In ihrer binären Gegenüberstellung – die wohl eher die Endpunkte einer Skala auslotet – weist Jenkins Darstellungsweisen und Funktionen in der Scherzkommunikation geschlechtsspezifisch zu. Funktionen des männlichen Humors sind demnach auf Selbstverherrlichung und Einzeldarbietung ausgerichtet. Scherze von Männern seien weniger persönlich, dafür aber häufiger ‚wiederverwendbar‘. Zur Zielscheibe würden dabei vornehmlich andere gemacht, nicht hingegen man(n) selbst (ebd.: 46f). Diese Tendenz bestätigt auch Helga Kotthoff und verweist unter Bezugnahme auf Hirsch darauf, dass Humor bei Männern „aggressiver Triumph und gruppenverbindendes Ritual in einem“ (Kotthoff 1996: 141) sei, womit „die Ursachen männlicher Lachbedürfnisse eher wiedergegeben werden als weiblicher“ (ebd.).

Weiblicher Humor ist Jenkins (1996) zufolge stärker an den Kontext gebunden und erwächst häufig aus dem Gesprächsverlauf (ebd.: 47). Frauen, erklärt sie, „schließen sich in ihren Humor selbst mit ein und demonstrieren Gemeinsamkeiten“ (ebd.). Es geht nicht darum, mit anderen um die „Gunst eines bestimmten Publikums“ (ebd.) zu buhlen, sondern Vertrautheit und Nähe herzustellen (ebd.). In Übereinstimmung mit dieser Theorie lässt sich bei Frauen häufiger beobachten, dass sie sich selbst zur Zielscheibe ihres Humors machen. Jenkins warnt allerdings davor, dies als Selbsterniedrigung misszuverstehen. Das gemeinsame Lachen über „Fehler, merkwürdige Verhaltensweisen und Dummheiten“ (ebd.)

unter Frauen, sagt sie, habe eine selbstheilende Wirkung, da es helfe, negative Erlebnisse umzudeuten (ebd.: 48). Vergleichend hält Jenkins fest: „Männer stabilisieren durch ihren Humor ihre gesellschaftliche Rolle, während Frauen ihren Humor auch einsetzen, um ihre Rolle zu unterlaufen“ (ebd.: 46).

Wichtig ist, dass Humor nicht für sich besteht, sondern neben einem initiierenden Teil auch einen reagierenden Part benötigt. So wird ein Scherz erst durch seine Rezeption ‚gut‘ oder ‚schlecht‘. Die Bedeutung der hörerseitigen Reaktion unterstreicht Kotthoff (1996):

„Ein Mensch ist nicht ‚an sich‘ witzig. Bei den kleinen Scherzen, mit denen wir unsere Alltagskonversationen würzen, kommt es darauf an, was in der Rezeption daraus gemacht wird. [...] Die reagierende Person trägt durch ihre Inferenzleistung und ihr Lachen zum Gelingen des Scherzes bei. Die humortypische Inkongruenz muß erkannt werden und kann in der Rezeption ausgebaut werden. So werden kleine konversationelle Erfolge für uns organisiert oder nicht. [...] Ich kann als Hörerin jemanden durch mein Lachen geradezu witzig ‚machen‘, schwache Witze in der Rezeption vergrößern oder umgekehrt“ (ebd.: 127).

Als konversationeller Erfolg für einen Sprecher kann also gelten, wenn er seine Hörer zum Lachen gebracht hat (ebd.: 126). Bei sprecherseitigem Initiallachen ist das Mitlachen der Hörer die präferierte Reaktion (ebd.: 127).¹⁰⁷ Dass für konversationelle Erfolge der Status eine Rolle spielt, wurde bereits im vorigen Kapitel angedeutet: „Je statushöher der Mensch, um so sicherer kann er sich sein, auch für das doofste Witzchen einige Lacher zu ernten“ (ebd.). Mit dem Status sinkt folglich die Wahrscheinlichkeit hörerseitigen Lachens, die Wahrscheinlichkeit eines konversationellen Misserfolgs steigt.

Zu den oben genannten Unterscheidungen weiblicher und männlicher Konversationsstile passen die Befunde Walter Drehers (1982), der die Lachaktivitäten von vier Gesprächen ausgewertet hat (ebd.: 127).¹⁰⁸ In Anlehnung an Jefferson werden selbst- und fremdbezogenes Lachen differenziert. Neben der Beobachtung, dass die Frauen wesentlich häufiger lachten als die Männer, zeigte sich, dass die Männer eher selbstbezogen lachten. Die Frauen hingegen lachten öfter fremdbezogen und hier „häufiger in Reaktion auf Männer als in Reaktion auf Frauen.“ (ebd.). Frauen organisierten also im Vergleich mehr konversationelle Erfolge, insbesondere jedoch für männliche Gesprächsteilnehmer.

Im Hinblick auf die beschriebenen Tendenzen in Bezug auf ‚weiblichen‘ gegenüber ‚männlichem‘ Humor muss festgehalten werden, dass Humor kontextgebunden, also nicht universal ist. Im Spaßmodus wird auch mitkommuniziert, was für moralisch oder normal gehalten wird. Scherzkommunikation kann auf diese Weise Einblicke in soziale Milieus und Gruppenkulturen geben (Kotthoff 1998: 236). Ob in der Scherzkommunikation tradierte Rollen bestätigt oder unterlaufen werden, hängt eng mit sozialem Milieu und der entsprechenden Gruppenkultur zusammen. Exemplarisch sei hier Kotthoffs Vergleich zweier Gruppen: In der beobachteten sogenannten Akademikergruppe wurde Humor dazu eingesetzt, gewandelte Rollenbilder in der Gruppe zu bestätigen und die eigene Gruppe als fortschrittlich in ihrem gemeinsamen Denken darzustellen. Auch in den Gesprächen der sogenannten Judogruppe wurden Geschlechterrollenbilder verhandelt, jedoch mit dem Effekt einer indirekten Bestätigung tradierter Normen (Kotthoff 1996: 141-153).

¹⁰⁷ Diese Aussage gilt jedenfalls für unmarkierte Kontexte.

¹⁰⁸ Helga Kotthoff weist in ihrem Text auf die genannten Befunde. Sie stammen aus einer unveröffentlichten Magisterarbeit an der FU Berlin von 1982.

4. Zwischenfazit und Überleitung

An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass die zitierten Studien ein verhältnismäßig klares Bild zeichnen: Eine geschlechtspezifische Teilung in tendenziell eher weibliches gegenüber eher männlichem Humorverhalten ist in quantitativer Hinsicht nicht abzustreiten. Frauen neigen schneller dazu, für andere konversationelle Erfolge zu realisieren, indem sie die präferierte Reaktion des (Mit-)Lachens zeigen. Auf witzige Bemerkungen von Männern reagieren sie dabei häufiger als auf Kommentare durch andere Frauen. Zudem zeigen sich Differenzen in der Art der Scherze etwa darin, dass Männer primär andere, Frauen dagegen häufig sich selbst zur Zielscheibe des Humors machen. Insgesamt, so wird immer wieder herausgestellt, sei der sogenannte weibliche Humor kooperativer, der männliche entspreche eher einem konkurrierenden Stil. Sowohl Frauen wie Männern, so Jenkins, verfolgten im Humorverhalten das Ziel der Selbstbestätigung. Es wird aber immer wieder betont, dass es sich um Tendenzen handelt, die keinesfalls eine einseitige Festschreibung erlauben.

Es lässt sich vermuten, dass die unterschiedlichen Verhaltensweisen auf unterschiedliche genderspezifische Rollenerwartungen an Frauen bzw. Männer zurückzuführen sind. So weist Helga Kotthoff (2006) darauf hin, dass „aktive Witzigkeit mit dem weiblichen Rollenstereotyp schlechter vereinbar war als mit dem männlichen“ (ebd.: 210). Sie führt dies hauptsächlich auf zwei Aspekte zurück. Erstens auf die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen, schön zu sein und sich gesittet zurückzuhalten. Zweitens liege „dem komischen Akt immer eine Art von Normenbruch zugrunde [...], und sei es nur die Brechung einer sprachlichen Norm“ (ebd.). Solche Normbrüche üben aber einen Einfluss auf die eigentliche Norm selbst aus „und die Potenz zur Definition von Normalität standen und stehen Frauen weniger zu“ (ebd.) als Männern.

Wie aber bereits mit Verweis auf Spreckels erwähnt, unterliegen Rollen-stereotype einem Wandlungsprozess. Entsprechend kann Kotthoff (1996) zuge-stimmt werden, wenn sie schreibt:

„Es besteht kein Zweifel, daß die in den siebziger Jahren aktuelle These, Frauen und Männer sprächen kontextübergreifend anders und dies sei der unterschiedlichen Sozialisation anzulasten, heute in dieser Schlichtheit nicht mehr vertreten werden kann“ (ebd.: 130).

Sie hebt hervor, dass sowohl Frauen als auch Männer „ein weites Verhaltensrepertoire“ (ebd.) beherrschen und dieses auch situationsabhängig einsetzen. Abweichungen von der Norm sind erlaubt und werden teilweise auch praktiziert. Durch ihr Verhalten beeinflussen sie den Kontext, in dem das jeweilige Gespräch stattfindet und gestalten ihn aktiv mit. Dabei ist zu beachten, dass die Gender-Rolle nicht die einzig bestimmende ist. Im Kontext wirken verschiedene Faktoren zusammen, die den Gesprächsverlauf mitbestimmen. Kotthoff (2002) verweist in ihrem Aufsatz *Was heißt eigentlich ‚doing gender‘?* darauf, dass „[n]iemand [...] kontinuierlich einen ‚genderlect‘“ (ebd.: 6) spreche. Hier zeigt sich, wie wichtig die Trennung der Begriffe ‚Sex‘ und ‚Gender‘ ist. Nur so kann es möglich sein, Interaktionsstrategien zu beobachten. Unter Bezugnahme auf die vorgestellten Ergebnisse empirischer Studien wurde aufgezeigt, welche Performanz als eher weiblich oder eher männlich zu werten ist. Diese Performanz betrifft die Kategorie Gender und löst das Interaktionsverhalten vom biologischen Geschlecht, auf welches das Verhalten erst im zweiten Schritt zurückbezogen werden kann. Hier ist es aber keinesfalls ausgeschlossen, dass sich Frauen ‚männlicher‘ Gesprächsstile bedienen können, wie auch Männer auf ‚weibliche‘ Interaktionsstrategien zurückgreifen können.

5. Mikroanalysen

5.1 Kontextualisierung der Gesprächsdaten

Im Folgenden sollen exemplarisch drei Gesprächsausschnitte analysiert werden. Zuerst werden Ausschnitte aus einem Gespräch, an dem hauptsächlich Männer teilnehmen, betrachtet. In den ausgewählten Sequenzen sind ausschließlich männliche Gesprächsteilnehmer zu identifizieren. Die Aufnahme entstand Mitte Dezember 2011 in einer Münsteraner Studenten-WG bei einem, von einem Teilnehmer selbst so genannten „Männerabend bei Bauer sucht Frau.“ (11). Es handelt sich um Studierende im Alter zwischen 23 und 25 Jahren. Das Gespräch legt nahe, dass sich der Freundeskreis regelmäßig trifft, um diese Sendung gemeinsam zu sehen. In der ersten ausgewählten Sequenz läuft noch kein Fernseher. Die Gesprächsteilnehmer essen gemeinsam und konzentrieren sich auf das Gespräch. Im zweiten Ausschnitt beziehen sie sich in ihren Redebeiträgen größtenteils auf die laufende Sendung, die damit als steuerndes Element Einfluss auf den Verlauf des Gesprächs hat. Das Aufnahmegerät wurde von den Gesprächsteilnehmern selbst eingeschaltet. Bei der Transkription der Daten ergab sich das Problem, dass ich die Gesprächsteilnehmenden nicht kenne, was die eindeutige Zuordnung der Redebeiträge teilweise erschwerte und das genaue Verstehen von Insider-Witzen schwierig machte.

Bei dem darauffolgend ausgewerteten Gespräch ergab sich diese Schwierigkeit nicht. Da ich die Teilnehmerinnen gut kenne, fiel die Zuordnung der Redebeiträge leicht. Ironische Beiträge oder Insider-Witze zu verstehen, stellt ebenfalls kein Problem dar. Es handelt sich um eine weibliche Studentinnen-gruppe im Alter zwischen 20 und 22 Jahren. Die Gruppe befindet sich mittags in einer Münsteraner Wohnung. Aufnahme wie Transkription stammen von mir, sind allerdings bereits aus dem Dezember 2008. Die Gesprächsteilnehmerinnen kennen sich aus dem gemeinsamen Studium und treffen sich regelmäßig. Anlass des aufgenommenen Treffens war eine Essenseinladung. Das Aufnahmegerät wurde im Anschluss an das Essen eingeschaltet und läuft bis zum gemeinsamen Aufbruch. Der ausgewählte Abschnitt liegt etwa in der Mitte des Gesamtgesprächs.

Die ausgewählten Ausschnitte sind zu knapp, um sie als repräsentativ aufzufassen. Dennoch ermöglichen sie einige Aussagen in Bezug auf das Vorangegangene. Dazu werde ich die Daten nach einer knappen Kontextualisierung zunächst hinsichtlich ihrer kommunikativen Stile untersuchen. Vergleichend werden danach noch einige quantitative Beobachtungen analysiert. Hier werden die Sequenzen der oben beschriebenen Gespräche um Ausschnitte aus einer Unterhaltung einer gemischtgeschlechtlichen Gruppe ergänzt.¹⁰⁹

5.2. Männergruppe

Der anschließende Gesprächsabschnitt ist einem Gespräch von Studierenden entnommen. Es handelt sich dabei um vier Männer im Alter zwischen 23 und 25 Jahren. M2-4 sind zu Besuch um gemeinsam zu essen und die Fernsehsendung ‚Bauer sucht Frau‘ anzusehen. Das Aufnahmegerät wurde soeben eingeschaltet. Es wird thematisiert, zu welchem Zweck die Aufnahme dienen soll.

Abschnitt 1 (Min: 0:05-1:40)

1 M1: nee die hat zu mir gesacht ne viertelstUnde,
2 und das warn jetzt zwei stUnden.
3 M1,M3: (hahaha)
4 (1.5)
5 M4: warum sollst du das überhaupt mitnehmen?
6 M1: die macht irgendson-
7 ich hab dat nicht so ganz verstAnden,
8 =irgendso ne stUdie oder so,
9 irgendwAt,

¹⁰⁹ Kontextualisierende Informationen finden sich bei den Daten im Anhang unter 8.2.

10 M4: ne stUdie,
11 mÄnnerabend bei bauer sucht frau.
12 M2: =stU [die?]
13 M1: [wann][wann] wann männer lAchen,
14 M2: [STU]DIE?
15 <<mit nachdruck> donnerwetter,>]
16 M4: wann männer lachen?
17 (?unverständlich?)
18 M2: (hehe) ne stUdie,
19 M1: <<mit Nachdruck> DONNERWETTER,>
20 (hahaha)
21 M3: <<ironisch> hehehe>
22 M1: (hahahaha)
23 der klAssiker,
24 =ne markus?
25 M2: <<schmunzelnd> versteh einer warum [du hier so lachst]>
26 M3: <<gepresst> [?wieso? klAssiker]>
27 M4: donnerwEtter
28 M2: (hihihi)
29 M1: (hehe)
30 M3: ja
31 ich hab noch nie ne studie-
32 hast du schon mal ne studie gemacht?
33 M4: NEI:n.
34 [=wird höchst]wahrscheinlich auch nie was wErden,
35 M2: [ich mach-]
36 doch müsst ihr,
37 doch ich muss grAd eine machen,
38 (?in legehühner??)
39 M2?: (?unverständlich?)
40 M1: darum hab ich mir die ergebnisse sElbst ausgefüllt.
41 M1,M3:[(hehehehe)]
42 M2: [?unverständlich?]
43 M1: über da war eine Umfrage war,
44 ob spOrtstudenten mehr communio spielen als andere
studiengänge,
45 M2: haben wir das nicht zusAmmen gemacht tobi?
46 M3: äh (-)
47 ja=ja ist schon so-
48 M1: hab ich dreißig fragebögen sElbst angekreuzt,
49 alle: (hahaha[hah])
50 M2: [und alles] JA:,
51 M4: und dann noch selber Ausgewertet oder was?
52 M1: ja.
53 M4: ja aber dann hättest du doch einfach die ergEbnisse
eintragen können.
54 mehrere: (hahaha)
55 M2: aber was [wertest du denn da aus?]
56 M4: [dann brauchst du doch nicht] Alle dreißig
auswerten.
57 M2: (hahaha)
58 M1: nee die musstn wir Abgeben.
59 M4: ach sO okee
60 M3: [ich hab auch- ich hab auch (?grade ?unverständlich?)]
61 M2: [immer in der gleichen schrIft noch?
62 gleiche krEUze,
63 gleiche stElle.]
64 M3: ich hab äh sEchs kindern aus meiner (-)spOrt-ag das gegeben
65 =den rEst hab ich mir selbst alles so(-)immer so (-)gemacht.
66 M1: meins war sehr interessAnt von den ergebnissen her dann,
67 M2: ja?
68 M1: auch sehr unterschIEDlich,

69 M1,2: (hehehe)
70 M1: bei berta bulig.
71 [die] uns leider verLassen hat.
72 M2: [und] und was ist rAusgekommen?
73 M1: äh jA:
74 Is so
75 M2: (hehe)
76 M1: viel mEhr
77 (--)
78 M2: (haha [ha)]
79 M1: [(haha]ha)

M1 hat das Gerät zur Aufnahme mitgebracht und schaltet es ein. Auf die Erkundigung von M3 hin, wie lange das Gespräch aufgenommen werden sollte, weist er darauf hin, dass es schon viel länger laufe als die Kommilitonin ihn gebeten habe. Es folgt ein selbstbezogenes Lachen, in das M3, der Adressat der Erläuterung war, einfällt. Er organisiert für M1 einen konversationellen Erfolg mit, indem er auf das InitiaLLachen von M1 die präferierte Reaktion des Mitlachens zeigt. M1 stellt sich als jemand dar, der sich über Vorgaben hinweggesetzt hat, die er nicht ganz ernst nimmt. An dieser Stelle ist das klar als Selbstaufwertung zu verstehen und kann somit in Jenkins' Einschätzung als selbstverherrlichend eingeordnet werden.

Auf Nachfrage gibt M1 zu erkennen, er kenne den Zweck der Aufnahme nicht genau. Auf Stichwort von M4 „ne stUdie,“ (10) greift M2 dies auf (12) und wiederholt es, als keine Reaktion folgt, nochmals lauter (14). Auch als er es mit „donnerwetter“ (15) verbindet, reagiert zunächst niemand. Das Gespräch wird durch M4 fortgesetzt, ohne dass auf die Äußerung von M2 eingegangen würde. Dieser wiederholt daraufhin erneut und auf sich selbst bezogen lachend: „(hehe) ne stUdie“ (18). Offenbar versucht er, die anderen Anwesenden für seinen Witz zu gewinnen. Tatsächlich nimmt mit einiger Verzögerung M1 den Witz auf und echot die schon zuvor getätigte Äußerung von M2: „<<mit Nachdruck> DONNERWETTER,>“ (19). M1 verknüpft diese Äußerung wieder mit einem selbstbezogenen, lauten Lachen, auf das M3 ironisch nachahmend reagiert. Hieraus sowie aus seiner etwas später getätigten Äußerung (26) lässt sich folgern, dass es sich um einen Insider-Witz handeln muss, der M3 zur Zielscheibe macht. Dessen ironische Reaktion (21) veranlasst M1 zu einem weiteren Lachen, das aufgrund seines Auslösers als fremdbezogen zu werten ist. M1 baut den Spaß weiter aus, indem er sich mit seiner Kategorisierung als „der klAssiker,“ zur Bestätigung an M2 wendet. Dieser kooperiert und merkt an: „versteh einer warum [du hier so lachst]“ (25). Obwohl M3 versucht, den Witz abzuwehren, steigt nun auch M4 ein: „donnerwEtter“ (27). Sowohl M2 als auch M1 reagieren darauf mit fremdbezogenem Lachen.

M3 leitet auf das Thema ‚Studien‘ zurück und fragt, ob jemand schon einmal eine Studie durchgeführt habe. M2 versucht das Wort zu erlangen, kann aber nicht ganz ausreden, da M1 erklärt, er habe bei seiner Studie „die ergebnisse sElbst ausgefüllt“ (40). Er honoriert dies mit einem selbstbezogenen Lachen, M3 zeitgleich mit einem fremdbezogenen. Dies übertönt M2s Gesprächsbeitrag. M1 setzt direkt an, die Anekdote seiner Studie zu erzählen. M2 wendet sich daraufhin mit der Frage an M3, ob sie „das nicht zusAMmen gemacht“ (45) hätten. Als der Gefragte gerade zu antworten beginnt, wird er jedoch von M1 unterbrochen, der seine Anekdote fortsetzt und die Pointe der selbstaufgefüllten Ergebnisse umformuliert und daraus die nächste Pointe macht: „hab ich dreißig fragebögen sElbst angekreuzt“(48). Es folgt allgemeines Gelächter. Hier kann M1 einen recht großen konversationellen Erfolg verbuchen. Dass er sich mit seiner Geschichte gegen die anderen Redebeiträge durchgesetzt hat, zeigt sich auch daran, dass M2 an dieser Stelle die Anekdote fiktionalisierend auszubauen beginnt: „[und alles] JA:“ (50).

Dieser kooperative Gesprächsstil wird jedoch nicht fortgeführt, da M4 in Bezug auf die erwähnte Studie kritisch nachfragt und M1 eine ineffektive Vorgehensweise vorhält (51, 53, 56). Dies löst wiederum Heiterkeit aus (54, 57). M1 wehrt den Angriff mit einer Begründung seines Vorgehens ab (58), die M4 akzeptiert (59). Daraufhin greift M2 die Anekdote wieder auf und beginnt erneut, sie auszubauen:

61 M2: [immer in der gleichen schrift noch?
62 gleiche krEUze,
63 gleiche stElle.]

Die anderen Gesprächsteilnehmer nehmen dies allerdings nicht auf. M3 setzt stattdessen an, von seiner eigenen Studie zu erzählen und scheint für sich zu reklamieren, genau wie M1 bei der Datenerhebung geschummelt zu haben (64f). Nun ergreift M1 das Wort und berichtet von den Ergebnissen seiner Studie, wobei er von M2 unterstützt wird:

66 M1: meins war sehr interessAnt von den ergebnissen her
dann,
67 M2: ja?
68 M1: auch sehr unterschIEDlich,
69 M1,2: (hehehe)
70 M1: bei berta bulig.
71 [die] uns leider verlAssen hat.
72 M2: [und] und was ist rAusgekommen?
73 M1: äh jA:
74 Is so
75 M2: (hehe)
76 M1: viel mEhr
77 (--)
78 M2: (haha [ha)]
79 M1: [(haha]ha)

Mit der Kooperation von M2 gelingt es M1, die Anekdote weiter auszuführen und zu einem Abschluss zu bringen. Es finden sich in diesem Abschnitt wiederum selbstbezogenes Lachen durch M1 sowie das fremdbezogene Lachen durch M2.

Betrachtet man den vorgestellten Abschnitt, so lässt sich insgesamt feststellen, dass ein konkurrierender Redestil vorherrscht. Im Verlauf des Gesprächs versuchen alle Beteiligten, von ihren Erlebnissen mit Studien zu berichten. Sie können aber nicht ausführlich erzählen, da sie von den anderen unterbrochen werden. Mit Jenkins lässt sich hier tatsächlich festhalten, dass die Anekdoten auf Einzeldarbietung und Selbstaufwertung ausgelegt sind. Als Zielscheiben können hier – wenn auch nur indirekt – die beiden Frauen ausgemacht werden, denen sich M1 als überlegen darstellt. Zum einen die Kommilitonin, die ihm das Aufnahmegerät mitgegeben hat (1f), zum anderen die Dozentin, zu deren Seminar M1 seine Studie durchgeführt hat (70). Allerdings zeigen sich auch Unterschiede in den individuellen Gesprächsstilen. So zeigt sich M2 häufig kooperativer als die anderen, etwa wenn er unterstützende Nachfragen zu einer anerzählten Anekdote stellt. Zudem zeigt er die häufigsten fremd-bezogenen Lachaktivitäten¹¹⁰ und organisiert auf diese Weise immer wieder konversationelle Erfolge, insbesondere für M1, mit.

Der zweite vorliegende Gesprächsausschnitt stammt aus dem gleichen Gespräch.

¹¹⁰ Wengleich dazu gesagt werden muss, dass das nicht dem höchsten prozentualen Anteil fremdbezogener Lachaktivitäten in der Männergruppe entspricht.

Abschnitt 2 (Min: 10:41-12:32)

Die Gruppe schaut „Bauer sucht Frau“. Gerade verabschiedet sich nach einer Woche eine Frau von ‚ihrem‘ Bauern.

80 M2: wie lang kEnnen die sich jetzt,
81 ne wOche,
82 M4: jA,
83 M3: Höchstens,
84 M2: ja schon nen äh hEIratsantrag angenommen.
85 M1: <<stotternd> wwwwillst du mich willst du mich hEIraten?>
86 M3: =das sind grad mal sEchs tage,
87 (hahaha)
88 alle: (haha [ha])
89 M3: [geht gAr] nicht
90 wAs?
91 M1: [hihihi]hihihi
92 M2: [was haste gesAcht?]
93 (--)
94 burkhard mein hErz,
95 M1: <<stotternd> willst du willst du mich hEIraten?
96 willst du mich hEIraten?>
97 (hihihi)
98 M2: willst mich hEIraten?
99 (hihi)
100 M1: nEIn chrissi ham WIR gesacht,
101 <<((acc))> willst du mich hEIraten,
102 M2: ah jA:,
103 wi- willst du mir heiraten,
104 alle: (hahahaha)
105 M3: pppEtra?
106 M2: [jA.]
107 M1: [(hihi)]
108 Alle: (hahaha)
109 M3: glaubst du das gEht noch,
110 M2: [jA.]
111 M4: <<schmunzelnd>[ma]cht euch nicht lustig über die schwÄchen
anderer leute.
112 Mehrere: (leises Lachen)
113 M1: sowisO,
114 =Über die schwächeren in der gesEllschaft,
115 M4: (hehehe)
116 M3: guck mal wie das schwEIn am (-) arsch rausragt,
117 M1: ja das (?unverständlich?)
118 M2: hehehe
119 M4: da kUckst du wieder drauf,
120 M3: (hehe)
121 M2: oh da Is se wieder,
122 M1: oh: jA:..
123 <<gerolltes r> ei petrA:>
124 hast dich aber schIck gemacht.
125 M3: die hat auf jeden fall nicht abgenommen.
126 M2: (ha)
127 M1,3: (haha [hah])
128 M2: [die hat eher zugenommen,]
129 M4: ach sie kommt jetzt wieder,
130 M2: ja die kommt wieder.
131 M4: (?geile sau?)
132 M3: Unangemeldet?
133 M1: ou die hat da geArbeitet,
134 hat sich richtig geschmInkt.
135 (?unverständlich?)

136 M2: der is so gEil,
 137 M3: der is echt gEil.
 138 (-)
 139 boah ist das gespielt.
 140 M1: [krass gespielt=ne?]
 141 M4: [?unverständlich?]
 142 M3: oi,
 143 (-)
 144 <<singt die begleitmusik mit> do you [fEEl my heart beating,>]
 145 M2: [?wie die sich auch
 küssen?]=ne? so-
 146 M3: ja=ja
 147 M2: so (?Abschieben?) beim beim beim-
 148 M1: =er verwechselt küssen mit sAUgen=glaub ich.
 149 M2: das ist schlAbber.
 150 M1: (hihihihihi)
 151 M3: beim beim beim,
 152 M1: (hihihihi)
 153 (?voll am hÄngen am stück?)
 154 (hahahahaha)
 155 alle: (hahahah)
 156 M4: an die mElkmaschine gelegt,
 157 M1: (hihi)
 158 M4: früh Übt sich.
 159 (-)
 160 M1: is auch die nAse wohl ein bisschen angesaugt worden,
 161 alle: oh (haha [hah]
 162 M4: [kann mir vorstellen das ist] seine erste freundin,
 163 M1: mehrere körperstellen getEstet,
 164 M3: =ja sAUgen lassen vor allem,
 165 M1: (hahahah)
 166 andere: (hahaha)

Die Gruppe hat großen Spaß daran, die gezeigten Landwirten und Frauen zu bewerten. Diese werden zur geteilten Zielscheibe und Abgrenzungsfolie der männlichen Gruppe. Die Themen reichen von Einstellungen zum Heiraten über Stottern bis zu den mangelnden Liebeskünsten eines Bauern. Im Vergleich zum vorangegangenen Abschnitt verhalten sich die Gesprächsteilnehmer deutlich kooperativer: Inhaltliche Nachfragen zur Sendung werden beantwortet (80-83), Bewertungen bzw. Abwertungen der gezeigten Personen werden wechselseitig bestätigt (vgl. Z. 136-140) und auf sie bezogene Fiktionalisierungen gemeinsam ausgebaut. Über den Umweg der Scherze werden hier aber auch Normen für Beziehungen und Attraktivitätsmaßstäbe ex negativo verhandelt: Die gefilmten Personen werden als unattraktiv und in Beziehungsfragen naiv und unerfahren dargestellt. Die gemeinsame Abgrenzung dient der Gruppe der Selbstvergewisserung der eigenen Überlegenheit sowie der Selbstaufwertung. Der Hinweis von Kotthoff (1996), Humor bei Männern sei „aggressiver Triumph und gruppenverbindendes Ritual in einem“ (ebd.: 141), kann hier als bestätigt gelten.

Dass im Scherzmodus Moral mitverhandelt wird, verdeutlicht insbesondere die tadelnde Äußerung durch M4 an:

111 M4: <<schmunzelnd>[ma]cht euch nicht lustig über die schwächen
 anderer leute.

Der Spaßmodus wird durch das Schmunzeln zwar aufrecht erhalten, wodurch sich M4 nicht aus der Gruppe ausgrenzt. Dennoch distanziert er sich auf diese Weise von den recht oberflächlichen Abwertungen bzw. Selbstaufwertungen der Gruppe. M1 reagiert auf diesen Tadel, indem er M4s Äußerung pauschal auf die gesamte Gesellschaft ausweitet und so ironisch zuspitzt:

113 M1: sowiso,
114 =Über die schwächeren in der gesellschaft,

Auf diese Weise bestätigt er den Spaßmodus der Situation, da nun die ironische Seite von M4s Aussage betont wird. Dem Tadel wird so Schärfe genommen und M4 wieder in die spaßige Gruppeninteraktion eingeschlossen. M4 bestätigt dies durch sein Lachen (115). M3 lenkt danach die Aufmerksamkeit der Gruppe auf ein gezeigtes Detail im Fernsehen („guck mal wie das schwEIn am (-) arsch rausragt,“ (116)). M4 reagiert auf diese Äußerung, indem er M3 zum Ziel seiner scherzhaften Unterstellung macht („da kÜckst du wieder drauf,“ (119)). M3 bestätigt mit einem Lachen die Spaßmodalität (120).

Diesem Abschnitt, in dem eher von einem konkurrierenden Stil gesprochen werden kann, folgt dagegen ein sehr kooperativer Teil, bei dem die Gruppe wieder gemeinsam die gezeigten Personen zur Zielscheibe macht. M2 fokussiert das im Fernsehen gezeigte Geschehen. M1 kommentiert das Erscheinungsbild von „petrA:“ (123). Obgleich er feststellt, dass sie sich wohl bemüht hat, schön zu sein („hast dich aber schIck gemacht.“ (124)), wird unmissverständlich deutlich, dass er ihren Versuch für gescheitert hält. M3 steigert dies zusätzlich: „die hat auf jeden fall nicht abgenommen.“ (125). Es folgen Gelächter und weitere abwertende Kommentare hinsichtlich der mangelnden, bzw. offensichtlich nicht den Vorstellungen der Gruppe entsprechenden Attraktivität Petras durch M2 (128) und M1 (133f.). Es folgt eine wechselseitige Bestätigung zwischen M3 und M1 über die für schlecht befundenen Schauspielleistungen der Darsteller (139f), mit dem sie zugleich belegen, dass sie die Künstlichkeit des gezeigten Geschehens durchschauen. M2 lenkt dann das Thema auf die Kuss-Aktivität. Dieses Thema wird unmittelbar von M1 aufgenommen: „=er verwechselt küssen mit sAUgen=glaub ich.“ (149). M2 bekräftigt diese Einschätzung, indem er hinzufügt: „das ist schlAbber.“ (149). M1 beschreibt die Kusszene (153), was M4 dann mit einer „mElkmaschine“(156) assoziiert. M1 kommentiert die Szene weiterhin unter dem Aspekt seiner Assoziation mit ‚saugen‘ und weist darauf hin, „auch die nAse [sei] wohl ein bisschen angesaugt worden,“ (160). Dies sorgt für allgemeine Heiterkeit und das erfolgreich etablierte Thema wird im Anschluss von M3 aufgegriffen. M1 und M3 bauen gemeinsam die sexuell konnotierte Fiktionalisierung des ‚Ansaugens‘ aus, an der die gesamte Gruppe großen Spaß hat:

163 M1: mehrere körperstellen getEstet,
164 M3: =ja sAUgen lassen vor allem,
165 M1: (hahahah)
166 andere: (hahaha)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Gruppe sowohl konkurrierende wie kooperative Gesprächsstile zu finden sind. Die Häufigkeit der jeweiligen Verwendung scheint jedoch interindividuell zu schwanken. So lässt sich etwa bei M1 öfter ein konkurrierender Stil beobachten, während bei M2 ein kooperativer Stil häufiger ist. Ein weiterer interessanter Befund ist, dass sich das Erzählen von Anekdoten im ersten Abschnitt tendenziell eher konkurrierend vollzieht. Hier müssen sich die einzelnen Sprecher durchsetzen, weshalb sie ihre Erzählungen auf die Pointe reduzieren und nähere Details aussparen. Beim gemeinsamen Fernsehen wird der Stil dagegen deutlich kooperativer: Die gemeinsame Zielscheibe der Scherze lässt sie als Gruppe erscheinen, die sich gemeinsam von den gezeigten Personen abgrenzt und ihre eigene Überlegenheit bestätigt. Im Hinblick auf Statusfragen sind die Aushandlungen im ersten Teil besonders aufschlussreich. Hier reagiert die Gruppe etwa deutlich häufiger auf Äußerungen durch M1 als etwa verglichen mit M2. So kann möglicherweise bereits aus diesem knappen Abschnitt der Schluss gezogen werden, dass M1 innerhalb dieser Gruppe einen relativ hohen, M2 dagegen einen relativ niedrigen Status hat.

5.3 Frauengruppe

Am folgenden Gespräch waren ausschließlich Frauen beteiligt. Es handelt sich um ein Privatgespräch unter vier Studentinnen des dritten Fachsemesters Germanistik zwischen 20 und 22 Jahren. Die Abkürzungen stehen für die anonymisierten Namen: A = Anna, C = Carolin, D = Doro, E = Elli.

Abschnitt 1

Anna erzählt von ihrem letzten Wochenende zu Hause.

59 A: ich bin letzte woche nach hAUse gekomm:,
60 und ähm also in wir habm zuhause zwei bÄder-
61 eins von mir und meim brUder halt nur,
62 also wir tEIln uns das dann;
63 =und jetzt muss mein bruder das halt sAUber machen,
64 =weil ich ja nich da bin um das sAUber zu machen,
65 C: (heehehe)
66 A: und ich komm da rEI:n,
67 und dann hängt da son total versAUtes hantuch;
68 =auf dem (.) hAntuchständer,
69 so mit so (-) komischn (-) [brAUunfarbenen beligen fleckn,
70 D: [brAUnen streifn;]
71 (lacht leise)
72 C: [mhm:,]
73 A: [<<lachend> und ich hab] schon gedAcht,
74 was ist dAs denn,>
75 und dann hab ich den schrAnk aufgemacht,
76 =den spIEgelschrank,
77 und dann hAb-
78 ich hAb so von ehm;
79 E: is [mAKE-up]ausgelaufn,
80 A: [maybelline-]
81 jAde maybelline super-stay make-up ne,
82 D: (lacht kurz)
83 [wahrscheinlich hat er das aUSgetestet,]
84 A: [dieses crEmzeug,
85 das sie immer bei germany's next] tOpmodel empfehln;
86 D: (lacht kurz)
87 A: und das tota'-
88 die flAsche-
89 das ist ja so flÜssig und du musst das so: ehm;
90 so zwEifarbig und du musst das ja auf der hand mischn(.),
91 son bIsschen,
92 [und] dann mit nem pInsl auftragn.
93 D: [hmm,]
94 A: und (-) ich komm da rEI:n;
95 =und dann hAb ich das-
96 die flasche war schon total versAUt,
97 D: [(lacht)]
98 A: [=so](-) vOllgeschmiert ne,
99 D: <<lachend> was hat er denn damit gemAcht,>
100 C: [<<mit hoher Stimme> der wollte er sich SCHMIN:kEn?>]
101 A: [und dann bin ich in die kÜche gegangn;
102 hab] zu meiner mutter(.) gesAcht-
103 (2.0)<<schmunzelnd> irgndwelche erklärugn'
104 =meine mUtter so-
105 NÄH meinst da war ich drAn ne,>
106 =dann kommt mein bruder nach hAUse,
107 (2.0)
108 und eem:(--)-
109 E: <<lachend> [hat der versÜcht,]>

110 das mi=m [hAntuch trockn zu machen] oder,
111 (haha)
112 A: [und ich hab gesAcht,]
113 [ich hab dann gesAcht,
114 <<lachend>ich hab dann] gesAcht,>
115 [kEvin-
116 kevin Ehrlich(--);]
117 C: [der hatte bestimmt n pIckl-
118 und wollt] den über[schmInkn;]
119 A: [Ehrlich;]
120 D: [E:cht,]
121 A: (.)wAs [hast] du hier [gemacht;]
122 D: <<lachend> [wie wIt]zik;>
123 A: <<mit verstellter Stimme> ja ich wollt das AUsprobiern,
124 kUck mal,
125 ich hab da n pIckl da grade,>
126 <<lachend> bist du beschEUert oder so,
127 du kannst da kannst du doch nicht irgndwelches mAKE up
drüberschmIern=hallo,>
128 und dann hab ich gesAcht,
129 im Übrign;
130 wenn du da dAs,
131 in der farbe die überhaupt nicht dein fArbton ist drauf machst;
132 =weil der hat viel dunklere hAUt als ich,
133 fällt das viel mEhr auf als wenn du das gAr nich draufmachst;
134 und <<mit verstellter Stimme> ja das hat rUmgeschmIert,
135 und dann hab ich das hAntuch genom,>
136 n dann hab ich gesAcht,
137 <<schmunzelnd> ja dann kuck dir dAs hAntuch mal an=ne,>
138 (was Is das oben auf dem')
139 <<mit verstellter Stimme> JA: toll,
140 ich weiß AUch nich was ich da drüber machn soll;>
141 =da hab ich gesAcht,
142 hAllo=du hast (.) eIn pickl;
143 =der mir jetzt nIcht aufgefalln wär,
144 C: (hahaha)
145 A: der hat superschÖne haut ne,
146 und da schmInkt der sich,
147 schmIert der sich (-)<<lachend> zwEi cm MAKE-up hier drauf;>
148 C: (hahaha)
149 alle: (lachen)

Im Vergleich zur vorangegangenen Analyse des Erzählens von Anekdoten in der Männergruppe lässt sich zuerst festhalten, dass Annas Anekdote von allen Beteiligten viel Raum gegeben wird. Sie kann ihre Erzählung einleiten und einen Spannungsbogen entwickeln, der sich von der Entdeckung des corpus delicti (und dann hängt da son total versAutes hantuch; (67)) bis zur Konfrontation des kleinen Bruders (115ff) erstreckt. Es ist nicht nötig, sich durchzusetzen, indem die Pointe vorangestellt wird. Anna bekommt sogar so viel Raum für ihre Erzählung, dass sie sehr detailliert die Umstände und Bedingungen schildern kann, die bei ihr zuhause herrschen. Den ersten Lacher erntet Anna dabei bereits für ihre lakonische Erklärung, ihr Bruder müsse das gemeinsame Bad reinigen, „=weil ich ja nich da bin um das sAUber zu machen,“ (64). Hier wird der kleine Bruder dargestellt, der in Abwesenheit seiner großen Schwester plötzlich selbst für die Hygiene im Bad verantwortlich ist. Für die Erheiterung Carolines dürfte dabei der Bruch in der stereotypen Rollenverteilung Anlass des Lachens sein: Die ‚Frauenarbeit‘ fällt nun dem Mann zu. Die Erläuterung seines Scheiterns an dieser Aufgabe folgt auf dem Fuß. Anna stellt hyperbolisch dar, wie sie beim Betreten des Badezimmers „son total versAutes hantuch;“ (67) vorfindet, welches zudem noch „mit so (-) komisch (-)[brAUncfarbenen be]igen

fleckn,“ (69) übersät ist. Annas kurzes Zögern veranlasst dabei Doro, ihr beizuspringen und eine eigene Vermutung einzubringen, die sich bestätigt, als Anna mit ihrer Beschreibung fortfährt. Caro unterstützt die Erzählung, indem sie ein ironisches „mhmm:“,“ (72) einwirft, worauf Anna lachend mit ihrer Anekdote fortfährt.

Auch hier kann sie weitere Details hinzufügen, ohne Gefahr das Thema könnte gewechselt werden. Allerdings drängt Elli mit ihrer Vermutung, es sei Make-up ausgelaufen, auf die Pointe der Geschichte hin (79). Anna lässt es sich dennoch nicht nehmen, auch zur Make-up-Sorte einige Details zu nennen. Sie greift dann nochmals auf den Anfang der Anekdote zurück um den Spannungsbogen wieder aufzugreifen („und (-) ich komm da rEIn;“ (94)). Der kurzzeitige Spannungsverlust wird von Doro ausgeglichen, indem sie lachend Interesse bekundet und zugleich eine Vorlage für einen Neuansatz anbietet: „<lachend> was hat er denn damit gemacht,“ (99). Dieser wird gleichzeitig von Carolin und Anna genutzt. Carolin vermutet: „[<mit hoher Stimme> der wollte er sich SCHMIN:kEn?>]“ (100). Sie überlässt dann aber sofort Anna das Rederecht, damit sie in ihrer Erzählung fortfahren kann. Die kritische Nachfrage bei der Mutter wird nun im Modus der direkten Redewiedergabe illustriert. Die Konfrontation mit dem Bruder wird eingeleitet, doch Anna verliert kurz den Faden. Auch hier lässt sich beobachten, dass niemand versucht, eine eigene Anekdote einzuschleichen, sondern dass an der gemeinsamen Fortsetzung von Annas Erzählung gearbeitet wird. Elli steigt lachend ein – womit sie den Spaß an Annas Anekdote signalisiert – und fragt:

109 E: <lachend> [hat der versUcht,]>
110 das mi=m [hAntuch trockn zu machen] oder,
111 (haha)

Anna fällt hier bereits wieder in das Gespräch ein und wiederholt mehrfach lachend die Inquam-Formel (112-114), während Carolin ihre Vermutung der Ursache benennt (117f). Doro honoriert diesen Vorschlag kichernd: „<lachend> [wie wIt]zik;>“ (122).

Anna setzt sich nach dieser kurzen Sequenz, in der ihr nicht das exklusive Rederecht innehatte, wieder durch und erhält die volle Aufmerksamkeit der Gruppe. Sie inszeniert sich selbst dabei, wie sie ihren kleinen Bruder zur Rede stellt und gibt dies wiederum in direkter Rede wieder. Die Nachahmung der Stimme ihres Bruders wird dabei kontrastiert durch die Darstellung der eigenen Stimme. Die aufgemachte stimmliche Opposition unterstreicht die inhaltliche Gegenüberstellung des kleinen Bruders als unwissend und unterlegen und der eigenen Person als wissend und überlegen. In diesem Teil finden sich dabei sowohl ein selbstbezogenes Lachen (126) als auch eine prosodische Färbung, die auf ein, ebenfalls selbstbezogenes, Schmunzeln schließen lässt (137). Carolins Lachen (144) folgt auf Annas Hinweis, wie unauffällig der Pickel des kleinen Bruders tatsächlich war. Anna unterstreicht daraufhin nochmals hyperbolisch, wie übertrieben die Reaktion des Bruders war:

145 A: der hat superschÖne haut ne,
146 und da schminkt der sich,
147 schmieRt der sich (-)<lachend> zwEi cm MAKE-up hier drauf;>
148 C: (hahaha)
149 alle: (lachen)

Dies wird mit allgemeinem Lachen honoriert. Anna leitet anschließend zu einer näheren Beschreibung der Eitelkeiten ihres kleinen Bruders über.

Insgesamt lässt sich beobachten, dass die Gruppe einen sehr kooperativen Stil pflegt. Anna bekommt großen Raum für die Erzählung ihrer Anekdote. Dabei wird ihr kleiner Bruder zur Zielscheibe, dem sie sich als große Schwester als weit überlegen darstellt. Insofern lässt sich sagen, dass der Spaß hier auf Kosten eines Statusniedrigeren geht. Anna stellt sich selbst

ausgesprochen positiv dar und hier ist ihr Stil durchaus selbstverherrlichend. Diese Art von Humor scheint also keineswegs auf Männer beschränkt zu sein. Ein weiter Ausschnitt, der dieses Gespräch etwas später zeigt, findet sich im Anhang (vgl. 8.1). Hier ist zu erkennen, dass Anna sich auch selbstironisch zum Ziel des eigenen Humors machen kann. Ihr Repertoire an Anekdoten ist nicht auf die Art der eben analysierten beschränkt.

Zu der ausgewählten Sequenz sind noch einige Hinweise anzufügen. Der vorgestellte Gesprächsausschnitt zeigt die Gruppe als sehr kooperativ. Betrachtet man das gesamte Gespräch, so lassen sich aber häufig Stellen finden, in denen um das Rederecht gerungen wird. Es scheint allerdings so zu sein, dass ein einmal erlangtes Rederecht bis zum Ende einer Anekdote auch weitgehend erhalten bleibt und dann von den anderen Frauen kooperativ gestützt wird. Die größten Rede-anteile im gesamten Gespräch, die zudem das meiste Gelächter hervorrufen, kommen dabei Anna zu. Doro zeigt sich dagegen sehr selten in der Position der Erzählerin, unterstützt dagegen aber mit ihren Anmerkungen sehr stark die Personen, die gerade erzählen. Bei genauer Betrachtung findet sich also auch hier eine asymmetrische Gruppenstruktur. Es ist keineswegs so, dass allen Frauen der Gruppe gleiches Rederecht und gleicher Detailreichtum zugestanden werden bzw. sich dieses Recht nehmen. Ein Problem, das sich bei der Analyse dieser Sequenz gestellt hat, ist dabei, dass die Lachaktivitäten nicht alle hörbar sind. So erfolgen die meisten Lachaktivitäten in dieser Gruppe deutlich leiser als in der zuerst untersuchten Interaktion in der Männergruppe. Daher konnten leider nur die markantesten Lachstellen herangezogen werden.

5.4. Quantitativer Vergleich

Zuletzt einige Anmerkungen zur Quantität der Lachaktivitäten in den vorliegenden Gesprächssequenzen.¹¹¹ Neben den bereits analysierten Abschnitten wurde dafür zusätzlich auf einige kurze Gesprächssequenzen zurückgegriffen, die im Anhang unter 8.3 zu finden sind.

Zunächst sind einige Gemeinsamkeiten zwischen der Männer- und der Frauengruppe festzustellen: Die fremdbezogenen Lachaktivitäten in der Männergruppe bei 72,22%, in der Frauengruppe – je nach Interpretation zweier Lacher der Sprecherin Anna – bei 82,05% oder 74,44%. Insofern sind die fremdbezogenen Lachaktivitäten gruppen- und geschlechterübergreifend deutlich höher als die selbstbezogenen. Das hängt damit zusammen, dass beim gemeinsamen Lachen der Gruppe auf eine Äußerung mehrere Personen fremdbezogen lachen und dies somit stärker ins Gewicht fällt. Dennoch sollte dieser Befund nicht ungenannt bleiben, zumal auch in der gemischten Gruppe die männlichen Gesprächsteilnehmer häufiger fremdbezogen lachen als in Bezug auf sich selbst.

Mit Blick auf die Einzelpersonen werden eher individuelle Unterschiede ersichtlich, die aufgrund der vorliegenden Daten kaum geschlechtsabhängig zu sein scheinen. Vielmehr scheint es von der jeweiligen Redesituation abhängig zu sein, in der sich die Personen gerade befinden. Eine Person, die große Redeanteile hat, lacht eher selbstbezogen als Personen mit eher geringen Redeanteilen. Dennoch scheint mir im selbstbezogenen Lachen der Personen mit recht hohen Redeanteilen in der weiblichen und der männlichen Gruppe ein Unterschied in der Funktion zu bestehen. Während M1 häufig lacht, um seine Kommentare als witzig zu markieren, scheint es in Annas Fall eher so zu sein, als lache sie mit den anderen gemeinsam über die von ihr erzählte Geschichte. Dies ergibt sich auch aus den unterschiedlichen Redesituationen. Der eher konkurrierende Stil der männlichen Gruppe wurde bereits beschrieben. In diesem Kontext fungiert das selbstbezogene Lachen auch als ‚Komischmacher‘ und Aufmerksamkeitsfänger des Gruppenfokus. Da in der weiblichen Gruppe aber keine ernsthafte Bedrohung für Annas exklusives Rederecht besteht, scheint dies kaum nötig zu sein. Diese Beobachtungen auf Basis der geringen Datenlage zu verallgemeinern, scheint

¹¹¹ Zur Übersicht und Berechnung siehe Anhang 8.3.

mir an dieser Stelle nicht angemessen. Die Annahme, es handle sich um individuelle Verhaltensstile, wird möglicherweise auch durch das Lachverhalten der männlichen Gesprächsteilnehmer in der gemischtgeschlechtlichen Gruppe unterstrichen: Sie lachen in den ausgewerteten Sequenzen kein einziges Mal in Bezug auf sich selbst, die Frauen hingegen schon, wenn auch nicht oft.

Der Befund Drehers hingegen, Frauen lachten deutlich häufiger in Bezug auf Männer als in Reaktion auf Frauen, bestätigt sich in der gemischten Gruppe deutlich. Im Schnitt folgen ganze 80% der fremdbezogenen Lachaktivitäten auf Gesprächsbeiträge durch Männer. Auch dieser Befund ist vor dem Hintergrund der geringen Datenmenge nicht zu stark zu gewichten. Die sich abzeichnende Tendenz ist dennoch klar erkennbar.

6. Fazit

Im ersten Teil der Arbeit wurden die Befunde bisheriger Studien zur Frage weiblichen bzw. männlichen Interaktionsverhaltens dargestellt. Geschlechts-spezifische Unterschiede wurden beobachtet, die an zwei Polen orientiert waren: Weibliches Humorverhalten zeigt sich eher rücksichtsvoll und kooperativ mit einer heilenden Funktion und oft auf eigene Kosten. Männliche Scherzkommunikation verläuft dagegen eher konkurrierend und selbstdarstellend auf Kosten anderer.

Die vorgenommenen Analysen bestätigen diese Ergebnisse teilweise. So lässt sich im ersten Abschnitt der männlichen Gruppe tendenziell eine Konkurrenz ums Rederecht finden. Die Scherzkommunikation erfüllt die Funktion, die Erzähler in einem positiven Licht darzustellen und indirekt lassen sich zwei Frauen als Zielscheiben ausmachen. Die zweite ausgewertete Sequenz der männlichen Gruppe zeichnet im konversationellen Stil ein weitgehend anderes Bild: es wird deutlich häufiger kooperiert. Die Funktion des Scherzverhaltens hat sich in dieser Situation darauf verlagert, die eigene Gruppe von den im Fernsehen gezeigten Personen abzugrenzen. Der gemeinschaftlichen Abgrenzung von den abgewerteten Personen, die Zielscheiben der Witze sind, stärkt das Gruppengefühl und bestätigt die Gruppe insgesamt in ihrer Überlegenheit. Folglich kann auch ein kooperativer Stil dem „aggressive[n] Triumph“ (Kotthoff 1996: 141) in der Männergruppe zuträglich sein.

In der Frauengruppe wurde beim Anekdotenerzählen kaum um das Rede-recht konkurriert und sich insgesamt sehr kooperativ verhält. Einschränkend ist anzumerken, dass im gesamten Gespräch an Übergangsstellen zwischen verschiedenen Themen auch in der Frauengruppe eine deutlichen Konkurrenz ums Rederecht zu beobachten ist. In der analysierten Sequenz wird ein Mann zur Zielscheibe, der vom Status deutlich unter der Erzählerin liegt. Hier zeigt sich der weibliche Humor aber von einer selbstdarstellerischen Seite, die aus den im ersten Teil erläuterten Tendenzen nicht unmittelbar erwartbar gewesen wäre, da Spaß auf Kosten niedriggestellter Personen häufig als männliche Domäne gesehen wurde. Neben dieser Sequenz sind im Gesamtgespräch aber auch viele Stellen zu finden, welche die Annahme selbstironischen Humors von Frauen bestätigen.

Hervorzuheben ist insbesondere das „weite[...] Verhaltensrepertoire“ (ebd.: 130) beider Geschlechter. Lachverhalten auf weiblich oder männlich zu reduzieren, ist folglich unmöglich. Es lassen sich Tendenzen beobachten, die aber individuell sehr unterschiedlich ausgereizt werden. Dies zeigt auch der quantitative Vergleich, bei dem sich etwa im männlichen Lachverhalten der Männergruppe und der im gemischtgeschlechtlichen Gespräch große Unterschiede zeigen. Recht eindeutig war das Ergebnis hier nur in Bezug auf das weiblich-fremdbezogene Lachen bzw. die Häufigkeit des Lachens insgesamt in Reaktion auf Männer, das deutlich höher ausfiel.

Insofern ist abschließend festzuhalten, dass Lachverhalten stark von den einzelnen Gruppenmitgliedern sowie der Zusammensetzung der Gruppe abhängt. Eine Reduktion auf

Geschlecht scheint dagegen nicht ausreichend, um die Komplexität der jeweiligen Gruppeninteraktionen zu beurteilen.

Literaturverzeichnis

- Byrant, John/Comisky, Paul W./Zillmann, Dolf (1979): Teachers' Humor in the College Classroom. In: *Communication Education* 28 (2), 110-18.
- Coser, Rose Laub (1996). Lachen in der Fakultät. Eine Studie über die sozialen Funktionen von Humor unter den Fakultätsmitgliedern einer psychiatrischen Klinik. In: *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. Hrsg. von Helga Kotthoff. 2. erw. und überarb. Aufl. Konstanz: UVK, 97-120.
- Edwards, John (2009): *Language and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Groch, Alice S. (1974): Joking and Appreciation of Humor in Nursery School Children. In: *Child Development*, Vol. 45 (4), 1098-102.
- Holmes, Janet (2006). *Gendered Talk at Work. Constructing Gender Identity Through Workplace Discourse*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Jenkins, Mercilee M. (1996): Was ist daran so lustig? Scherzen unter Frauen. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. 2. erw. und überarb. Aufl. Konstanz: UVK, 43-60.
- Kotthoff, Helga (1996): Kommentar der Herausgeberin. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. 2. erw. und überarb. Aufl. Konstanz: UVK, 119f.
- Kotthoff, Helga (1996): Vom Lächeln der Mona Lisa zum Lachen der Hyänen. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. 2. erw. und überarb. Aufl. Konstanz: UVK, 121-64.
- Kotthoff, Helga (1998): *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (2002): Was heißt eigentlich ‚doing gender‘? Zu Interaktion und Geschlecht. In: *Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz. Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur. Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 55*. Hrsg. von Jirina von Leeuwen-Turnovcová u.a. Wien, 1-27.
- Kotthoff, Helga (2006): Geschlechterverhältnisse in der Scherzkommunikation: Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik. In: *Komik – Medien – Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Bielefeld: Aisthesis, 205-46.
- Spreckels, Janet (2006): *Britneys, Fritten, Gangschta und wir: Identitätskonstitution in einer Mädchengruppe. Eine ethnographisch-gesprächsanalytische Untersuchung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Stocking, Holly/ Zillmann, Dolf (1996): Humor von Frauen und Männern. Einige kleine Unterschiede. In: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern*. 2. erw. und überarb. Aufl. Konstanz: UVK, 229-46.

ANHANG

Zusätzliche Gesprächssequenz der Frauengruppe

Abschnitt 2

Thema Medien und dass man sich manchen Medien schwer entziehen kann. Die Gesprächsteilnehmerinnen beginnen über ihre früheren und aktuellen Fernsehgewohnheiten zu reden.

150 D: einer aus unserer schUle,
151 is nachm Abi ins big brOther gegangen;
152 C: oh gOtt;
153 A: <<ironisch> das ist aber toll,>
154 D: ja:;
155 C: mein gOtt;
156 D: =das war wirklich (-) [trAUrich;]
157 C: [pEInlich;]
158 D: ((lacht))
159 E: ne ne ehm schUlkameradin,
160 also die wAr aber glaub ich zwei stufn oder drEI stufn über
tobi;
161 die öhm die hat einer mal beim playboy und bei
<<lachend> der fhm gesEh(h)n;>
162 A: OH: (-),
163 <<ironisch> schön;>
164 E: <<ironisch> JA:,>
165 A: ich hab heute nAcht geträumt-
166 dass ich bei barbara sAlsCh zu (.) vierzig-
167 (.)äh jahren auf bewÄhrung verurteilt wurde;
168 A,D: (hehehe)
169 B: <<lachend> jO:,>
170 C: (hohes, lautes Lachen)
171 A: ich weiß nIch mehr wiso:;
172 [und ich wEiß auch (.) überhAUpt nich,
173 wie ich] auf barbara
[sAlesch;]
174 C: [<<hoch lachend> vIerzig jA:hre->]
175 D: [das wArs] dann wohl-
176 mit deinem lE:ben=anna;
177 A: =ich sAß da auf jeden fall,
178 und dann hat sie zu [mir gesAcht-]
179 C: [da nützt dir]<<lachend> auch=n eIns
einser abi [nix mehr?>]
180 A: [aber aber] aber auf bewÄh:rung;
181 sie sind ja bisher nicht aUffällig ge [worden-]
182 B: [hohoho]
183 Andere: (hahahaha)
184 A: =und dann hat sie noch so was gesAcht wie-
185 außer bei dem lA:dendiebstahl;
186 Andere: (hahaha)
187 A: <<lachend> welcher LA:DENdiebstahl,>
188 C: momEnt;
189 momEnt anna;
190 noch nicht aUffällig geworden;
191 nur noch nicht ertAppt worden;
192 (hehehe)
193 A: und ich hab so gedAcht-
194 was is dAs denn;
195 und danach irgendjEmand -
196 bin ich wAch geworden,
197 C: (haha)

198 A: und dann hab ich gedAcht,
 199 oh es ist halb Acht,
 200 aber ich war ja heute mOrgn-
 201 (.) dann auch nIch bei dem (---) SeminAr,
 202 Alle: (hahaha)
 203 A: und öhm-
 204 Alle: (hahaha)
 205 A: dann äh bin ich irgndwIE,
 206 wieso putzt du dir eigentlich jetzt hier die zÄHne,

Gesprächssequenzen der gemischten Gruppe

Die Gesprächsteilnehmenden sind Studierende im Alter zwischen 23 und 24 Jahren. Das abendliche Treffen in einer Münsteraner Studentenwohnung findet vor einer WG-Party statt, zu der die Gesprächsteilnehmer später gemeinsam gehen wollen. Anna, Bea und Danni sind die weiblichen, Chrissi und Erik die männlichen Gesprächsteilnehmer. Die Gruppenmitglieder sind befreundet, allerdings kennen sich Bea und die beiden männlichen Gesprächsteilnehmer weniger gut.

Abschnitt 1 (Min: 2:45-3:33)

61 B: ach ich dachte das wär das normAle,
 62 C: Danni.
 63 D: wolltest du das normAle?
 64 B: Ä:hm,
 65 D: das [haben wir doch zusammen] im baku[getrunken,]
 66 B: [das ist das was wir-] [genau.]
 67 genau.
 68 D: =das ist nämlich STÄRKER als das normale bier.
 69 E: sieh mal An.
 70 (?unverständlich?)
 71 D: gAnz ladylike.
 72 A: (hihi)
 73 E: aber das normale gibt=s doch Auch,
 74 B: <<lachend> nee das war morgens das war morgens halb sEchs,>
 75 D: (hahaha)
 76 ich hab mal um vIer-
 77 nee um drei bei mäcces nen (-)tee getrunken.
 78 A: nen <<lachen> tE(h)e> bei mcdonalds?
 79 D: weil wir-
 80 bea mEInte
 81 =wir gehen ins baku oder in=n (-)[club.]
 82 B: [club.]
 83 ja,
 84 D: erstmal nen tEe,
 85 [bitte]
 86 A: [(hehehe)]
 87 E: <<schmunzelnd> tEe?>
 88 tEe bei mcdonalds,
 89 A: [du kannst auch bIer da trinken,]
 90 D: [ja wir wurden dann auch]rAusgeschmissen=danach,
 91 (haha)
 92 wegen dem tee natürlich.
 93 C: [<<ironisch> mhaha>]
 94 A: [wir warn mit klaus] mal in düsseldorf unterwegs,
 95 und dann sind wir irgendwann bei mcdonalds
 96 und der hat sich tA:tsächlich (-)
 97 bIer in nem mcdonalds plastik-
 98 nee was Ist das,
 99 pAppbecher=da (-) bestellt.
 100 dann saß er da mit seinem bIer,
 101 bei mcdonA(h)lds,

102 E: (hustet)

Abschnitt 2 (Min.: 8:00-8:40)

103 D: [[im Hintergrund telefonierend]] gut.
104 ich freue mich.
105 ich meld mich morgen nochmal.
106 [[Lärm]]
107 D: mach ich,
108 [[an alle]] grÜ:ße,
109 C: grÜße,
110 E: grüße zurÜ:k,
111 D: tschÜ:ß,
112 ??
113 E: wollt die nicht vorbeikommen?
114 D: <<zustimmend> hmm.>
115 E: Echt?
116 der wAhnsinn,
117 das war nurn schErz,
118 wir ham keinen plAtz,
119 B: (haha)
120 C: (hmhmhm)
121 D: (haha)
122 C: (? ?)
123 E: eh nEin
124 (?jetzt nehm ich das natürlich zurÜck,?)
125 ich wollt nur gUtmenschlich erscheinen.
126 B: <<kurz ausatmendes Lachen>(\H)>
127 D: (haha)
128 E: im ernst stimmt das Echt dass die kommen will?
129 D: <<hoch> ja,>
130 C: <<stöhnt laut> oh nEE hmm,>
131 D: =nur kUrz,
132 die ist grad in der nÄhe.
133 ?C?E?:(?keinen plAtz in der wohnung.?)
134 A: (hahaha)
135 ?B?: (?°wer ist das denn,°?)
136 D: die äh die etwas korpulEntere,
137 [=die äh:] bei mIr auch war,
138 C: [die ist dIck.]
139 A: (hihihi)

(Themenwechsel, darum eine Auslassung. Das Gespräch wird in Abschnitt 3 weitertranskribiert.)

Abschnitt 3 (Min.: 10:51-11:04)

140 D: schEI(h)ße,
141 =sie fragt jetzt nach der adrE(h)sse,
142 C: ähm
143 B: klAuswEg 14,
144 C: wolfgang-kUrz-wEg 17?
145 D: ja=jA:
146 =aber-
147 E: ey aber ganz im ernst.
148 hier wird=s zu Eng,
149 D: (hahahaha)
150 C: (hehehehehe)
151 ?da kann sie richtig lachen?
152 D: ihr seid <<staccato> sO: ge:mEI(h)n>
153 C: jo.
154 E: (?wir ham keinen stUhl?)
155 B: isa kommt übrigens [nicht,]

156 D: vera auch nicht.
 157 A: die kenne ich ja noch nicht.
 158 B: ich auch nicht.
 159 E: [(hustet)]

Abschnitt 4 (Min.: 20:30-21:00)

160 D: ich will ja babys haben.
 161 C: dann hast du gewusst dass mit ner röhrenjeans man schlechter kinder kriegt,
 162 [[Lärm]]
 163 D: nee ich glaub man könnte ne Umfrage starten,
 164 =und das ist wirklich den kerlen so Unbekannt,
 165 wann eben eine frau mit ihren tAgen-
 166 oder wann man frUchtbar ist und so,
 167 ihr wIsst das alles nicht.
 168 und es gE:ht euch Auch was an.
 169 C: bin ich frOh wenn du drei wochen wEg bist=ey.
 170 A: (hohoho)
 171 E: <<trocken> das sind aber nur Einundzwanzig tage.>
 172 D: [wO:ha] (haha)
 173 A,B: [(hahaha)]

Quantitative Auswertung

Zum besseren Nachvollzug, was als selbstbezogene bzw. fremdbezogene Lachaktivität gewertet wurde, hier ein Überblick mit den jeweiligen Zeilenangaben (kursiv) und der Anzahl. Stellen, an denen nicht klar war, ob es sich um eine selbst- oder fremdbezogene Lachaktivität handelt, wurden ausgelassen.

Gesprächsausschnitte 1 und 2 der männlichen Gruppe:

	Selbstbezogene Lachaktivitäten	Selbstbezogene Lachaktivitäten gesamt	Fremdbezogene Lachaktivitäten	Fremdbezogene Lachaktivitäten gesamt
M1	<i>3, 41, 49, 69, 79, 88, 91, 97, 154, 162</i>	10 (50%)	<i>22, 29, 49, 104, 107, 127, 150, 152, 158, 165</i>	10 (50%)
M2	<i>18, 99, 104</i>	3 (21,43%)	<i>28, 49, 57, 69, 75, 78, 108, 126, 155, 161, 167</i>	11 (78,57%)
M3	<i>87</i>	1 (9,10%)	<i>3, 41, 49, 104, 108, 120, 127, 155, 161, 166</i>	10 (91,01%)
M4	<i>88</i>	1 (11,11%)	<i>49, 88, 104, 108, 115, 155, 161, 166</i>	8 (88,89%)
gesamt		15 (27,78%)		39 (72,22%)

Gesprächsausschnitte 1 und 2 der weiblichen Gruppe:

	Selbstbezogene Lachaktivitäten	Selbstbezogene Lachaktivitäten gesamt	Fremdbezogene Lachaktivitäten	Fremdbezogene Lachaktivitäten gesamt
A	<i>(103), 126, (137), 147, 168, 187</i>	4, (6) (57,14% (66,67%))	<i>73, 114, 149</i>	3 (42,86% (33, 33%))
B ¹¹²		(0%)	<i>169, 182, 186, 202, 204</i>	5 (100%)
C	<i>174, 179, 192</i>	3 (25%)	<i>65, 144, 148, 170, 183, 186, 197, 202, 204</i>	9 (75%)
D		(0%)	<i>71, 82, 86, 97 99, 122, 149, 158, 168, 183, 186, 202, 204</i>	13 (100%)
E	<i>109-111, 161</i>	2	<i>183, 186</i>	2
gesamt		7 (11) (17,59% (25,58%))		32 (82,05% (74,44%))

¹¹² Nur im zweiten Gesprächsabschnitt anwesend.

Gesprächsausschnitte 1 bis 4 der gemischten Gruppe:

Die unterstrichenen Zeilenangaben bzw. Prozentangaben markieren den Teil der Lachaktivitäten, die auf die Äußerung eines Mannes bezogen waren.

	Selbstbezogene Lachaktivitäten	Selbstbezogene Lachaktivitäten gesamt	Fremdbezogene Lachaktivitäten	Fremdbezogene Lachaktivitäten gesamt
A (w)			<u>72, 86, 134, 139, 182, 185</u>	6 (100%; <u>83, 33%</u>)
B (w)	74	1 (25%)	<u>119, 126, 185</u>	3 (75%; <u>100%</u>)
C (m)			<u>120, 150</u>	2 ¹¹³ (100%; <u>100%</u>)
D (w)	91	1 (20%)	<u>75, 121, 127, 149, 184</u>	5 (80%; <u>80%</u>)
E (m)			(87)	(1 ¹¹⁴) (100%; <u>0%</u>)
gesamt¹¹⁵		2 (10,52% (10,53%))		16¹¹⁶ (bzw. 17¹¹⁷) (89,47% (89,74%); 82,53% (80%))

¹¹³ In der prozentualen Gesamtauswertung als 3 Lachaktivitäten gezählt (vgl. Fußnote d).

¹¹⁴ In der prozentualen Gesamtauswertung als 1,5 gewertet (vgl. Fußnote d).

¹¹⁵ Für die Berechnung der Anteile sollten Frauen und Männer gleichmäßig ins Gewicht fallen. Da an diesem Gespräch aber drei Frauen und zwei Männer teilnahmen, wurden die Lachaktivitäten der Männer für die Prozentanteile mit 1,5 berechnet.

¹¹⁶ In prozentualer Berechnung gewertet als 17.

¹¹⁷ In prozentualer Berechnung gewertet als 17,5.