

2. Die Kommunikation der Kulturen

Im Jahr 1993 erschienen erstmals die Thesen des Politikwissenschaftlers Samuel Huntington, der im *Kampf der Kulturen* den Aufstieg globaler Konflikte sah, die sich insbesondere auf die westliche Welt aufgrund der Unvereinbarkeit der verschiedenen Kulturen richten.¹³ Das 1996 komplett ausgeführte Werk rief ein enormes Aufsehen hervor und wurde immer wieder im Verlauf der bis heute erfolgenden globalen Konflikte, wie dem Afghanistan- und dem Irak-Krieg und ihren Nachwirkungen, stark debattiert.¹⁴ 2004 führt Huntington in seinem Werk *Who are we. The Challenges to America's National Identity*¹⁵ darüber hinaus an, dass der Kampf der Kulturen nicht nur für globale, sondern auch für lokale Konflikte gilt. Er bezieht sich dabei auf einen möglichen Wandel der amerikanischen Identität durch kulturelle Fremdeinflüsse.¹⁶ Die beiden Bücher und die in ihnen diskutierten Thesen zeigen dabei vor allem mögliche Konfliktherde auf, die sich aufgrund des problematischen Aufeinandertreffens verschiedener Kulturen, Vorstellungen und Ideen diverser Gruppen entwickeln.

Huntingtons Kernaussage im Kampf der Kulturen lautet:

Kultur und die Identität von Kulturen, auf höchster Ebene also die Identität von Kulturkreisen, prägen heute, in der Welt nach dem Kalten Krieg, die Muster von Kohärenz, Desintegration und Konflikt.¹⁷

Er untersucht die Ursachen von Konflikten, die Wirkungsweisen und die daraus folgenden Veränderungen in der amerikanischen Gesellschaft. Dabei weist er daraufhin, dass solche Konflikte bestimmten Entwicklungsprozessen unterliegen, die in hohem Maße durch die Identitätsdynamik der beteiligten Parteien beeinflusst werden. Auf dieser Grundlage erscheint es naheliegend, dass die im Kontext der Komik eindeutig sichtbaren Identitäten eine Wechselbeziehung zu sol-

13 Anm.: Der Aufsatz *Clash of Civilisations and the Remaking of World Order* erschien erstmals in Huntington, Samuel P.: *Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*. In: *Foreign Affairs* 72 (1993) H.3. S.22–49.

14 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 1998.

15 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 2006.

16 Anm.: Dabei erkennt Huntington gegenwärtig insbesondere eine Spaltung der USA einerseits in die Gruppen der Hispanics und andererseits in jene mit anglo-protestantischer Leitkultur.

17 Huntington, Samuel P.: Huntington 1998. S.19.

chen Konflikten besitzen. Die Frage, welche Rolle Komik im Umgang mit lokalen Identitätskonflikten sowohl in den USA als auch Deutschland spielt, kann somit anhand von Huntingtons Kriterien sowie an anderen, die Komik dominierenden Topoi analysiert werden. Auffällig ist dabei, dass viele Komiker mit Identitätsschablonen bzw. Bühnenpersönlichkeiten arbeiten, die Identitätsfaktoren aufgreifen.

2.1 Wer sind wir und wer sind die?

Die Frage „Wer sind wir?“ basiert gemäß Huntington auf den elementaren Grundlagen der Menschen in Bezug auf die eigene Herkunft, Sprache, Geschichte, die eigenen Werte, Sitten, Gebräuche, Institutionen sowie auf ihre Identifikation mit kulturellen Gruppen, Stämmen, ethnischen Gruppen, religiösen Gemeinschaften, Nationen und – auf weitester Ebene – Kulturkreisen. Sie kulminiert in der Aussage: „Wir wissen, wer wir sind, wenn wir wissen, wer wir nicht sind und gegen wen wir sind.“¹⁸

Huntington nutzt zur Untermauerung seiner These vom Kampf der Kulturen eine Abstrahierung bestehender Thesen, um der Idee von Kulturen, denen Identitäten zugehörig sind, gewahr zu werden. Dabei weist er darauf hin, dass sowohl Individuen als auch Gruppen Identitäten besitzen, aber Individuen diese in Gruppen finden und sich gegebenenfalls darüber definieren. Weiterhin führt er aus, dass Identitäten in großem Maße konstruiert sind und dass nur wenige Faktoren diesbezüglich unveränderbar sind.¹⁹

Zwischen verschiedenen Gruppen und Kulturen besteht grundsätzlich ein erkennbares Konfliktpotential. Die sechs von Huntington als wesentlich aufgeführten Quellen von Identität zeigen dabei sowohl Potential für Konflikte als auch gleichermaßen für Komik. Er erläutert hierbei mittels der Abstraktion des Begriffes ‚Identität‘ askriptive, kulturelle, territoriale, politische, wirtschaftliche und soziale Quellen.²⁰ Dieses Konzept hat durchaus eine gewisse Berechtigung, darf aber nicht ungefiltert betrachtet werden. Huntingtons Kampf der Kulturen wurde unter anderen von Sascha Zinflou kritisiert, der sich im Rahmen seiner Tätigkeit bei politischen Initiativgruppen mit Rassismustheorie auseinandergesetzt hat. Statt von Quellen spricht Zinflou von Entwurfsmustern, mittels

18 Ebd. S.21.

19 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 2006. S.42f.

20 Vgl. ebd. S.48f.

derer strukturiert und simplifiziert wird. Diese erlauben es zudem, den betrachteten ‚Rassen‘ Eigenschaften zu verleihen, die ein Wertigkeitsgefälle beinhalten.²¹

Entgegen der aktuellen Situation von selbstbestimmten Persönlichkeiten bekam schon im 18. Jahrhundert die mediale und vor allem komische Präsentation von Afroamerikanern einen starken Anschlag durch die Entwicklung der sie verunglimpfenden Minstrel-Shows.²² Demgemäß trägt die Serie *Amos 'n' Andy* noch bis in die 50er Jahre deutliche Spuren der Minstrel-Shows – einer diffamierenden Form der Komik, deren Ideen sich im Umfeld der Sklaverei schon Jahrzehnte vor dem amerikanischen Bürgerkrieg entwickelten. Mit dem Ziel, einen umgedrehten semantischen Fokus zu erwirken, griff am Anfang des 21. Jahrhunderts der Komiker Dave Chappelle in seiner äußerst erfolgreichen Show *Chappelle's Show* auf besagte Ideen zurück.²³

Auf die Frage nach der Rezeption der muslimischen Minderheiten in Deutschland kann auf einen Einwand von Huntington-Kritiker Harald Müller hingewiesen werden. Gemäß Müller basiert Huntingtons Konzept von einem Kampf der Kulturen zwischen dem westlichen und dem islamischen Kulturkreis lediglich auf einem illusorischen Zusammenhang, der aufgrund der Dominanz des Themas in den Medien entstand und weiterhin entsteht.²⁴ Den „blutigen Grenzen“ infolge der Kampfeslust des Islams, die Huntington anführt,²⁵ widerspricht Müller mit dem Argument:

[...] so stellt man fest, da[ss] der Islam weitaus mehr Außengrenzen zu Lande hat als jede andere Religion. [...] Die ‚überdurchschnittliche‘ Kampfeslust des Islam entpuppt sich bei gründlicher Überlegung [...] als durchschnittlicher Erwartungswert.²⁶

Huntington zieht somit laut Müller nur eine illusorische Korrelation, die von der Präsenz des Themas in den Medien lebt.

21 Vgl. Zinflou, Sascha: Entwurfsmuster des deutschen Rassismus. In: Re-, Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. Hrsg. von Kiên Nghi Hà. Münster: Unrast-Verl. 2007. S.55–64, S.55f.

22 Vgl. Nelson, Angela M.: African-American Stereotypes in Prime-Time Television: An Overview, 1948–2007. In: African Americans and popular culture. Theater, film, and television. Hrsg. von Todd Boyd. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger 2008. S.185–216. & Vgl. Ewen, Stuart: Typen und Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils. Hrsg. von Elizabeth Ewen. Berlin: Parthas Verl. 2009. S.426ff.

23 Vgl. Chappelle, Dave u. Neal Brennan [Creat.]: Chappelle's Show USA: Marobru Inc. [u.a.] 2003–2006.

24 Vgl. <http://www.murattopal.de: Pressespiegel – Spezialeinsatz-Murat Topal.> http://www.murattopal.de/material/Pressespiegel_Spezialeinsatz.pdf (23.3.2015) S.13.

25 Huntington, Samuel P.: Huntington 1998. S.415.

26 <http://www.murattopal.de: Pressespiegel – Spezialeinsatz-Murat Topal.> S.13.

Die von Huntington aufgestellten Quellen bzw. Entwurfsmuster und die dabei angewandten Termini sollen in der folgenden Analyse als Untersuchungsraster für die verschiedenen, fiktiven komischen Darstellungen dienen.

2.1.1 *Askriptive Quellen*

Unveränderliche Faktoren wie Alter, Vorfahren, Geschlecht, Verwandtschaft (Blutsverwandtschaft), Ethnizität (als erweiterte Verwandtschaft definiert) und Rasse umfassen die askriptiven Quellen der Identität. Sowohl Physiognomie als auch Herkunft sind Quellen von Identität, werden ebenso als Anlass zur Separierung gegenüber der Mehrheit gesehen.²⁷

Die Annahme, dass Physiognomie oder autochthone Wurzeln aussagekräftig über den Charakter seien, stellt in der historischen und kulturellen Entwicklung ein starkes Konfliktpotential und eine Entwicklungsursache in der Komik dar. Auf diese Weise verzerrten die Thesen von Physiognomen mit Aussagen über die Form von Nasen den Ruf ganzer Gruppen und schufen Idealbilder stereotyper Nasen. Negativ betroffen waren Afrikaner und Juden, deren Physiognomie durch Thesen und Aussprüche verschiedener Physiognomen und Philosophen im historischen Kontext zu einer Überschneidung negativer Stereotype führte.²⁸ Stereotype Vorstellungen, die ihr Echo in komischen Darstellungen in den Massenmedien fanden, wirken bis heute nach: Die Abgrenzung von diesem Fremden äußert sich in diffamierenden Schimpfwörtern, wie ‚Nigger‘ oder ‚Kana(c)ke‘, mit denen Afroamerikaner und Türken in rassistischen Witzen und Dialogen belegt werden.

Der britische Komiker Bernard Manning, der stark auf askriptiv motivierte Witze gegenüber britischen Zuwanderern setzte, konfrontierte auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung den einzigen schwarzen Polizisten unter den hundert lachenden Anwesenden mit den Worten:

27 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 2006. S.42f.

28 Vgl. Gilman, Sander L.: Die verräterische Nase: Über die Konstruktion von ‚Fremdkörpern‘. In: Fremdkörper – fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen : [Katalog zur Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums vom 6. Oktober 1999 bis 27. Februar 2000]. Hrsg. von Annemarie Hürlimann. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999. S.31–47.

You're black I'm white. Do you think colour makes a difference? You bet your fucking bollocks it does! They actually think they're English because they are born here. That means if a dog's born in a stable, it is a horse.²⁹

Mannings Witz leitet einen niederen Status aufgrund der Herkunft und der äußeren Merkmale ab und erhebt so die Mehrheit in eine superiore Position. Diese Diskriminierung wird nicht nur auf harte Weise vorgetragen, sondern ist auch klar als solche erkennbar.

Als Beispiel einer im Vergleich zum Witz von Manning scheinbar harmloserer Komik kann schon das permanente Skandieren des Namens des zweiten Protagonisten in den Orient-Geschichten Karl Mays angeführt werden: „*Hadschi Halef Omar Ben Hadschi Abul Abbas Ibn Hadschi Dawuhd al Gossarah*.“³⁰ Der Name des liebenswerten Gehilfen Kara Ben Nemsis ist, wenn man die Bücher genauer studiert, eine Aufschneiderei des Hadschis, der seinen Ahnen durch die Behauptung, diese hätten erfolgreich die Hadsch absolviert, einen besseren Stand anzudichten versucht.³¹ Die Popularität, die die Figur insbesondere in der Darstellung durch Schauspieler Ralf Wolter genießt, wird später noch einmal behandelt (Kapitel 2.3.2).

Es gibt im amerikanischen und deutschen Bereich zwei investigative journalistische Veröffentlichungen, die auf der gleichen Methode basieren und jeweils einen großen Einblick auf die Wirkung von Askriptivität in ihrem spezifischen Kulturkreis vermitteln. Beide beziehen sich auf askriptive Merkmale, die von der Mehrheit abweichen. Diese Unterschiede leiten im späteren Verlauf der folgenden aufgeführten Texte bestimmte komische Darstellungen ein. Soziale Diskrepanzen werden nicht nur deutlich in *Black like me* von John Howard Griffin, in welchem er inkognito, als Afroamerikaner getarnt, die damals aktuelle Lebenswelt dieser ethnischen Gruppe erkundet und beschreibt, sondern ebenso in *Ganz unten* des deutschen Journalisten Günther Wallraff demonstriert.³² Letzterer recherchiert in der Rolle des fiktiven Türken Ali Sinirlioğlu die Lebensverhältnisse von Deutschtürken. Ähnliche Texte erschüttern und korrigieren gleichermaßen die Selbstwahrnehmung der jeweiligen Bevölkerung in Bezug auf

29 Howitt, Dennis u. Owusu-Bempah Kwame: Race and Ethnicity in Popular Humour. In: *Beyond a Joke. The Limits of Humour*. Hrsg. von Sharon Lockyer u. Michael Pickering. London/Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009. S.45–62, S.51.

30 May, Karl: *Durch die Wüste. Reiseerzählung*. 1942. 1. Aufl. Bamberg: Karl May-Verlag 1976. S.230.

31 Vgl. May, Karl: *Durch die Wüste und Harem. Reiseerlebnisse von Carl May*. Freiburg i. Br. 1982 (=Carl May's gesammelte Reiseromane 1). S.8. Anm.: Die Hadsch bezeichnet dabei die Pilgerfahrt zu den muslimischen Heiligtümern in Mekka.

32 Vgl. Griffin, John Howard: *Black like me*. Boston: Mifflin 1961. & Wallraff, Günther: *Ganz unten*. 1. Aufl. Berlin: Aufbau-Verl 1986.

den Umgang mit ihren Minderheiten. Allerdings wird auch das Stigma des Opfers dabei gefestigt.³³ Spätere komische Inszenierungen, wie die Filme *Watermelon Man*, *Soul Man*, der Eddie Murphy Sketch *White like Eddie* oder die deutsche Fernsehproduktion *Alles Getürkt* sowie verschiedene Nummern der Komiker Kaya Yanar und Bülent Ceylan, spielen unter Einbeziehung der berichteten, realen Probleme und Differenzen mit der komischen Entwertung askriptiver Faktoren.³⁴

Bemerkenswerterweise gibt es allerdings in Deutschland praktisch kaum Repräsentation der im Vergleich zu den Deutschtürken fast ebenso großen Minderheit von Russlanddeutschen in den komischen Formaten. Huntington geht davon aus, dass die Gemeinsamkeiten auf askriptiver Ebene, nämlich der Herkunft, es erleichtern, die Nationalität anzunehmen. Er weist daraufhin, dass in diesem Fall die deutsche Rechtslage ab 1913 die Eingliederung dieser Ethnie unterstützt.³⁵ Dementsprechend erscheint die geringe Anzahl komischer Darstellungen von Russlanddeutschen erklärbar.

Andere askriptive Merkmale bekommen im (trans-)kulturellen Kontext weitere Bedeutungen. Beispielsweise ist im türkischen Raum dem Haarwuchs eine starke Rolle beizumessen. Dies bezieht sich auf den eigentlichen Haarschopf, die Körperbehaarung und auch den männlichen Bartwuchs. Wenn in der komischen Serie *Türkisch für Anfänger* die deutsche Doris ihrem türkischen Lebensgefährten Metin die Haare vom Rücken zupft oder im türkischen Film *Polizei* der Vater des Protagonisten einem Gast aus der türkischen Heimat erklärt, dass er nun seinen Bart abrasiert hat, da niemand in Deutschland so etwas trägt, schwingt mehr mit, als der bloße Wunsch nach Hygiene. Neben den Traditionen aus dem ursprünglichen Kulturkreis, bei dem Delaney darauf hinweist: „Men and women are expected to keep body hair removed throughout their adult lives [...]“³⁶, gilt Körperbehaarung im türkischen Raum als Zeichen von aufblühender Sexualität und untersteht damit einer gewissen gesellschaftlichen Regulierung. So hinterfragt Delaney die Verschleierung von Haaren und zwar sowohl in Bezug auf die verschiedenen Formen des Kopftuchs als auch auf den Fez als männliche Kopfbedeckung. Jedoch gibt es zum Thema Haare auch gewisse Aus-

33 Vgl. Dirim, Inci u. Peter Auer: Türkisch sprechen nicht nur die Türken. Über die Unschärfebeziehung zwischen Sprache und Ethnie in Deutschland. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004 (=Linguistik - Impulse und Tendenzen 4).

34 Vgl. Pebbles, Melvin van: *Watermelon Man*. USA: Columbia Pictures, 1970; Miner, Steve: *Soul Man*. USA: Balcor Film Investors [u.a.] 1986; Michaels, Lorne: *Saturday Night Live*. USA Seas.10, Ep. 09, USA 1984. & Şamdereli, Yasemin: *Alles getürkt!*. Deutschland: Rat Pack Filmproduktion, 2002.

35 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 2006. S.54.

36 Delaney, Carol: Untangling the Meanings of Hair in Turkish Society. In: *Anthropological Quarterly*, 67 (1994) H.4. S.159–172, S.160.

nahmen. Der Schnurrbart gilt durchaus als Zeichen sichtbarer Männlichkeit und Fruchtbarkeit: „Nevertheless, the mustaches sprouting above a boy’s mouth is the emblem he can display to proudly proclaim his virility.“³⁷

Und wenn der Kabarettist Mussin Omurca in seinem Comic *Kanäkman* seinen Protagonisten im Rahmen einer zwanghaften Integration von seinem Schnurrbart trennt, so bringt der Ausruf „Kastration“ des Protagonisten klar einen Verlust seiner Männlichkeit zum Ausdruck.³⁸

2.1.2 Kulturelle Quellen

Die kulturellen Differenzen und Identitätsfaktoren wie Sprache, Nationalität, Clan, Stamm, Religion und Kultur bieten vielfältige Ausgangspunkte für Konflikte und (daraus folgender/damit zusammenhängender) Komik.³⁹

Kommunikationsprobleme sind bekannte Anlässe für Konflikte, können aber ebenso in Glanzleistungen der Komik gefunden werden. Das gilt für die realen Formen des türkisch-deutschen Sprachgebrauchs bzw. der sich derzeit zu Teilen daraus etablierenden Jugendsprache Kiezdeutsch.⁴⁰ Solche Ethnolekte und Kompositformen – wie auch die auf Afroamerikaner bezogenen Ebonics – werden als potentielle Bedrohung der Mehrheitssprache gesehen und dementsprechend für Darstellungen der Minderheiten genutzt.⁴¹

Komiker, zu denen die Afroamerikaner Chris Rock und Richard Pryor oder die Deutschtürken Django Asül und Kaya Yanar gehören, spielen stark mit diesen Ausdrucksformen und den damit verbundenen Problemfeldern, wodurch sich diese Sprachabwandlungen auch in der Serienform finden lassen. Sehr anschaulich wird dies bei *Prinz von Bel Air* gezeigt, wenn die durch afroamerikanische Jugendkultur geprägte Figur Will auf ihre reiche Verwandtschaft trifft. Ebenso geschieht dies in noch gesteigertem Maße, wenn bei der deutschen Reihe *Türkisch für Anfänger* zwei Familien (eine mit deutschem und eine mit türkischem Hintergrund) durch eine Hochzeit zusammenkommen. Die verschiedenen

37 Ebd. S.164.

38 Vgl. Ormuca, Mussin: Kanakmän. In: Re-, Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. Hrsg. von Kiên Nghi Hà. Münster: Unrast-Verl. 2007. S.24–29.

39 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 2006. S.48.

40 Vgl. Wiese, Heike: Kiezdeutsch rockt, ischwör! Plädoyer einer Professorin. <http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/0,1518,824386,00.html> (31.03.2012).

41 Vgl. Nubert, Roxana (Hrsg): Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Temeswar: Miron 2010 (=7). S.222f. & Palacas, Arthur L.: Liberating American Ebonics from Euro-English. In: College English 63 (2001) H.3. S.326–352, S.326f.

Familienmitglieder müssen sich nun innerhalb dieser neuen Situation, der unterschiedlichen Kommunikation und den kulturellen Hintergründen zurechtfinden.

Demgemäß kommen bei der Darstellung verschiedener Gruppen sogenannte Sprachmasken zum Einsatz. Dieser im Kontext der vorliegenden Untersuchung wichtige Begriff wird hier entsprechend der Definition von Richard Weihe verwendet:

Als Sprachmaske wird die typische Rede- und Ausdrucksweise einer Figur bezeichnet. Das kann ein Jargon sein, es können besonders häufig benutzte Wörter sein oder Floskeln, Manierismen und repetitives Sprachverhalten sowie Besonderheiten der Sprechweise (zum Beispiel ein Stottern).⁴²

Kleidung, Musik und andere Bestandteile der Kultur werden ebenso von Komikern für ihre Darstellungen aufgegriffen. So nutzt Dave Chappelle stereotype Figuren wie bekiffte Jamaikaner und Kaya Yanar bevölkert seine Sendung *Was guckst du?!* mit komischen Archetypen fremder Nationen, wie dem liebenswerten Inder Ranjid oder dem tanzenden Griechen Sirtaki-Mann.

Der lockere Umgang mit Stereotypen innerhalb komischer Darstellungen wird jedoch in einigen Bereichen verkompliziert, so zum Beispiel innerhalb eines religiösen Kontexts. Mit den Aufsehen erregenden Folgen auf die Veröffentlichung der Mohammed-Karikaturen am 30.09.2005 in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* scheint eine Krise eingetroffen zu sein, die vergleichbar zu den Vorstellungen und Befürchtungen Huntingtons ist.

2.1.3 *Territoriale Quellen*

Konflikte und Humor entstehen aufgrund von territorialen Quellen. Zu letzteren gehören Stadtviertel, Dörfer, Städte, Provinzen, Länder, geographische Regionen und Kontinente. Dabei fällt auf, dass man fast in jedem europäischen Land Witze über ein oder mehrere Nachbarländer finden kann: So kennt man in Frankreich Belgierwitze; die Spanier lachen über Franzosen, die Engländer über Iren und Waliser. In ganz Europa existieren Witze über einzelne Nachbarländer; die in den Witzen thematisierten Vorurteile stehen zumeist sogar in Wechselwirkung zueinander.

In Deutschland finden sich viele Witze über bestimmte Nachbargruppen, wie die Auto klauenden Polen, langsam denkenden Schweizer und mit an-

42 Riedel, Margit: Slam Poetry – interkulturell. Zur Didaktik mündlich vorgetragener deutschsprachiger Texte. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Hrsg. von Roxana Nubert. Temeswar: Mirton 2010. S.35–66, S.90.

geblich geringer Intelligenz ausgestatteten Österreicher. Die USA verfahren gleichermaßen mit Kanada und Mexiko und schon in der Antike äußerte sich diese Tendenz in der Beziehung Athens zu dem Konkurrenten Sparta. Die Witzfeindschaft gilt aber nicht exklusiv dem Nachbarn als nächstes Spottobjekt. Zusätzlich zu der nationalen Witzelei gesellen sich lokale Spötteleien, wie das Herziehen von Bayern gegenüber Franken oder das Phänomen der Ossiwitze nach der Wende. Gleichermäßen existieren Witze über Migranten und Ausländer, die mehr unter vorgehaltener Hand erzählt werden oder sich zuhauf auf obskuren Internetseiten finden. Dem Ossiwitz wird keine lange Zukunft bescheinigt, da langsam zusammenwächst, was zusammen gehört, oder anders formuliert: Es gibt große Überschneidungen in den sechs Identitätsquellen. Bestimmte Minderheiten scheinen durch spezielle Qualitäten hervorzustechen: Sachsen beispielsweise sollen sich stark durch das kulturelle Merkmal der Sprachfärbung auszeichnen. Der historische Einfluss ist dabei nicht zu unterschätzen. So verschwindet auch allmählich der vor allem durch den Komiker Otto Waalkes verstärkte Ostfriesenwitz.⁴³

Deutlich wird die territoriale Problematik in der Comedy-Serie *Türkisch für Anfänger*, in der die Protagonisten gezwungen werden, auf engstem Raum miteinander auszukommen; so müssen sich die Deutsche Lena und die Muslima Yağmur ein Zimmer teilen. Die fehlende Grenze des jeweiligen persönlichen Raumes wird durch aufgespannte Tücher markiert, die als provisorische Wand dienen sollen.

Der ehemalige Präsident der International Society for Humor Studies (ISHS), Christie Davies, präsentiert in seinem Artikel *Undertaking the comparative study of humor* wie er mittels eines komparatistischen Fokus Witze untersucht. Auffällig geworden ist ihm unter anderem ein starkes internationales Vorkommen von Witzen über ethnische Parteien, die als ‚dumm‘ dargestellt werden. Um Einblick in ganze Bevölkerungsgruppen zu erhalten, setzt Davies eher auf Witze, statt auf die bloße Analyse von Werken einzelner Autoren. Er stellt hierbei fest, dass die Opfer von solchen Witzwellen und Spottzyklen nicht nur im territorialen Identitätskonflikt zu finden sind: „Those [die Opfer] live on the geographical, economic, cultural or linguistic periphery of the people [, die den Witz erzählen].“⁴⁴

43 Vgl. Wendte, Lena: Wo die flachen Kerle wohnen. Erfindung der Ostfriesenwitze. http://einstages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/5749/wo_die_flachen_kerle_wohnen.html (19.04.2016)

44 Davies, Christie: Undertaking the comparative study of humor. In: The primer of humor research. Hrsg. von Victor Raskin. Berlin [u.a.]: Mouton de Gruyter 2008. S.157–182, S.165.

2.1.4 Politische Quellen

Politische Quellen der Identität wie die Zugehörigkeit zu einer Partei, einem Staat oder einer Interessensgruppe und zu den jeweiligen führenden Vertretern als auch das Bekenntnis zu einer politischen Bewegung und Ideologie sind bekannte Konfliktherde.

Die bestehenden Schwierigkeiten im politischen Umgang mit Minderheiten äußerten sich, als Niedersachsens Sozialministerin Aygül Özkan im Juli 2010 an der Lancierung des Entwurfes einer Mediencharta scheiterte. Dem Vorstoß der ersten weiblichen Kandidatin, die mit Migrationshintergrund und muslimischem Glauben den Posten einer Landesministerin bezog, standen starke Proteste der Medien und deren Vertreter gegenüber. Unabhängig von der für die soziale Gemeinschaft gut gemeinten, aber als Medienregulation zweifelhaften Natur dieses Vorschlags, benennen die geforderten Inhalte der Charta sensible Punkte, die das gemeinsame Leben und den Umgang mit Migranten und Personen mit Migrationshintergrund betreffen:

Sie [die verantwortlichen Medien] übernehmen die damit verbundene Verantwortung und erklären:

1. in ihrer Berichterstattung über Sachverhalte und Herausforderungen der Integration zu berichten und zu informieren,
2. eine kultursensible Sprache anzuwenden,
3. die interkulturelle Öffnung zu fördern,
4. die interkulturelle Kompetenz zu verstärken,
5. Projekte hierfür zu initiieren und zu begleiten.⁴⁵

In Özkan's Bemühungen zeigen sich ansatzweise die Komplexität der Auseinandersetzung um Identität und die vielfältigen Schwierigkeiten, die den politischen Lösungsversuchen entgegenwirken.

Das politische Kabarett gilt dabei in Deutschland als klassisches komisches Forum, um politische Missstände aufzugreifen und in Pointen Diskrepanzen aufzuzeigen sowie Empörung zu erzeugen. In den Medien finden sich Kabarettshows, wie *Neues aus der Anstalt* und *Scheibenwischer*. Zu diesen gesellen sich politisch wertende, eigenständige Comedy-Formate wie die amerikanische *Daily Show* mit Jon Stewart, *Real Time* mit Bill Maher und die deutsche *Heute-*

45 FAZ.NET: Özkan: Mediencharta nur ein Entwurf. <http://www.faz.net/s/Rub594835B672714A1DB1A121534F010EE1/Doc~EEBB06019E6C94718937F1AE151D4AA20~ATpl~Ecom~Scontent.html>.

Show, die entweder in der komischen Argumentation medialer Inhalte oder deren Inszenierung politische Geschehnisse in Komik kanalisieren.

So wurde in komischer Weise auf die Einführung sogenannter ‚Nacktscanner‘ an deutschen Flughäfen geantwortet, welche in Folge des weltweit verschärften Sicherheitsdrucks und einem sich verbreitenden Terrorismus installiert wurden. In einem Sketch der Kabarettshow *Neues aus der Anstalt* vom 26.10.2010 trat der deutschtürkische Kabarettist Django Asül, gekleidet wie der irakische Präsident Hamid Karzai, in einem nachgebauten Flughafenterminal auf. Die Pointe des Auftritts lag in den Röntgenbildern, welche eine Vielzahl von versteckten Schusswaffen unter dem Kaftan des Präsidenten entblößten. Offensichtlich ist dieser Sketch sowohl als ein Kommentar zur ambivalenten Beziehung, die Karzai mit dem Westen unterhält, als auch als ein Hinweis auf die überzogenen Sicherheitserwartungen von Nacktscannern zu lesen. Gleichzeitig wird hier eine Offenlegung von symptomatischen Identitätsassoziationen gegenüber muslimischen Gruppen vollzogen, wobei in der politischen Komik ein solcher Spagat durchaus möglich ist.

Als weiteres Beispiel sind wesentliche Figuren der beiden Serien *Der Prinz von Bel Air* (Philipp) und *Türkisch für Anfänger* (Metin) anzuführen, die von Beruf Staatsdiener (Richter und Polizist) sind und in manchen Folgen dadurch in Konflikt mit ihren Kindern geraten. Ebenso stehen weitere Figuren bei den jeweiligen Serien durch verschiedene politische Einstellungen in Opposition zueinander.

2.1.5 Wirtschaftliche Quellen

Wirtschaftliche Identitätsquellen wie Beruf, Branche, Wirtschaftsbereich, Klasse und Kaufkraft sind erkennbare Konfliktträger in Bezug auf Minderheiten. Sie lassen sich aber auch im Bereich der Komik einsetzen, so etwa in der US-Serie *Alle haben Chris*. Diese Ethnicom, in der der populäre Komiker Chris Rock aus dem Off seine durch Fiktion verstellte Kindheit kommentiert, stellt das Streben einer afroamerikanischen Familie nach einem höheren Status in den frühen 80er Jahren dar. Die Erfolgsgeschichte, die auf der Tatsache basiert, dass Rock gegenwärtig als einer der einflussreichsten Komiker weltweit gilt, nutzt beispielsweise den ‚Running gag‘, in dem Rocks Serienmutter immer wieder laut aufschreit, wenn sie einen neuen Job kündigt: ‚Das muss ich mir nicht antun, mein Mann hat zwei Jobs!‘.⁴⁶ Die Ambivalenz in dieser Aussage spielt der enthaltenen

46 Vgl. Rock, Chris [Idea]: *Alle haben Chris* [Everybody Hates Chris]. USA: Chris Rock Entertainment [u.a.], 2005-2009.

Komik auch einen sozialen Kommentar über die Bemühungen zu, eine höhere Klasse zu erreichen.

Bei Minderheiten, deren Geschichte mit ihrem Zuzug und dem Arbeitsverhältnis als Gastarbeiter startete (wie bei den Türkischstämmigen in Deutschland) oder einen Kampf um ihre politischen Rechte und ökonomischen Erfolg aufweist (wie bei den Afroamerikanern), bilden wirtschaftliche Konflikte die Ursache für soziale Konflikte. So wird in der Komödie *Almanya* die wirtschaftliche Situation einer in den 60er Jahren zugezogenen Gastarbeiterfamilie komisch verschlüsselt, wenn die türkischen Kinder mit einem gewissen Stolz davon träumen, einmal Müllmänner wie ihre Väter zu werden.⁴⁷

2.1.6 Soziale Quellen

Soziale Identitätsquellen und die daraus resultierenden Konflikte finden nicht nur auf der großen politischen Bühne statt, sondern auch in der Routine des Alltags. Offensichtlich bieten gerade die Träger dieser Identität wie Freunde, Clubs, Kollegen, Freizeitgruppen und sozialer Status umfangreiche Möglichkeiten für komische Vexierspiele.

Aus Statusdifferenzen kann Comedy entstehen, wie in der Serie *Der Prinz von Bel Air* deutlich wird. Darin kollidiert Will Smith als Darsteller eines Jungen aus ärmlicheren Verhältnissen mit dem erfolgreichen Teil seiner Verwandtschaft in Bel Air – einem prestigeträchtigen und gehobenen Viertel in Los Angeles. Statusunterschiede können im Deckmantel der Komik jedoch auch gezielten Attacken gegen Andere dienen. So schwenkten in einer heimlich geplanten Aktion im Champions-League-Hinspiel des FC Bayern gegen Besiktas Istanbul Mitte September 1997 einige hundert Zuschauer im deutschen Fanblock in auffälliger Weise mit Aldi-Tüten. Diese Aktion war eine eindeutige soziale Provokation gegenüber der gegnerischen Fanschar. Von einem der Initiatoren wurde dieses Geschehen mit dem Verweis auf Humor und der etwas ruppigeren Atmosphäre zwischen Fußballfans gerechtfertigt. Der türkischstämmige Bundestagsabgeordnete Cem Özdemir wertete die Aktion jedoch als Geschmacklosigkeit, auch wenn er ihren Charakter im Rahmen eines Sportereignisses anerkannte:

Hier wurden zwei Millionen Türken vor der Weltöffentlichkeit beleidigt, denn diese Provokation zielte auf alle in Deutschland lebenden Türken. [So ...] zieht auch der Fußball Leute an, die sich nicht auf dem Boden der freiheitlichen demokratischen Ordnung bewe-

47 Vgl. Şamdereli, Yasemin: *Almanya – Willkommen in Deutschland*. Deutschland: Roxy Film [u. a.], 2011. TC: 00:49:30.

gen. Dennoch sehe ich darin kein typisch deutsches Phänomen. So sind etwa Basketballspiele zwischen Türken und Griechen sehr schwierig, da bricht fast jedesmal der dumpfste Rassismus durch.⁴⁸

Rassismus oder die Spannung, die aus den bestehenden, auf Rassendifferenzen basierenden Konflikten resultiert, bieten eine Grundlage für Komikpotential. Dieser Spannungsaufbau wird durch eine der Pointen von Bernard Mannings Witzen gnadenlos deutlich gemacht: „Which word starting with N and ending with R you don’t want to call a black man? – Neighbour!!“⁴⁹

Die Protagonisten der genannten Serien setzen sich größtenteils wenn nicht aus Familien, dann doch aus einem geordneten sozialem Umfeld zusammen. Bei *Türkisch für Anfänger* ergaben sich Konflikte und Komik beim Aufeinandertreffen der verschiedenen sozialen Schichten, während in den 50er Jahren bei *Amos ’n’ Andy* die Belustigung für die weißen Zuschauer im Verhalten einer anderen Schicht, nämlich einer schwarzen Minderheit, lag.

Zusätzlich zu den hier vorgestellten Thesen Huntingtons von Identität müssen komische Darstellungen von Minderheiten im westlichen Kulturkreis unter den Wirkungsweisen der Globalisierung untersucht werden.

2.2 Globalität und Medialität

Bei dem hier angesetzten Vergleich komischer (Selbst-)Darstellungen im westlichen Kulturkreis wird die Frage nach globalen medialen Einflüssen auf die jeweilige und insbesondere die deutsche komische Darstellung von Minderheiten gestellt. Es ist dabei entscheidend, ob eine Vereinheitlichung solcher Darstellungen im Prozess einer möglichen Globalisierung existiert.

Teilbereiche der Medialität und der Ethnologie können in einem solchen Vergleich angewandt werden. Der Begriff Medialität separiert sich in Inter-, Intra- und Transmedialität. Intermediale Darstellungen stehen für Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionelle, als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.⁵⁰ Unter Transmedialität sind medienunspezifische Wanderphänomene, wie zum Beispiel das Vorhandensein „desselben

48 Bertram, Heinz-Wilhelm: „Es wird keine Vergeltung für die Aldi-Tüten- Aktion geben“. Der türkischstämmige Bundestagsabgeordnete Cem Özdemir zum Rückspiel des FC Bayern München in Istanbul. <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/1126/sport/00> (15.08.2010).

49 Erzählt von Bernard Manning in dem Film Hepton, Bruce: The World’s Most Offensive Joke (Grossbritannien: Castelli, Denise; Di Nunno, Max 2007).

50 Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: A. Francke 2002 (=UTB für Wissenschaft 2261). S.11ff.

Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien“⁵¹ zu verstehen. Im Gegensatz zur Transmedialität steht die Intramedialität, welche sich auf Phänomene bezieht, die nur ein Medium involvieren.⁵² Ein Beispiel für intramediales Vorgehen stellt die Sendung *Headnut TV* dar. In der Show der deutschen Komiker Erkan und Stefan sind formale Umsetzungen der britischen *Da Ali G Show* aus dem Jahr 2000 deutlich erkennbar.⁵³ So treten in beiden TV-Shows die jeweiligen Komiker in ihren Bühnenidentitäten als ethnisch gefärbte Repräsentanten der Jugend auf und versuchen unter anderem, Komik in Interviews mit Experten hervorzulocken.

Ähnlichkeiten in Darstellungen wie dieser und intramediale Bezüge zwischen vielen der folgenden Beispiele bestärken die Frage nach einer Vereinheitlichung kultureller medialer Darstellungen. Führt die Globalisierung, in diesem Fall die stetig wachsende kommunikative Vernetzung, zu einem Zustand der Globalität mit Vereinheitlichung im Bereich medialer komischer Darstellungen?⁵⁴ Zur Klärung dieser Frage werden im Folgenden Thesen zum Thema der kulturellen Identität angewendet, die von den Ethnologinnen Joanna Breidenbach und Ina Zukrigl aufgestellt wurden. Diese stellen sie sowohl in ihrer gemeinsamen Monografie *Tanz der Kulturen – Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt* als auch in einem Beitrag der Zeitung *Politik und Zeitgeschichte* der Bundeszentrale für politische Bildung vor.⁵⁵ Nachfolgend werden die Thesen vorgestellt und ihr Bezug zur vorliegenden Arbeit erläutert:

1. Durch Globalisierung differenziert sich die Welt:

Trotz weltweiter Verbreitung von bestimmten Formaten bilden sich lokale Besonderheiten aus. So haben die jeweiligen Menschen mehr Zugriff auf ein Angebot verschiedenster globaler Werte und Weltbilder und können diese zur Ausdifferenzierung ihrer eigenen Kultur nutzen. Bezogen auf Komik entspricht dies der Übernahme bestimmter komischer Formen und Modi, die in der jeweiligen Ausdifferenzierung dargestellt werden.

2. Menschen interpretieren globale Waren und Ideen höchst unterschiedlich:

Weltweit verfügbare mediale komische Darstellungen werden von Menschen bzw. den Interpretanten auf unterschiedlichste Weisen in ihr jeweiliges Weltbild integriert und nicht überall in einer Angleichung der Kulturen gleichar-

51 Ebd. S.12f.

52 Vgl. ebd. S.11ff.

53 Vgl. Cohen, Sacha Baron [Creat.]: *Da Ali G Show* Seas. 1 Großbritannien 2000.

54 Vgl. Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=Edition zweite Moderne). S.26ff.

55 Vgl. Breidenbach, Joana u. Ina Zukrigl: *Tanz der Kulturen*. S.35ff. & Vgl. Zukrigl, Ina u. Joana Breidenbach: *Widersprüche der kulturellen Globalisierung: Strategien und Praktiken*.

tig rezipiert. Gerade in der Wahrnehmung von unterschiedlichen, kulturellen Identitäten spielt dies eine bedeutsame Rolle.

3. Weltweite Einflüsse lassen sich nicht auf US-amerikanischen Kulturimperialismus reduzieren:

Der große Einfluss der USA ist zwar eindeutig der bestimmende Impuls innerhalb der weltweiten kommunikativen Vernetzung, doch lassen sich Beeinflussungen des westlichen Kulturkreises durch verschiedenste Regionen anführen. Die Publikumswirksamkeit von indischen Produktionen aus Bollywood oder die wachsenden Einflüsse moderner orientalischer Musik sind hierbei als Beispiel für asiatische Einwirkungen anzuführen. Des Weiteren ist auch eine eindeutige Schwächung der Dominanz der Vereinigten Staaten im häufigeren Scheitern von Sitcoms nach amerikanischem Vorbild in Deutschland erkennbar und deutet auf eine vielseitige Orientierung des deutschen Publikums. Die Vormachtstellung der Einflussnahme der USA ist somit geschwunden.

4. Geographische Räume verlieren zunehmend an Bedeutung:

Viele der gegenwärtigen Gruppen und Kulturformen sind deterritorialisiert d.h. sie verlieren die Bezüge zu ihrer territorialen Identität und ersetzen diese mittels kultureller und sozialer Bündnisse. Minderheiten wie Afroamerikaner, Deutschtürken oder indische Einwanderer in Großbritannien beziehen sich unabhängig von ihrem Aufenthaltsort stark auf die gruppeneigene soziale und kulturelle Identität.

5. Die Ausdifferenzierung der Welt erfolgt über ein globales Referenzsystem:

Breidenbach und Zukrigl beziehen sich hierbei auf eine Globalkultur, in der eine unbestimmte (wachsende) Reihe von Konzepten und Kommunikationsformen eine gegenseitige Anerkennung und kulturelle Ausdifferenzierung ermöglichen. Die Ethnologinnen führen beispielhaft internationale Diskurse über Ideen wie die Demokratie, Menschenrechte und den Feminismus an.⁵⁶ Bezüglich dieser These muss im Kontext der vorliegenden Untersuchung vermerkt werden, dass Huntington im dritten Kapitel von *Kampf der Kulturen* eine sehr differenzierte Haltung zum Thema ‚universale Kultur‘ respektive ‚Globalkultur‘ darlegt. Gemäß seiner Auslegung werden ungeachtet aller Grenzen zwischen den Kulturen Konstanten des menschlichen Verhaltens als Referenzpunkte anerkannt. Demzufolge sind beim Austausch von Kultur, im Rhemen derer auch Komik zu verorten ist, außerhalb des westlichen Kulturkreises weder eine kulturelle Universalisierung noch eine Übernahme kultureller westlicher Signifikate zu erken-

56 Vgl. Breidenbach, Joana u. Ina Zukrigl: *Tanz der Kulturen*. S.36.

nen. Es bleiben die Signifikanten, zum Beispiel Filme, die Huntingtons Ausführungen zufolge gemäß dem jeweiligen lokalen Empfinden aufgenommen werden.⁵⁷

Breidenbach und Zukrigl führen aus, dass die in der Globalkultur entstehenden Referenzen durch Klassifikation und Standardisierung den Vergleich mit fremden Kulturen ermöglichen, wodurch Unterschiede der Kulturen deutlich werden. Weiterhin finden bestimmte Konzepte einen breiten Anklang und werden weltweit verbreitet. Folglich entsteht eine lokale Kreolisierung (siehe unten) von fremden Ideen, wie die Entwicklung von Stand-up-Comedy im Nahen Osten.⁵⁸

6. Die Globalkultur ist keine Kulturschmelze:

Durch die Nutzung übereinstimmender komischer Darstellungen werden die Inhalte nicht gleich; es werden lediglich die Unterschiede zunehmend auf ähnliche Weise präsentiert. Demgemäß gewinnen Formen wie die Stand-up-Comedy weltweit an Popularität. In diesem Sinne wurde auch das Kabarett als komische Ausdrucksmöglichkeit von den türkischen Zuwanderern in Deutschland erkannt.

7. Die Globalkultur ist von ungleichen Machtverhältnissen geprägt:

Gruppen müssen sich artikulieren, wenn sie gehört werden wollen. Ein möglicher Weg hierzu ist Komik. So nutzten afroamerikanische Komiker wie Chris Rock und Richard Pryor ihre komischen Auftritte für die Formulierung von Belangen der Bürgerechte. Vergleichbares im deutschen Raum lässt sich bei deutschtürkischen Komikern wie Fatih Cevikkollu oder dem Kabarett Knobi-Bonbon finden.

8. Die Globalkultur ist authentisch:

Authentizität lässt sich gemäß dieser These nicht mehr nach Ursprüngen definieren, sondern muss entsprechend den tatsächlichen, semiotischen und chronologisch folgenden Entwicklungen bestimmt werden. Ideen sind in dem Maße authentisch, wie sie von den Menschen erfolgreich für ihre eigenen, kulturellen Projekte angeeignet werden können. Dies zeigt sich beispielsweise an den gelungenen Adaptionen britischer und amerikanischer Konzepte in den Serien *Ein Herz und eine Seele* und *Stromberg*. Trotz ähnlichem Ablauf der Sketche über die Figur Francesco aus der Sendung *Was guckst du?!* und einer Figur aus

57 Vgl. Huntington, Samuel P.: Huntington 1998. S.79f.

58 Vgl. Breidenbach, Joana u. Ina Zukrigl: Tanz der Kulturen. S.212,216. & Vgl. Shafy, Samiha: Seit 9/11 gibt es einen arabischen Humor. Kabarettist Obeidallah. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-625461,00.html> (19.04.2016).

der britischen Comedy-Reihe *Goodness gracious me* entsprechen beide Figuren den jeweiligen lokalen Wahrnehmungen und stereotypen Vorstellungen der Rezipienten.

9. Die Globalkultur verändert sich ständig:

Es besteht eine enge Wechselwirkung und ständige Anpassung zwischen der Globalkultur als Ganzem und den einzelnen zu integrierenden Elementen. Wandel ist im Bereich der Komik auch durch globale Einflüsse etwas Beständiges. Der Einfluss von Authentizität auf solch ein Wandel ist hierbei von Relevanz. Authentizität, wie in These acht vermerkt, erläutern die Autorinnen nicht als das populäre Verständnis von dem, was als ursprünglich und historisch verankert ist, sondern diese äußert sich im individuellen Selbstausdruck innerhalb der gesteigerten Wahlmöglichkeiten. So muss gerade die Möglichkeit einer solchen Wahl als Garant für das, was Homi K. Bhabha als das psychische Überleben einer Kultur deklariert, als wesentlich gelten.⁵⁹

Zur Erläuterung der kulturellen Hybridisierung verwenden Breidenbach und Zukrigl den durch den Ethnologen Hannerz etablierten Begriff der Kreolisierung:

Kreolisierte Kulturen entstehen aus der Begegnung, den wechselseitigen Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Gesellschaften. Kultur wird diesem Verständnis zufolge als ein Flu[ss] von Bedeutungen angesehen, die in ständiger Bewegung sind, alte Beziehungen auflösen, neue Verbindungen eingehen.⁶⁰

Die Bedeutung dieser Thesen ist insofern für den angestrebten Vergleich von Bedeutung, als dass sie auf das Wechselspiel von globalen und lokalen Einflüssen hinweisen und die Wirkungsmechanismen hinter den möglichen Identität konstruierenden Formaten aufhellen. So werten Fuchs und Hofkirchner den unter Bezug zu Breidenbach und Zukrigl eingeführten Begriff der Globalisierung als Teil eines

[...] hochgradig dialektische[n] Prozess[es,] [...] in dem die folgenden Dialektiken erkannt werden können[, ...] die zwischen Standardisierung auf globaler Ebene und der Betonung der lokalen Identität, die [...] zwischen Konflikt durch Spaltungen und Ausgleich durch das Erzeugen neuer Gemeinsamkeiten [stehen]. Das Lokale und das Globale schließen einander nicht aus.⁶¹

59 Vgl. Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000 (=Stauffenburg discussion 5). S.28.

60 Breidenbach, Joana u. Ina Zukrigl: Tanz der Kulturen. S.85.

61 Fuchs, Christian u. Wolfgang Hofkirchner: Die Dialektik der Globalisierung in Ökonomie, Politik, Kultur und Technik. Überarbeitete und erweiterte Version eines Vortrages gehalten beim

Im Hinblick auf These sechs, die eine Kulturschmelze innerhalb der Globalkultur verneint, widerlegen Breidenbach und Zukrigl den

[...] Mythos, demzufolge die Geschmäcker der Fernsehzuschauer weltweit langsam aber sicher gleichgeschaltet werden [...] durch die Tatsache [...], da[ss] die meisten Fernsehprogramme, die auf der Beliebtheitskala ganz oben stehen nationale Produktionen sind.⁶²

Inwieweit sich globale Einflüsse nun in komischen Darstellungen jeweils wiederfinden, wird im weiteren Verlauf einer Analyse unterzogen.

2.3 Das sogenannte Fremde

Mediale komische Abläufe erzeugen in Bezug auf die Begegnung von ‚Fremden‘ mit ‚Einheimischen‘ humorvolle Zerrbilder des realen Lebens. Gleichzeitig laufen jedoch die dargestellten Prozesse oftmals analog zu Abläufen sozialer Beobachtungsschemata bei Gruppenkonflikten ab.⁶³

In der Soziologie wird das Bild des sogenannten Fremden insbesondere durch das Werk von Georg Simmel geprägt. Zahlreiche Soziologen sind davon beeinflusst. Für den hier geführten Diskurs wird eine reduzierte Übersicht dieses Themenbereichs vom „Fremden[,] der heute kommt und morgen bleibt“⁶⁴, gegeben. Insbesondere im Hinblick auf die hier untersuchten Identitätskonflikte ist die Definition von diesem Typus dienlich, der dichotom zwischen der Gelöstheit und der Fixierung im Raum bzw. Territorium steht.

Gleichermaßen ist hier eine Parallele zu dem zu ziehen, was der amerikanische Autor und Bürgerrechtler W.E.B. Du Bois 1903 mit dem von ihm eingeführten Begriff „double consciousness“ beschreibt.⁶⁵ Der kulturelle und soziale Identitätskonflikt, den der Afroamerikaner in der Wahrnehmung seiner Identi-

Jubiläumskongre der Österreichischen Gesellschaft für Soziologie (ÖGS), Wien, 20-23/09/2000. Wien S.35.

62 Breidenbach, Joana u. Ina Zukrigl: Tanz der Kulturen. S.67.

63 Vgl. Schneider, Wolfgang Ludwig: Sinnverstehen und Intersubjektivität – Hermeneutik, funktionale Analyse, Konversationsanalyse und Systemtheorie. Grundlagen der Soziologischen Theorie. 2. Aufl. 2009 (=Bd.3). S.242ff. Anm.: Hier wird treffend die Absurdität des Verhältnisses zwischen Ost- und Westdeutschen beschrieben.

64 Bodemann, Y. Michael: Von Berlin nach Chicago und weiter. Georg Simmel und die Reise seines ‚Fremden‘. In: Berliner Journal für Soziologie. Berlin, Heidelberg: VS Verl. für Sozialwissenschaften; Springer 1998. S.125–142.

65 Du Bois, W.E.B.: Of our Spiritual Strivings from the souls of Black Folks. In: The Heath anthology of American literature. Hrsg. von Paul Lauter, Richard Yarborough u. Jackson R. Bryer. Boston [u.a.]: Houghton Mifflin Co. 2006. S. 897–902, S.898ff. Ursprünglich veröffentlicht als Du Bois, W.E.B.: The Souls of Black Folk. In: New American Library (1903) H. 19. S.898.

tät durchläuft, steht in einer Zerreißprobe zwischen seiner eigenen und der von außen wahrgenommen und obstruierten Identität in „[...] a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world.“⁶⁶ Die Worte von Du Bois beschreiben den enormen Konflikt, in dem die Afroamerikaner durch stereotype Darstellungen wie in den erwähnten Minstrel Shows seit Jahrhunderten standen und in reduziertem Maße immer noch stehen. Diese Auferlegung mit stereotypen Vorstellungen, die sich im Konflikt mit der eigenen kulturellen Identität befinden, kann in komischer Darstellung entlarvend aufgezeigt werden. So entfaltet sich in der ersten Folge der britischen TV-Sketchreihe *Goodness gracious me* von 1998 eine komplette Inversion eines solchen Vorgangs, als ein Brite seine Arbeit in Indien, umgeben von einer Mehrheit indischer Kollegen, aufnimmt.⁶⁷ Die Kommunikation scheitert schon zu Beginn, als seine Kollegen versuchen, seinen Namen an die indische Sprache passend anzugleichen. Seine anschließende Frustration wird als aggressiver Akt von seinem Chef ausgelegt, der ihm auch gleich darlegt, dass er sich hier nicht in England befindet. Als krönende Pointe akzeptiert der Brite den für Nicht-Inden langen und komplexen Namen und präsentiert sich ab sofort mit diesem. Die Komik dieser Inversion innerhalb der britischen Serie weist auf die asymmetrischen Machtverhältnisse hin, denen die jeweilige kulturelle Identität in der Fremde untersteht. Dass hier nun eine Person mit einer neuen Bezeichnung, einem neuen Signifikanten, belegt wird, stellt auch ihre kulturelle Identität in Frage. Sie erscheint nicht nur geographisch gelöst vom heimatlichen Raum, sondern erfährt auch kulturell eine Abspaltung von ihrer Identität.

2.3.1 *Verortung des Fremden und des Gewohnten*

Zusätzlich stellt sich die Frage, inwieweit innerhalb von komischen Darstellungen Integration, Assimilation von der ersten bis zur x-ten Generation aber auch die Wahrnehmung dieser Prozesse aufgezeigt werden. Die Situation der Deutsch-türken und Muslimen in Deutschland, seien es nun Folgegenerationen der türkischen Gastarbeiter oder Migranten mit anderen Wurzeln, ist vergleichbar mit Minderheiten im gesamten westlichen, postkolonialen Kulturkreis; jedoch existieren auch spezifische Unterschiede.

Die polare Unterscheidung zwischen einer kollektiven Identität der jeweiligen Ethnien und deren fallbezogene Aufspaltung in Untergruppen dienen

66 Du Bois, W.E.B.: *of our Spiritual Strivings*. S.898.

67 Vgl. Bhaskar, Sanjeev, Meera Syal u. Anil Gupta [Creat.]: *Goodness Gracious Me*. Großbritannien: British Broadcasting Corporation (BBC), 1998-2001.

der hier vorgenommenen Untersuchung von Abstraktionen, die in den jeweiligen komischen Darstellungen vorgenommen werden. Über die polare Unterscheidung hinausgehend wird weiterhin auf die Präsentation der verschiedenen Altersgenerationen sowie der komischen Protagonisten verwiesen, die zwischen den angegebenen Identitätsformen stehen. Gerade bei der Verortung kultureller Identität ist es entscheidend, sich auf die postkolonialen Thesen von Homi K. Bhabha sowie die Auswertung dieser Thesen, ausgeführt durch Michael Göhlich und Oliver Marchart, zu stützen.⁶⁸ Bhabha führt in seiner Monografie *Die Verortung der Kultur* einen dekonstruktiven Diskurs, der insbesondere von der Anwendung der Diskursanalyse gemäß Derrida geprägt ist.

Es handelt sich dabei um einen ambivalenten Diskurs, der im Verlangen, Bedeutung zu fixieren, Wiederholungen sucht und an der Unmöglichkeit einer identischen Wiederholung scheitert. Dies ist ein Konzept, das Derrida als ‚Iterabilität‘ bezeichnet und das gerade in der Komik, einer Form, die sich sowohl stereotyper Identitäten von Figuren als auch des Bruchs oder der Bestätigung dieser bedient, von Belang ist.⁶⁹

Kulturelle Identität, die stets performativ qua iterativer Diskursproduktion aufs Neue produziert werden muss, ist von einem Moment konstitutiver Ambivalenz gekennzeichnet, denn in letzter Instanz wird jede Bedeutungsstabilisierung scheitern.⁷⁰

Bei diesem Konzept handelt es sich um eine Gesetzmäßigkeit in der, wie Peter V. Zima ausführt, die „Wiederholung eines Textelements die Textkohärenz nicht stärkt, sondern zersetzt.“⁷¹ So funktioniert der postkoloniale Diskurs gemäß Bhabha gerade in der Form der Iteration – einem Modus der Verhandlung, bei dem beständige Versuche vorherrschen, die

68 Vgl. Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: *Die Verortung der Kultur*. & Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie. In: *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Hrsg. von Benjamin Jörissen u. Jörg Zirfas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008. S.315–330. & Marchart, Oliver: *Der koloniale Signifikant*. Kulturelle ‚Hybridität‘ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. In: *Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen*. Hrsg. von Meike Kröncke, Kerstin Mey u. Yvonne Spielmann. Bielefeld: Transcript 2007. S.77–98.

69 Vgl.ebd. S.79.

70 Ebd. S.80.

71 Zima, Peter V.: *Moderne*. Tübingen [u.a.]: Francke 1997 (=UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher 1967). S.291.

[...] widerstrebende[n] (antagonistic) und einander entgegengesetzte[n] (oppositional) Elemente ohne die erlösende Rationalität der Aufhebung oder Transzendenz zu artikulieren.⁷²

In der rekurrierenden performativen Darbietung von Identität entsteht einerseits die Problematik der Iterabilität, einer im zeitlichen Rahmen niemals vorhandenen identischen Wiederholung, und andererseits die des daraus folgenden Aufschubs einer (niemals stattfindenden) Fixierung. Zusätzlich ergibt sich die Unmöglichkeit für den Fremden, der Vorstellung einer auf ihn projizierten, obstruierten Identität exakt und permanent zu entsprechen. Gemäß Alfred Schütz und Thomas Luckmann gilt für Abweichungen von Wiederholungen:

Da aber unter der Vorherrschaft des pragmatischen Motivs diese Art von genauer Vorhersage [, des Glaubens einer Routine der identischen Wiederholung,] im Allgemeinen irrelevant ist, während gerade die typisch wiederholbaren Aspekte der Erfahrung und des Handelns von Interesse sind, ist Vorhersage der ‚Zukunft‘ in der natürlichen Einstellung möglich und [...] erfolgreich.⁷³

Dementsprechend werden Urteile zumeist in Bestätigung des Glaubens an exakte Wiederholungen bei Vernachlässigung von Widersprüchen gefällt.

2.3.2 *Hybridität und Identität*

Während Göhlich den Blick verstärkt auf den Diskurs, den Raum und die Identität lenkt, widmet sich Marchart der von Bhabha als ‚Hybridität‘ bezeichneten und bestimmenden Trope seines Diskurses. Die Bezeichnung ist insofern unglücklich gewählt, als der Signifikant ‚Hybridität‘ hier nicht mit dem lexikalischen Bedeutungsinhalt einer Kreuzung belegt wird.⁷⁴ Vielmehr weist Marchart in Bezug auf die Bedeutung von Hybridität im Sinne von Bhabha daraufhin, „dass die Produktion jeder kulturellen Identität letztinstanzlich scheitert und neu ausgehandelt werden muss.“⁷⁵

Hybridität wird zum Zeichen der Produktivität kolonialer Macht, die zugleich diese Macht untergräbt. Das heißt, koloniale Macht operiert nicht allein über den Einsatz von Autorität und repressiver Gewalt, so als würde sie eine unüberwindbare Mauer zwischen Kolonisa-

72 Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: Die Verortung der Kultur. S.39.

73 Schütz, Alfred u. Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt. Konstanz: UVK Verl.-Ges. 2003 (=UTB Sozialwissenschaften, Philosophie 2412). S.328.

74 Vgl. Marchart, Oliver: Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‚Hybridität‘ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. S.80f.

75 Ebd. S.87.

toren und Kolonisierten errichten [...]. Der Diskurs der Kolonialherren produziert vielmehr selbst Hybriditätseffekte, insofern die eigentliche Identität der Kolonisatoren auf ihrer phantasmatischen Doppelkonstruktion der Kolonisierten basiert. Der kolonisierte Andere wird im kolonialen Phantasma zum Objekt der Furcht wie des Begehrens, der Verachtung wie der Bewunderung.⁷⁶

Bhabhas Begriff von Hybridität ist nicht deckungsgleich mit der schon angesprochenen Kreolisierung (Kapitel 2.2), aber die Kreolisierung selbst muss in ihrer kulturell-politischen Dimension als Teil der performativen Verhandlung über eine Annahme einer kulturellen, sozialen und askriptiven Identität erscheinen.

For me, hybridization is a discursive, enunciatory, cultural, subjective process having to do with the struggle around authority, authorization, deauthorization and the revision of authority. It's a social process. It's not about persons of diverse cultural tastes and fashions.⁷⁷

So muss Hybridität als diskursiver, sozialer Prozess wahrgenommen werden, in dem der Fremde seine Identität verhandeln muss; während Kreolisierung als die lokale Übernahme, respektive Interpretation, fremder Signifikanten und Signifikate zu werten ist. Dementsprechend verhält es sich beispielsweise bei Mode- oder Büchertrends. Auch die lokale Inszenierung des Fremden in Verkleidung oder Sprachmasken erscheint als Modus der Kreolisierung. Dies kann, wie oben ausgeführt, in die lokale kulturelle Identität einfließen.

Die schon erwähnte Dienerfigur des Hadschi Halef Omar ist hier als Beispiel aufzuführen, denn gerade in dieser Figur wird erkennbar, welche Wendungen die komische Doppelkonstruktion einer Dienerfigur einnehmen kann. Diese sollte insbesondere in Anbetracht der Vorstellung Bhabhas gesehen werden, in der das Stereotyp ein unmögliches Objekt darstellt und die Hybridität als Zeichen kolonialer Macht gelesen werden kann.⁷⁸ In den ersten Worten des Hadschis spiegelt sich eine Kombination von Vertrauenswürdigkeit und Verrat gegenüber dem Kolonialisten, der durch Kara Ben Nemsis – dem fiktiven Alter-Ego des Autors Karl May – repräsentiert wird:

Effendi, ich hasse die Ungläubigen und gönne es ihnen, da[ss] sie nach ihrem Tode in die Dschehenna kommen, wo der Teufel wohnt; aber dich möchte ich retten vor dem ewigen Verderben, welches dich ereilen wird, wenn du dich nicht zum Ikrar bil Lisan, zum heiligen Zeugnisse, bekennst.⁷⁹

76 Ebd. S.81.

77 Bhabha, Homi K.: Staging the Politics of Difference. In: Race, Rhetoric, and the Postcolonial. Hrsg. von Gary A. Olson u. Lynn Worsham. Albany: SUNY Press 1999. S.3–39, S.39.

78 Vgl. Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: Die Verortung der Kultur. S.120.

79 May, Carl: Durch die Wüste und Harem. Reiseerlebnisse von Carl May. S.1.

May lässt die Figur im Laufe seiner Erzählungen zunächst immer wieder als inkompetent erscheinen, aber er bricht mit diesem Modus: Der kleine Gehilfe wächst nun mit seinen Aufgaben, bis er, wie May es beschreibt, in dem Empfinden „[...] ohne es selbst zu ahnen, nur noch äußerlich ein Moslem, innerlich aber bereits ein Christ“⁸⁰ ist. Der Schriftsteller zeigt hier einen Aspekt des Kolonialisierungsgedankens.

In Bezug auf komische Spannungsverhältnisse zwischen einer möglichen Dienerfigur und Bhabhas Schriften ist eine Szene des Filmes *Nur 48 Stunden* von 1982 von Interesse.⁸¹ Als der von Nick Nolte gespielte Polizist Nick Cates den Sträfling Reggie Hammond (gespielt von Eddie Murphy) in seinem Gefängnisblock besucht, entsteht eine überraschende Situation: Als Nick Cates durch den Gang des Traktes gehen will, hört er einen Sträfling, der am Ende des Ganges lautstark das Lied *Roxanne* singt. Das Lied selbst war damals ein neuer Hit, und zwar gesungen von dem britischen Sänger Sting von der Band *The Police*. Geradezu überraschend wird das Lied mit Leidenschaft und abseits einer stimmlichen Verzerrung sehr nah an der Originalvorlage von dem deutlich als Afroamerikaner zu erkennenden Reggie Hammond gesungen. Die immanente komische Wirkung beruht auf einer Vielzahl von Gründen, und nicht nur auf der Inkongruenz, dass hier ein Liebeslied im Gefängnis gesungen wird.

Der Akt ist insofern subversiv, als dass ein Lied, im typischen Rhythmus eines Tangos von einem weißen Musiker komponiert, von einem schwarzen Kriminellen dargeboten wird: Nun werden auch die Reggae-Einflüsse deutlich, die der Komposition zu Grunde liegen. Weiterhin wirkt dieser Akt widersinnig, weil ein Schwarzer eine weiße Maske annimmt, die eigentlich eine schwarze Maske sein soll, und so seine Verortung der kulturellen Identifikation ad absurdum führt. In der Hybridität der dargestellten Ereignisse wird simultan eine Trennung und Verbindung des Protagonisten zu dem durch das Lied aufgeführten Zeichen konstruiert. Bhabha erläutert, in Bezug auf Lacan, dass in der Zirkulierung des Zeichens, seiner Verdoppelung und Deplatzierung, die in diesem Fallbeispiel sehr deutlich ist, keine wechselseitige Teilung von Form und Inhalt vorhanden ist.⁸²

Der Gesang besitzt in dieser Hinsicht eine subversive Kraft und darf trotzdem lediglich als eine Darstellung von jemandem, der leidenschaftlich dieses Lied singt und damit eine Wiederschreibung dieser überschriebenen Form von Musik produziert, verstanden werden. Bhabha spricht bei einer solchen

80 May, Karl: Von Bagdad nach Stambul. Reiseerlebnisse. Freiburg i.Br.: Friedrich Ernst Fehlenfeld 1892 (=Gesammelte Reiseromane / Carl May 3). S.188.

81 Vgl. Hill, Walter: *Nur 48 Stunden* [48 hrs.]. USA: Paramount Pictures [u.a.] 1982. TC: 00:37:12 – 00:38:01.

82 Vgl. Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: *Die Verortung der Kultur*. S.77.

Form von Mimikry von dem „Subjekt einer Differenz, das fast aber doch nicht ganz dasselbe ist“.⁸³ Somit geschieht nicht nur eine Mimikry des weißen Manes, sondern auch eine hybride Mutation von etwas Verlorengegangenen.⁸⁴

Bhabha nutzt den Begriff des kolonialen Signifikanten, der das dislozierende Verschwinden von Bedeutung im postkolonialen Diskurs bezeichnet. So erscheinen die Inhalte des Diskurses als ambivalent und selbstentfremdet. Cates' aggressives Verhalten gegenüber dem schwarzen Sträfling zeigt geradezu eine trotzende Reaktion auf dieses neue Signifikationssystem, das sich nicht als Teil seines eigenen, gültigen Systems erweist und sich stattdessen als eine, sein System negierende Grenze der Ethik präsentiert. Der Film entwickelt sich als eine Reise der beiden Figuren durch die ‚Unmöglichkeit eines Nichtsinns‘ im Differenzgefälle zwischen den kulturellen Identitäten bzw. einen Sinn, den die beiden durch jeweilige Einflussnahme innerhalb ihres Machtsystems zu füllen versuchen.⁸⁵

Der Akt des Singens erscheint nun hinsichtlich der Polizist/Sträfling-Dynamik und der von Cates anfangs geforderten Herr/Diener-Beziehung bereits als ein erstes, komisches Signal für die Möglichkeit aber auch die Unmöglichkeit einer Festsetzung der Identität des schwarzen Sträflings durch Cates. Bis zu einem Wendepunkt im Film versucht Cates durch Autorität und die daraus folgenden Repressalien die soziale, politische und kulturelle Identität Hammonds zu bestimmen. Der Film entwickelt eine enorme Dynamik, als Hammond sich immer wieder einer Rolle als Handlanger klar verweigert. Erst nachdem die Protagonisten sich beleidigt, beschimpft und sich sogar, unter der Bedingung, dass keine offiziellen Sanktionen folgen, geprügelt haben, stehen die Figuren auf einer gleichwertigen Verhandlungsbasis. Denn sie haben im Verlauf ihrer Geschichte und in ihrem Ringen gelernt, zwischen ihren Identitäten zu übersetzen.⁸⁶ In diesem Fall muss erwähnt werden, dass innerhalb des Raumes, den diese Geschichte einnimmt, die Identitäten, zumindest in der Distanz zwischen den Protagonisten, zufriedenstellend verhandelt und (vorläufig) arretiert werden. Diese Analyse ist aber noch durch weitere vergleichbare komische Darstellungen zu komplettieren.

Bhabha erläutert, dass gerade in den Mitteln der Kunst, Spuren des Kampfes um die Identität der kolonisierten Minderheit zu finden sind:

83 Ebd. S.126.

84 Vgl. Marchart, Oliver: Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‚Hybridität‘ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. S.82.

85 Vgl. ebd. S.95ff.

86 Vgl. ebd. S.85.

Wenn die historische Sichtbarkeit verbla[ss]t ist, wenn die Gegenwart der Zeitzeugenschaft ihre Macht des Festhaltens verliert, dann offerieren uns die Deplazierungen der Erinnerungen und die Umwege der Kunst das Bild unseres psychischen Überlebens.⁸⁷

Von besonderem Interesse ist hierbei die Auswertung von Bhabhas Aufsatz *Die Frage der Identität. Franz Fanon und das postkoloniale Privileg*⁸⁸ durch Michael Göhlich.⁸⁹ Über die darin dargestellten Thesen können die komischen (Selbst-)Darstellungen von Minderheiten ausführlich ausgewertet werden. Bhabha schreibt:

Wann immer zahlreiche kulturell ethnisch marginalisierte Gruppen bereitwillig die Maske des Schwarzen aufsetzen oder die Position der Minderheit einnehmen, nicht um ihre Verschiedenheit zu verleugnen, sondern um kühn das bedeutsame Kunst-Werk (artifice) der kulturellen Identität und ihrer Differenz in die Öffentlichkeit zu tragen, wird Fanon unentbehrlich.⁹⁰

Gemäß Göhlich bestimmt Bhabha in seinem Artikel über Fanon drei Bedingungen für ein Verständnis der Identität des Anderen. Kristallisiert werden,⁹¹

- dass der Ort des Anderen halluziniert wird und als halluzinatorischer Raum nie vom Subjekt eingenommen werden kann.
- dass sich die Andersheit weder im kolonialistischen Selbst noch im kolonisierten Anderen, sondern in der Distanz zwischen den beiden bildet.
- dass Identität nie gegeben ist, sondern erst produziert wird. Dies geschieht allerdings in Form eines wiederkehrenden Bildes, gemäß der ersten These einer im halluzinatorischen Raum gespaltenen Identität.

In der komischen Darstellung lassen sich diese Bedingungen an einer für diese Untersuchung markanten Szene aus dem Film *Trans-Amerika-Express* erläutern. Im Identitätsspiel zwischen den Figuren, die von dem Komiker Richard Pryor und dem Schauspieler Gene Wilder dargestellt werden, wird Folgendes aufgezeigt: Wilders Figur Caldwell muss sich aufgrund bestimmter Handlungsgegebenheiten verkleiden und Pryor, in der Rolle des Grover T. Muldoon, hilft ihm dabei.⁹² Das Erwähnenswerte ist, dass gerade die Kostümierung darin be-

87 Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: Die Verortung der Kultur. S.28.

88 Ebd. S.59ff.

89 Vgl. Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie.

90 Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: Die Verortung der Kultur. S.94.

91 Vgl. Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. S.319.

92 Vgl. Hiller, Arthur: *Trans-Amerika-Express*. [Silver Streak]. USA: Frank Yablans Presentations [u.a.], 1976.

steht, dass der weiße Caldwell sich mittels dunkler Creme als Afroamerikaner schminkt. Diese Travestie ist als komischer Widerhall auf die Minstrelzeit als auch in der Tradition anderer komischer Travestien zu verstehen. Allerdings wird die angesetzte Mimikry eines Afroamerikaners durch die Figur Caldwell von dem beistehenden Muldoon als durchschaubare, lügenhafte Konstruktion erklärt. Dieser bringt ihm nun bei, wie man mit einem gewissen Rhythmus läuft, um die gefälschte askriptive Identität mit einer entsprechenden, kulturellen ‚Authentizität‘ zu unterfüttern.

In dieser Szene kann der Zuschauer in seiner medialen Distanz die komische Dekonstruktion der Andersheit erleben. Er sieht, wie beide Figuren den halluzinatorischen Raum des Anderen, in diesem Fall den des Afroamerikaners, gemeinsam konstruieren und darf eine in der Komik produzierte, aber auch gebrochene Wiederholung bestehender, stereotyper Bilder erleben. Letztlich wird der von den beiden konstruierte Raum durch eine ihn brechende Pointe, wie es in einem Nachruf auf Richard Pryor beschrieben wird, auf die Höhe getrieben: Dank einem Vorschlag Pryors wird im Film klar, dass der weiße Caldwell unfähig ist, weder die kulturelle Identität noch den Rhythmus anzunehmen. Eine schwarze Nebenfigur pointiert diese vermeintliche Tatsache gegenüber dem nun zur Musik aus einem Radio mit den Fingern schnalzenden, als Afroamerikaner verkleideten Caldwell mit dem Satz: „I don’t know what you think you’re doing, man, but you got to get the beat.“⁹³

Um der Ambiguität komischer Darstellungen von Identität im postkolonialen Diskurs zu begegnen, muss der hier verfolgte Ansatz mit den Thesen Bhabhas abgeglichen werden. Dessen Kritiker untermauern die weitere Vorgehensweise dieser Analyse. Göhlich erleichtert den Zugang zu Bhabhas *Verortung der Kultur* durch einen systematischen Überblick auf dessen zentrale Thesen und Begriffe sowie einer kritischen Auswertung aller dreizehn Aufsätze aus dem Hauptwerk Bhabhas.⁹⁴ Oliver Marchart widmet sich ausführlich sowohl den Thesen Bhabhas als auch den Einwänden seiner Kritiker, wie Bart Moore-Gilbert und Stuart Hall, um den Wert dieser Thesen zu überprüfen.⁹⁵

In der hier angestrebten Untersuchung der Konflikte um Identität und um die Zwischenräume, die hinter Darstellungen des Fremden stehen und in ihnen verhandelt werden, steht in Ähnlichkeit zu Bhabha der Gedanke im Vordergrund, dass allgemein in ästhetischen Produktionen kolonisierter und allochthoner Gruppen, und spezifisch in den darin enthaltenen komischen Produk-

93 Ebd. TC: 01:16:30 – 01:17:00.

94 Vgl. Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie.

95 Vgl. Marchart, Oliver: Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‚Hybridität‘ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. S.83f.

tionen, das hybride „Bild unseres psychischen Überlebens in der *unheimlichen* Welt“⁹⁶ enthalten ist. Die fiktiven, realen und stereotypen Zwischenräume erschließen sich in den dargestellten Wahrnehmungsprozessen in der Verquickung von Komik. Dabei wird das Fremde gleichzeitig dem Begehren und der Verachtung des Kolonisators innerhalb der komischen Darstellung ausgesetzt. Gerade bei der komischen Darstellung von Stereotypen herrscht die Gefahr, dass sie nicht simplifizierend oder die Realität falsch darstellend, sondern, im Sinne der Ausführungen Bhabhas, arretierend wirkt.⁹⁷

Die in komischen Inszenierungen des Fremden eintretende Wieder- und Überschreibung von Signifikaten gehört allerdings auch zu dem, was Simon Weaver als umgedrehten Diskurs in einer komischen Darbietung bezeichnet. Eine solche Wieder-/Überschreibung muss ebenso als wesentlicher Teil der Debatte um kulturelle Dekonstruktion betrachtet werden. Im Verlauf dieser Untersuchung werden Diskurse von komischer Dekonstruktion, umgedrehter komischer Dekonstruktion, reflexiver komischer Dekonstruktion, postmoderner Komik und (auto-)aggressiver Komik behandelt und erläutert.⁹⁸

Demgemäß wird hier im Sinne Bhabhas nicht die Widerspiegelung von Identitätsmerkmalen, sondern das fortlaufende Verhandeln dieser verortet. Der Konfliktcharakter der komischen Darstellungen zielt dabei auf eine zwiespältige, weil zumeist inkongruente, aber auch eine zwischen Begehren und Verachtung situierte Ambivalenz.⁹⁹ Diese Untersuchung verfolgt den Ansatz im Differenzprodukt Komik, die sich zumeist in Harmlosigkeit auflöst, Identitätskonflikte in Deutschland zu bestimmen. Dies geschieht sowohl im Vergleich als auch in der Analyse komischer Differenzprodukte sowie anhand tatsächlicher Konflikte, die auf Komik und deren verschiedenen Deutungen basieren.

2.4 Die Frage nach Identität und Leitkultur in Deutschland

Die vorangegangenen Punkte demonstrieren die möglichen Identitätsquellen und zeigen ihre Beziehungen zu Konflikten und Komik. Wie Huntington deutlich macht, erscheinen Identität und der angestrebte Anspruch darauf anhand der

96 Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen u. a.: Die Verortung der Kultur. S.28. Anm.: Der Ausdruck ‚unheimlich‘ soll hier das Gegenteil von ‚heimatlich‘ darstellen.

97 Vgl. Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie. S.320.

98 Vgl. Weaver, Simon: The rhetoric of racist humour. S.119ff.

99 Vgl. Göhlich, Michael: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie. S.317.

Unterschiede voneinander leichter erkennbar, als eigenständig definierbar zu sein.

Deutschlands Beziehung zur eigenen Kultur und insbesondere zur eigenen Identität ist im Erbe der Verbrechen der Vergangenheit, mit besonderem Bezug auf die NS-Zeit, sehr zwiespältig und bewegt sich erst seit wenigen Jahren zu einer von Unsicherheit geprägten Akzeptanz einer nationalen Identität.¹⁰⁰

Noch 2000 gab es große innerdeutsche Debatten um die Formulierung einer möglichen Leitkultur in Deutschland. Der Begriff ‚Leitkultur‘, der 1998 durch den Politik- und Islamwissenschaftler Bassam Tibi und dessen Publikationen zum Thema der Integration geprägt wurde und 2000 als „freiheitlich-demokratische deutsche Leitkultur“ von dem damaligen Fraktionsvorsitzenden der CDU, Friedrich Merz, im Rahmen einer Forderung nach Regeln für Einwanderung und Integration angeführt wurde, führte zu starken Gegenreaktionen.¹⁰¹ Der Literaturhistoriker Walter Jens reagierte auf die Debatte mit dem Vorschlag, den Begriff ‚Leitkultur‘ zum Unwort des Jahres 2000 zu erklären; was ihm tatsächlich zu der eher unrühmlichen Auszeichnung verhalf.¹⁰²

Tibi kommentierte die Debatte mit:

Das Problem der – oft beabsichtigten – Missverständnisse fängt damit an, dass Deutsche sich eine Leitkultur sowie die hierzu gehörige eigene kulturelle Identität versagen. Es wird unterstellt, dass Leitkultur von einer homogenen Bevölkerung ausgeht und eine ‚Unter-/Überordnung in der Beziehung zu den Fremden‘ beinhaltet. Das ist nicht korrekt.¹⁰³

Im Herbst 2005 startete die Kampagne *Du bist Deutschland*, bei der ein „Wir-Gefühl“ in Deutschland wiederhergestellt werden sollte.¹⁰⁴ In dieser Kampagne wurden auch Deutschtürken als Teil von Deutschland präsentiert.

Während Huntington in seinen patriotisch geprägten Werken die Besinnung auf die eigenen Stärken Amerikas beschwört, existieren in Deutschland

100 Vgl. Rüter, Hans-Martin: Stimmung des Aufbruchs. http://www.welt.de/print-welt/article182307/Stimmung_des_Aufbruchs.html (19.04.2016). & Vgl. Knobloch, Charlotte: Deutschland braucht einen neuen Patriotismus. In: Zeit Online (02.10.2006).

101 Tibi, Bassam: Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft. 1. Aufl. München: Bertelsmann 1998. & Vgl. Merz, Friedrich: Einwanderung und Identität. Unionsfraktionschef Friedrich Merz zur Diskussion um die ‚freiheitliche deutsche Leitkultur‘. In: Die Welt 25.10.2000 http://www.welt.de/print-welt/article540438/Einwanderung_und_Identitaet.html (19.04.2016).

102 Vgl. Spiegel Online: Walter Jens nominiert ‚Deutsche Leitkultur‘. Unwort des Jahres. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,101365,00.html> (19.04.2016).

103 Tibi, Bassam: Leitkultur als Wertekonsens. Bilanz einer missglückten deutschen Debatte. In: Politik und Zeitgeschichte B 1-2/2001. Bonn 2001. <http://www.bpb.de/publikationen/40QIUX.html> (19.04.2016).

104 Rüter, Hans-Martin: Stimmung des Aufbruchs. http://www.welt.de/print-welt/article182307/Stimmung_des_Aufbruchs.html (19.04.2016).

unterschiedliche Bewegungen, die Ähnliches in ihrer nationalen Identität suchen. Die Frage nach der Einbindung der türkischen und muslimischen Minderheiten bleibt bis heute eine Streitfrage.

So wird das deutsch-türkische Verhältnis in der Comedy-Show *Heute-Show* durch den Schauspieler Yunus Cumartpay in der Rolle des ‚Migrationsexperten‘ Mesut Güngen beleuchtet. Dabei ähnelt die *Heute-Show* nicht nur der amerikanischen *Daily Show*, sondern der Posten von Larry Wilmore als Senior Black Correspondent (Ansprechpartner für die Belange von Afroamerikanern) findet hier in der Position des Asif Maandvi als Kontaktperson für Muslime sein eigenes, für Deutschland spezifisches Echo im Umgang mit der eigenen nationalen Situation. Ein Dialog zwischen dem Moderator und Güngen in der Sendung der *Heute-Show* vom 10.09.2010 greift diese Thematik auf: Güngen spielt die Anspannung zwischen Türken und Deutschen herunter, bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Moderator ganz nebenbei Güngens Mutter erwähnt. Nach diesem als unbewusst inszenierten Übertreten eines Tabus verfällt Güngen in den Habitus und die Sprachmaske des Klischees eines aggressiven Türken. Die Darbietung entspricht dabei der Zerrissenheit der oben beschriebenen Dichotomie eines ‚double consciousness‘ (Kapitel 2.3).

2.5 Die Wahrnehmungsebene

Innerhalb dieser Untersuchung wird der Fokus zudem auf die möglichen Empfänger und Sender der verschiedenen Formen der komischen (Selbst)Darstellungen gelegt. Dabei stellt sich die Frage, ob die Kommunikation von komischen Inhalten bestimmter Adressaten an bestimmte Zielkreise gerichtet wird oder ob diese Kommunikationsvorgänge von Teilen der Empfänger als komisch bzw. als nicht komisch rezipiert werden.

Ein Beispiel für die Aneignung eines Kommunikationsinhaltes und seiner Entwertung in eine Wahrnehmung als ‚komisch‘ – ein stattfindender Bruch ins Komische – ist sicherlich der kurze Medienwirbel um mehrere türkischstämmige Jugendliche im Jahr 2006, die als Grup Tekkan bekannt wurden und mit dem Lied *Wo bist du mein Sonnenlicht* sowohl Charterfolge als auch Spott ernten.¹⁰⁵

105 Vgl. Meusers, Richard: Tokio Hotel verblasst im Sonnenlicht. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,druck-406496,00.html> (11.07.2010). & Vgl. Knoke, Felix: Die krasse Story vom ‚Sonnenlicht‘. Konkret kopiert. <http://www.spiegel.de/jahreschronik/0,1518,452029,00.html> (19.04.2016).

Dies wurde insbesondere durch Stefan Raab verstärkt, der in seiner Sendereihe *TV total* das Video und den Text durch den Kakao zog. Damit wandelte er es klar in ein Medienevent, wie Raab dies bereits zuvor in verschiedenen Fällen erfolgreich evozierte und sodass die betroffenen, komischen Darstellungen in Folge meist von weiteren Medienformaten aufgenommen wurden. Markant war hier Ende 1999 die ‚Maschendrahtzaun-Hysterie‘. Dies geschah durch verstärkte Exposition eines Ausschnittes einer Gerichts-Show, in dem die aus dem Vogtland stammende Regina Zindler immer wieder die Wörter ‚Maschendrahtzaun‘ und ‚Knallerbsenstrauch‘ dialektgefärbt und leicht fehlerhaft aussprach.¹⁰⁶

Die Verfremdung der deutschen Sprache durch den deutschtürkischen Ethnolekt und die Inversion des Gebarens von Hiphop-Musikern durch die drei jungen Männer von Grup Tekkan, die in einem erstmals auf YouTube kursierenden Video auftraten, bot Raab genug Material für Spott. Insbesondere der originale Refrain stach dabei hervor:

Wo bist du, mein Sonnenlicht?
 Isch suche disch und vermissee disch.
 Isch respektier' nur disch,
 Damit du's weißt: Isch liebe disch.¹⁰⁷

Sowohl durch die Verbreitung im Internet als auch die zusätzliche Amplifizierung in der von Stefan Raab geführten TV-Sendung reihten sich das Lied und das dementsprechende selbstgedrehte Video in die erhöhte Medienaufmerksamkeit eines kurzfristigen, nationalen Spottzyklus ein. Einen Höhepunkt fand dies, als Stefan Raab zusammen mit den Komikern Christoph Maria Herbst und Michael „Bully“ Herbig das Lied innerhalb einer Sylvester-Folge von *TV total* anstimmte.¹⁰⁸

Diese Geschehnisse können sowohl als Medienevent, wie es Andreas Hepp bezeichnet, als auch als eine symptomatische Episode von Komik aufgrund eines wahrgenommen Gefälles in der Darstellung von kultureller Identität wahrgenommen werden.¹⁰⁹ Dabei schien es anfangs, dass die betroffene Jugendgruppe mit der Annahme des ‚Bruchs in eine komische Gemeinschaft‘ zumindest die

106 Vgl. Hepp, Andreas: Stefan Raab, Regina Zindler und der Maschendrahtzaun. Die kulturelle Produktion von populären Medienevents. In: Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen, Oktober 2000. Hrsg. von Jorg Türschmann u. Annette Paatz. Hamburg: Kovac 2001. S.159–173.

107 Meusers, Richard: Tokio Hotel verblasst im Sonnenlicht.

108 Vgl. Brainpool (Hg): Tv Total Sylvester Spezial (31.12.2006). Deutschland : Brainpool, 2006.

109 Vgl. Hepp, Andreas: Stefan Raab, Regina Zindler und der Maschendrahtzaun. Die kulturelle Produktion von populären Medienevents.

gewonnene Aufmerksamkeit ökonomisch erfolgreich nutzen konnte. Zudem wurden dem Lied trotz der Jugendsprache gewisse musikalische Qualitäten eingeräumt.¹¹⁰ Die Einbindung der Grup Tekkan bei *TV Total*, deren Auftritt am 16.03.2006 in der gleichen Sendung sowie erfolgreiche Verkäufe von Maxi-CDs und Mobiltelefon-Klingeltönen schienen dies zu bestätigen.¹¹¹ Dass der Kuchen höchstwahrscheinlich für die Grup Tekkan wesentlich kleiner ausfiel als zunächst von der Öffentlichkeit angenommen, wurde gewahr, als herauskam, dass der Text als auch die Musik von anderen Quellen stammte.¹¹² So steuerten die Jugendlichen lediglich immaterielle Arbeit durch ihre Identität bzw. ihren deutschtürkischen Habitus bei.

Anhand des Liedes *Schatz, ich kann nicht mehr warten* des unter dem Künstlernamen bzw. Nicknamen Mördan wirkenden Deutschtürken Merdan Akbulut zeigt sich ein anderer, in der Medienöffentlichkeit wirksamer Verlauf. Wie bei der Grup Tekkan führte die Abweichung Mördans zum Auftreten von Profimusikern zu Aufmerksamkeit und auch zu Belustigung. Amüsant ist Mördans Artikulation des Gesangs, insbesondere das langgezogene ‚A‘ in dem Wort ‚Schatz‘ sowie sein Video-Auftritt, der im Habitus anderen Hiphop-Künstlern ähnelt, aber doch nur in einem Treppenhaus im oberbayerischen Waldkraiburg, und nicht in der Bronx, aufgenommen wurde. Das YouTube-Video wurde über 7,8 Millionen Mal angeschaut und der folgende Clip *La La Lala* zumindest an die 700.000-mal.¹¹³

Mit seinem Refrain bedient das Lied ähnliche Muster wie der Beitrag der Grup Tekkan. Beide Lieder werden durch eine starke artikulatorische Diskrepanz und eine ethnisch geprägte Sprachmelodie auffällig: „Schaaaaaaaatz, ich kann nicht mehr waaaaaaaarten“.¹¹⁴

Zwar nahm das Geschehen nicht die Dimensionen des Maschendrahtzauns an, aber es führte dennoch zu starker Aufmerksamkeit in den Medien, was in folgenden Ausführungen von Spiegel.de deutlich wird:

110 Vgl. Kloe, Christopher: Der Bruch ins Komische, der Bruch aus der Komik, der Bruch in der Komik. Magisterarbeit. München 2009. S.65f.

111 Vgl. Grup Tekkan performen bei TV Total. Staffel 8 Folge 856. Video. TC: 00:12:45. <http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/tv-total/Grup-Tekkan-performen-bei-TV-total!/-/20560/> (16.04.2016).

112 Vgl. Knoke, Felix: Die krasse Story vom ‚Sonnenlicht‘.

113 Vgl. Akbulut, Merdan: Mördan – Schatz, ich kann nicht mehr warten. <https://www.youtube.com/watch?v=Lis7t43PGR8> (16.02.2015).

114 Das traurige Geheimnis von Mördan. Deutschlands neuer Internet-Star. <http://www.bild.de/unterhaltung/leute/moerdan/das-traurige-geheimnis-von-deutschlands-neuem-internet-star-18511410.bild.html> (24.06.2011).

Das ist peinlich. Aber Mördan hat Massen von Fans. Er ist populär, weil er schlecht ist, gerade weil sein ‚Schaaatz‘ so klischeeüberladen ist, gerade weil er die Sprache auf dem Altar des unter Deutsch-Rappern so beliebten Schein-Reimes opfert. ‚Warten‘ reimt sich da auf ‚umarmen‘ und ‚Dame‘: Muss wohl am ‚A‘ liegen. Mördan, genannt Mörder, „aber mein Name sollte Disch nisch schtören“, ist gesanglich wie textlich weitgehend talentfrei. Dazu kommt die visuelle Umsetzung, die ‚Realsatire!‘ schreit. Das alles tut weh und ist zugleich unendlich lustig. Klar, dass sich in den letzten Wochen die TV-Sender auf ihn stürzten, inzwischen kann man ihn für Auftritte buchen, selbst eine CD könnte drohen.¹¹⁵

Mördans Lied fand sogar ein komisches Echo in einer Parodie der Komikerin Carolin Kebekus in der SAT.1 Sendung *Die Wochenshow*. Kebekus präsentiert das Video in ihrem Segment *Stand-up-News* als schönste Liebeserklärung seit Arnold Schwarzeneggers „Bück‘ dich Putze“, was als eine Anspielung auf dessen Affäre mit einer Reinigungsfachkraft gewertet werden kann.¹¹⁶ Als das Mördan-Video angespielt wird, kommt beim ersten langgezogenen ‚Schaaatz‘ Gelächter beim Publikum auf; beim zweiten bricht es in begeisterteren Applaus aus. Zusätzlich kündigt Kebekus eine Antwort der Angebeteten an.

Kebekus übernimmt nun in einem Einspieler den Part des „Schaaatz“ und antwortet Mördan sinngemäß in einem Treppenhaus rappend. Scheinreime wie „Mördan – geh‘ weg aus mein‘ Gehörgang – Lass‘ dich gesanglich fördern“ ähneln nun dem Vorbild und werden vom Publikum angenommen.¹¹⁷

In Mördans Lied *La La Lala* findet sich die kongeniale Antwort auf die Ereignisse. Statt einer aggressiven Erwiderung auf Kebekus‘ Parodie, bzw. ‚Diss‘ (neudeutsch für eine mögliche Erweisung von Disrespekt), hofiert Mördan nun dieselbige in seinem YouTube Video *La La Lala*. In den neuen Textzeilen nimmt er Abschied vom ‚Schaaatz‘ und preist sich selbst für neue Frauen an: „Es wird eine Weile dauern bis ich mich fixier‘ – momentan habe ich Carolin Kebekus im Visier [...] sie ist ein steiler Zahn, ich bin ein hübscher Artist, komm zu mir, und ich zeig‘ dir, was ein richtiger Mann ist“. ¹¹⁸ Weiterhin fordert er Kebekus auf, ihn doch einmal anzurufen.

Statt einfach abzuwarten und den Wirbel um seine Person, sein Lied und seinen Habitus gemächlich ausklingen zu lassen, schiebt Mördan neue Kohlen ins Feuer. Vorherige Videos und später folgende profitieren letztendlich von der Aufmerksamkeit, die durch ‚Schaaatz‘ erzeugt wurde, was die wachsende

115 Pantalong, Frank: Weltbühne der Wunderkinder. Musikkarriere per Web-Video. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,druck-773896,00.html> (15.04.2012).

116 Brainpool (Hg): *Die Wochenshow* 01.07.2011. In: *Die Wochenshow* 1996-2002, 2011. TC: 00:21:50 – 00:22:01. Anm.: Wenn nicht anders angegeben, sind alle folgenden Zitate aus Filmen und Tonbeispielen.

117 Ebd. TC: 00:24:12.

118 Akbulut, Merdan: *La La Lala*. <http://www.youtube.com/watch?v=qAw6qnAFee&feature=aso> (18.04.2012). TC: 00:00:46.

Backlist an Videos auf seinem YouTube-Kanal und die Zahl der Klicks durch die Rezipienten bezeugt. Als sogenannter YouTube-Partner erhält er eine Pauschale, gemessen an Aufrufen und Favorisierungen seiner Videos, und kann sogar seine Fans mit einem Abo für seinen Kanal an sich binden.¹¹⁹ Merdan ‚Mördan‘ Akbulut schafft es, die ihm entgegenbrachte Aufmerksamkeit und den etwaigen Spott zumindest öffentlich ohne aggressive Repliken auf die ihm spottenden Komiker und die komische Gemeinschaft in gewissen Maßen anzunehmen.¹²⁰ Weder erklärt er sich als Spaßvogel noch als tief verletzt von diesem Bruch in eine komische Gemeinschaft. Ungeachtet dieser Obstruktion einer inferioren, komisch abgewerteten Identität ist zu beachten, dass Mördan darauf verweist, dass er sein Hobby weiter betreiben und somit die Aufmerksamkeit als symbolisches Kapital nutzen wird.

An dieser Stelle muss auf den Soziologen Pierre Bourdieu hingewiesen werden, der den Begriff des Kapitals definiert hat. In gleicher Weise ist die Bedeutung dieses Terminus’ im Kontext der medialen komischen (Selbst-)Darstellung von Minderheiten zu hinterfragen.¹²¹ Sticht schon bei dem Soziologen Georg Simmel unter den drei Bestimmungen des sogenannten ‚Fremden‘ als drittes der wirtschaftliche Faktor hervor, was in dieser Untersuchung die Fähigkeit eines allochtonen, inszenierenden Komikers bedeutet, einen Zwischenhandel mit dem Produkt einer Komik zu betreiben, die sonst lokal nicht gleichermaßen inszeniert wird.¹²² So lässt sich nun auf der Grundlage von Bourdieus Termini des Kapitals die wirtschaftliche Bedeutung dieser Kommunikationsinhalte besser einordnen.

2.6 Komisches Kapital

Bei der Bestimmung eines Kampfes der Kulturen in der komischen (Selbst-)Darstellung sind die Differenzierungen von Pierre Bourdieu, die in das Kapitalverständnis die wirtschaftliche aber auch die politische und soziale Identität einbeziehen, von Bedeutung.

Bourdieu differenziert verschiedene Sorten von Kapital. Er benennt das ökonomische, kulturelle, soziale und symbolische Kapital. Die Unterscheidung

119 Vgl. YouTube, L.L.C.: Über das YouTube-Partnerprogramm. <http://support.google.com/youtube/bin/answer.py?hl=de&answer=72851> (14.06.2013).

120 Vgl. Kloe, Christopher: Der Bruch ins Komische, der Bruch aus der Komik, der Bruch in der Komik. Magisterarbeit. München 2009. S.66.

121 Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner u. Alexandra König: Pierre Bourdieu. S.169–171.

122 Vgl. Saalman, Gernot: Simmels Bestimmung des Fremden im Exkurs von 1908-2007. http://socio.ch/sim/on_simmel/t_saalmann.pdf (24.12.2015). S.2,5.

dieser teils immateriellen Sorten von Kapital dient einer Betrachtung, die über den rein ökonomischen Austausch hinausgeht.¹²³ Sein Kapitalbegriff ist nicht nur auf Profit orientierte Prozesse begrenzt, sondern schließt auch „[...] alle anderen Austausch- und Berechnungsprozesse (soziale, kulturelle, symbolische)“¹²⁴ mit ein.

Da Bourdieu selbst den Kapitalbegriff flexibel verwendet und ihn im Hinblick auf die jeweiligen Forschungsziele modifiziert (er benutzt beispielsweise zweckorientierte Begriffe, wie das ‚wissenschaftliche‘, ‚staatliche‘ oder ‚literarische‘ Kapital), bietet es sich hier an, von einem Kapital der Komik, eben von einem komischen Kapital zu sprechen. Darüber hinaus legt er dar, dass die Kapitalsorten in gewissen Maßen konvertibel sind, da sich in jeder Kapitalvariante Arbeit, Anstrengung und Mühe manifestieren, was sich ebenso auf die Arbeit an komischen Darstellungen übertragen lässt.

Komisches Kapital findet sich in materialisierter Form, wie Büchern, CDs, DVDs, in institutionalisierter Form von Preisen, wie dem deutschen Comedy-Preis, dem deutschen Kabarett-Preis oder dem Ernst-Lubitsch-Preis, und schließlich im inkorporierten Zustand d.h. als Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten von Individuen, die es diesen ermöglichen, mittels Komik Werte zu schöpfen.

Das soziale Kapital bietet die Möglichkeiten durchzusetzen, sich mit den Chancen, die eine Gruppenzugehörigkeit birgt. Es potenziert die Aussichten auf Realisierung von kulturellem und ökonomischem Kapital.¹²⁵ In auffälliger Weise wird gerade dieser soziale Aspekt beim Einsatz von komischem Kapital bei der fast schon forcierten komischen Selbstdarstellung des Fremden als Minderheit gefordert – und zwar sowohl seitens der Mehrheit als auch der Minderheit. So hinterfragt Tobias Haberl in einem Beitrag die beständige (Selbst-)Darstellung von Kaya Yanar und Bülent Ceylan als Türken, da auch sie zwischen kulturellen und askriptiven Identitäten stehen, die sie in Deutschland nicht mehr weit von der Mehrheitsgesellschaft entfernen.¹²⁶ Fakt ist, dass die beiden nicht die einzigen sind, von denen Auftritte gefordert werden, in denen das Publikum das Aufzeigen und etwaige Auflösen von Inkongruenzen und Aggressionen aber auch die positive Bestätigung alter Muster erfährt.

In diesem Sinne setzte der Kabarettist Dieter Hildebrandt immer in einer gewissen Regelmäßigkeit eine Sprachmaske des 1990 verstorbenen und sich 1983 aus der Politik verabschiedeten SPD-Fraktionsvorsitzenden Herbert Weh-

123 Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner u. Alexandra König: Pierre Bourdieu. S.158ff.

124 Ebd. S.158.

125 Vgl. ebd. S.167.

126 Vgl. Haberl, Tobias: Verstehen sie Spass? In: Süddeutsche Zeitung Magazin (2003) H.3. S.16–19.

ner auf.¹²⁷ Dies wirkt, als würde ein erfolgreicher Musiker, wie Paul Simon, einen alten Hit, wie *Mrs. Robinson*, erneut spielen. Dabei stellt sich die Frage nach der Flexibilität in der Wahrnehmung des Publikums. Gleichmaßen geschieht dies im Fall der ethnisch gefärbten Komiker – Kaya Yanar spricht die Thematik selbst direkt an:

Ich bin ein deutscher Comedian mit türkischen Wurzeln. Und mein derzeitiges Bühnenprogramm wird das letzte mit dieser Thematik sein. Ich bin mal gespannt, ob ich danach noch wahrgenommen werde. Wenn ein deutschtürkischer Comedian auf die Bühne gehen kann, ohne zu thematisieren, dass er Deutschtürke ist – das ist vollendete Integration.¹²⁸

Das komische Kapital scheint sich zuvorderst für eine Umwandlung in ökonomisches Kapital zu eignen, sieht man dies doch an dem Beispiel des Rappers Mördan und seiner Fähigkeit, seinen Ruhm auf YouTube auszuschöpfen (Kapitel 2.5). Ein weiteres, illustrierendes Beispiel dafür ist der enorme Aufschwung des Einsatzes von Sprachmasken in den deutschen Medien, die die dargestellten Figuren beispielsweise durch eine gestelzte Sprachweise als homosexuell verzerren. Die schon länger bestehende Form kam insbesondere durch den Erfolg der Comedy Show *Die Bullyparade* zu einem neuen Höchststand. Dieses Format, in dem Sprachmasken häufig eingesetzt werden, überzeugt nicht nur durch die mit Schwulitäten versetzten Parodien auf die Serie *Raumschiff Enterprise*, sondern auch aufgrund der Reminiszenzen der filmischen Verarbeitung von dem Winnetou-Zyklus Karl Mays und der Darstellung des österreichischen Kaiserpaars aus den Sissi-Filmen. Die Figuren, die an bekannte Vorbilder angelehnt sind (wie an den Raumschiff-Captain James T. Kirk, den Außerirdischen Mr. Spock, die Westernlegende Old Shatterhand und den edlen Indianer Winnetou), führen in den Sketchen komische Dialoge mit erkennbar ‚schwulem‘ Unterton. Dieser Effekt wird zudem auch dadurch verstärkt, da es sich bei der Darstellung der österreichischen Kaiserin um einen Mann in Frauenkleidern handelt. Von dieser Reihe ausgehend entstanden erfolgreiche Kinofilme wie *Der Schuh des Manitu* und *(T)Raumschiff Surprise – Periode 1*. Letzterer erreichte schließlich den Gipfel dieser Erfolgswelle in 2004. Beide Produktionen zählen zu den erfolgreichsten Kinofilmen in Deutschland. Darüber hinaus demonstriert auch das Merchandising zu *(T)Raumschiff Surprise – Periode 1*, wie komisches Kapital in ökonomisches gewandelt werden kann:

127 Anm.: Dies erfolgte beispielsweise in der Show RedSpider Networks [HG.] ZDF: Neues aus der Anstalt: ZDF Enterprises. (16.12.2008). In: RedSpider Networks [HG.] ZDF: Neues aus der Anstalt: ZDF Enterprises.

128 Jüttner, Julia: ‚Mein Comedy-Programm ist eine Danksagung an die Deutschen‘. Kaya Yanar im Interview. <http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,druck-542524,00.html> (03.02.2013).

Zum ‚(T)raumschiff‘ gibt es: Prosecco, T-Shirts mit glitzerndem ‚Vulcanettenluder‘-Aufdruck, einen Space-Taxi-Tischstaubsauger und sogar einen Oberarmreif in 925 Silber für 195 Euro. Mit drei Partnern haben die Film-Vermarkter exklusive Verträge abgeschlossen: Hewlett Packard, Chio Chips und McDonald’s. Bei der Schnellimbibie-Kette gibt es ein Käse-Sahne-Dessert (das auch im Film eine wichtige Rolle spielen soll) und einen Surprise-Burger (Überraschung: Es ist ein ordinäres Crispy-Chicken).¹²⁹

Doch stellen diese wirtschaftlichen Ausschöpfungen von Komik nicht alleinig das Potential eines komischen Kapitals dar. An einem Beispiel soll nun der Weg zum symbolischen Kapital aufgeführt werden: Der amerikanische Vizepräsident Joe Biden äußerte sich in einem Gespräch während der NBC-Sendung *Meet the Press* am 06.05.2012 zum Thema der rechtlichen Gleichstellung der Schwulen-Ehe mit den Worten:

Look, I am vice president of the United States of America. The president sets the policy. I am absolutely comfortable with the fact that men marrying men, women marrying women and heterosexual men marrying women are entitled to the same exact rights — all the civil rights, all the civil liberties. And quite frankly I don’t see much of a distinction beyond that.¹³⁰

Darüber hinaus führte er an, dass der positive Gesinnungswandel in der amerikanischen Gesellschaft bezüglich des Themas der gleichgeschlechtlichen Eheschließung wohl auch einer Sitcom zu verdanken sei:

„I think Will & Grace probably did more to educate the American public than almost anything anybody has ever done so far.“¹³¹ Ohne die Vorreiterrolle der Sitcom *Ellen* zu unterschlagen, die durch eine offen homosexuelle Akteurin auffällt, stellt sich nun die Frage nach dem möglichen aufklärerischen Wirkungsansatz einer komischen Darbietung. Inwieweit wird ihr das Potential eingeräumt, einen Wandel in der Wahrnehmung der Gesellschaft mitzugestalten?¹³²

Deutlich wird an dem oben angeführten Beispiel, dass den komischen Auftritten eine Einwirkung im Wandlungsprozess der Wahrnehmung einer gleichgeschlechtlichen Lebensweise zukommt. Es zeigt sich, wie mithilfe des symbolischen Kapitals bestimmte Prozesse der Legitimierung voranschreiten und wie

129 Niggemeier, Stefan: So wird wieder ein Schuh draus. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/t-raumschiff-surprise-so-wird-wieder-ein-schuh-draus-198273.html> (19.04.2016).

130 Elridge, David: Biden ‚comfortable‘ with gay marriage, cites ‚Will & Grace‘ <http://www.washingtontimes.com/news/2012/may/6/biden-will-grace-educated-public-about-gays/print/> (09.02.2013). Anm.: Die US-amerikanische Sitcom *Will & Grace* ist bekannt durch homosexuelle Protagonisten und homosexuelle Darsteller.

131 Ebd.

132 Vgl. Black, Carol, Neal Marlens u. David S. Rosenthal [Creat.]: *Ellen*. USA: Black-Marlens Company [u.a.], 1994-1998.

kostbar dies sein kann: „Die soziale Welt vergibt das seltenste Gut überhaupt: Anerkennung, Ansehen, das heißt ganz einfach Daseinsberechtigung. Sie ist instande, dem Leben Sinn zu verleihen [...]“.¹³³

Um die Rezeptionswege von Komik innerhalb der sozialen Welt zu erfassen, wird dieses soziale Gefüge jeweils zwischen lokaler, nationaler und transnationaler Öffentlichkeit sowie nach Alter und Geschlecht innerhalb dieser Analyse unterschieden.

2.7 Kampf der Kulturen um die Grenzen der Darstellung

Darstellungen, die in ihrer Präsentation die Identitätsquellen bestimmter Gruppen entwerteten, führten im Verlauf der Geschichte zu den verschiedensten Reaktionen und zu teils drastischen Konsequenzen. Es gibt in der Kulturhistorie des westlichen Kulturkreises Vorfälle, bei denen die Frage nach möglicher Sinnentwertung der christlichen Glaubenssätze aufgeworfen wurde. Insbesondere historische Begebenheiten, wie der byzantinische Bilderstreit oder der reformatorische Bildersturm, stechen diesbezüglich hervor. Innerhalb der Komik wäre Molières Meisterwerk *Tartuff* zu nennen. Das Stück von 1664 zog enorme Proteste des Klerus nach sich und führte in Folge, wie der Theaterkritiker Georg Hensl in seiner Monografie *Spielplan* darlegt, zu vielen Repressalien gegenüber den daran teilnehmenden Schauspielern und dem Autor.¹³⁴

Was gegenwärtige Reaktionen auf Sinnentwertungen mittels komischer Darstellungen im westlichen Kontext betrifft, stechen die Debatten und Proteste um den Film *Life of Brian* der Komikerguppe *Monty Python* hervor. Auch der versuchte Bombenanschlag von 2006 auf den italienischen Komiker Leo Bassi, der sich in seinem Programm *La Revelación* für Säkularisierung und Kirchenaustritte ausspricht, ist in diesem Rahmen zu erwähnen.¹³⁵

Starke Reaktionen auf Identitätsentwertungen in Form von komischen Darstellungen von Minderheiten, respektive Ethnien oder Kulturkreisen, finden sich in Bezug auf Deutschtürken und Muslimen auf deutschnationaler und globaler Ebene. Ein bestimmter Akt der Verweigerung von Komik bzw. Spott geschah in Reaktion auf die Sketchmontage über die Ankunft des damaligen iranischen obersten Rechtsgelehrten und Staatsoberhauptes Ayatollah Ruhollah Musavi Chomeini in den Irak in der Sendung *Rudis Tagesshow* am Abend des 15. Febru-

133 Bourdieu, Pierre u. Achim Russer: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S.309f.

134 Vgl. Zijderveld, Anton C.: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz: Styria 1976. S.259f.

135 Vgl. Hauser, Bettina: Ein Clown räumt auf. In: *Costa Blanca Nachrichten* (8.5.2009). S. 49–50.

ars 1987. So sah man sein Auftreten in Abfolge mit Sequenzen von Frauen, die Slips und Büstenhalter werfen, als würden sie geradezu klischeehaft einen Star, wie Tom Jones oder Robbie Williams, begrüßen und ihn damit umgarnen:

Darin lässt der Entertainer verschleierte Iranerinnen Unterwäsche auf den Ayatollah werfen. „Ayatollah Chomeini wird von der Bevölkerung gefeiert und mit Geschenken überhäuft“, sagt Carrell dazu süffisant. Dann ist der Sketch, der an Dreistigkeit von Carrells Nachahmern heute wohl täglich übertroffen wird, auch schon wieder vorbei. Nur 14 Sekunden dauert die Sequenz, aber sie reichen, um ein politisches Erdbeben auszulösen.¹³⁶

Im Anschluss an diese Sendung beschwerte sich der iranische Botschafter beim deutschen Nah-Ost-Beauftragten. Protestaktionen in Deutschland sowie Repressalien gegen deutsche Diplomaten in Teheran und eine Demonstration vor der dortigen Botschaft folgten. Beim WDR gingen Bombendrohungen ein und Carrell und seine Familie wurden unter Polizeischutz gestellt. Carrell reagierte mit folgender Stellungnahme:

„Wenn mein Gag mit Ajatollah Chomeini im Iran Verärgerung verursacht hat“ schrieb der *Tagesshow*-Entertainer an Botschafter Salari, „bedauere ich das sehr und möchte mich beim iranischen Volk entschuldigen“.¹³⁷

Erst in Folge dieser Handlung kam eine Zusicherung von einem iranischen Botschaftsangehörigen, dass Carrell nichts zu befürchten habe.¹³⁸ Christian Rothenberg erkennt in diesen Vorfällen sogar eine Verbindung zu Carrells anschließendem Wandel in Richtung einer harmloseren Komik, nämlich zu dem Format *Herzblatt*.¹³⁹

Dieses Ereignis wirkt geradezu wie ein Vorlauf auf den zwei Jahre späteren Akt einer von Ayatollah ausgestellten Rechtserklärung (Fatwa) eines Todesurteils für den britischen Autor Salman Rushdie, dessen Roman *Satanische Verse* sowohl den Koran als auch Allah beleidigt habe.

Die damalige Darstellung der muslimischen Welt in den westlichen Medien war undifferenziert und eher von Ereignissen, wie der Geiselnahme von Teheran (04.11.1979-20.01.1981), dem ersten Golfkrieg (Irak vs. Iran 1980-1988) und dem zweiten Golfkrieg (Irak vs. Kuwait/USA/Alliierte 1990-1991)

136 Rothenberg, Christian: Leg' dich nicht mit Mullahs an. Carrells deutsch-iranischer Schlüpfersreit. <http://www.n-tv.de/politik/Leg-dich-nicht-mit-Mullahs-an-article5471441.html> (19.04.2016).

137 Augstein, Rudolf (Hrsg.): Nicht klug. Nicht nur Rudi Carrell, auch Kohl-Berater Teltschik reizt die Iraner. Müssen die Geiseln im Libanon darunter leiden. In: *Der Spiegel*. S.25–27, S.26.

138 Vgl. ebd. S.26.

139 Vgl. Rothenberg, Christian: Leg' dich nicht mit Mullahs an. Carrells deutsch-iranischer Schlüpfersreit. <http://www.n-tv.de/politik/Leg-dich-nicht-mit-Mullahs-an-article5471441.html> (24.04.2016).

geprägt.¹⁴⁰ Die Schwierigkeit und Notwendigkeit einer kultursensiblen Darstellung des Nahen Ostens innerhalb fiktiver Werke erkannte der Filmkritiker Roger Ebert in seiner Rezension des stark beachteten Filmes *Nicht ohne meine Tochter* nach dem autobiografischen Buch von Betty Mahmoody.¹⁴¹

And *Not Without My Daughter* does not play fair with its Muslim characters. If a movie of such a vitriolic and spiteful nature were to be made in America about any other ethnic group, it would be denounced as racist and prejudiced.¹⁴²

Gleichermaßen ruft Ebert, im Vertrauen auf die Zuschauer, dazu auf, den Film und die Darstellung kritisch zu hinterfragen. Im Hinblick auf Komik besteht nun die Frage nach der Macht der Bilder. Werden Stereotype auf der Senderseite und die Wahrnehmung von verzerrter Darstellung auf der Seite der Dargestellten kultiviert?

Die Bedeutung dieser Frage wandelt sich immens auf beiden Seiten in Folge von Konflikten, wie dem elften September 2001 sowie den Bild-Kontroversen, die den Mohammed-Karikaturen in der dänischen Zeitung Jyllands-Posten vom 30.09.2005 folgten. Im westlichen und muslimischen Kulturkreis kam es in Folge dieser Ereignisse zu starken Reaktionen. Ein Gefühl der Bedrohung der vitalen Identität durch die terroristischen und kriegerischen Akte sowie die Bedrohung der Identität durch kulturelle Fremdeinflüsse entstand. So erläutert der Islamwissenschaftler Guido Sternberg, dass ebenso wie der westliche Kulturkreis sich auch die arabische Welt angegriffen fühlt:

Seit einigen Jahrzehnten kann man beobachten, dass Muslime in der arabischen Welt sich selbst in der Defensive sehen; sie glauben, dass vom Westen ein kulturell-religiöser Angriff auf ihre Identität ausgeht. Dieser Eindruck wurde in den letzten Jahren besonders stark genährt durch die Reaktion der Amerikaner auf die Anschläge vom 11. September 2001, durch die Kriege in Afghanistan und besonders im Irak [...]. Insgesamt empfinden es viele Muslime so, dass sie es mit einem weitergehenden Angriff zu tun haben, der nicht nur militärische und politische Formen annimmt. Das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb diese Proteste heute so heftig sind.¹⁴³

140 Vgl. Woll, Allen L. u. Randall M. Miller: Ethnic and racial images in American film and television. Histor. essays and bibliogr. New York u.a.: Garland 1987 (=Garland reference library of social science 308). 179ff.

141 Vgl. Gilbert, Brian: Nicht ohne meine Tochter. [Not Without My Daughter] USA: Pathé Entertainment [u.a.], 1991.

142 Ebert, Roger: Not Without My Daughter. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19910111/REVIEWS/101110303/1023> (20.04.2016).

143 Steinberg, Guido: Der Film wird instrumentalisiert. <http://www.tagesschau.de/ausland/interviewsteinberg102.html> (20.04.2016).

2.8 Huntingtons Möglichkeiten

Huntington postuliert vier mögliche Wege für die Entwicklung der amerikanischen Identität, die sich in Folge der Begegnung mit Hispanics und aufgrund des Versuchs, diese Minderheit in die amerikanische Gesellschaft einzubinden, wandelt.¹⁴⁴ Es stellt sich nun die Frage, ob sich diese Wege in den komischen Darstellungen von Identität im westlichen Kulturkreis, bzw. spezifischer in Deutschland, wiederfinden lassen. Der amerikanische Politologe sieht diesbezüglich das amerikanische Credo in Gefahr, das auf den Vorstellungen von Würde und Gleichheit des Menschen sowie den Rechten auf Freiheit, Gerechtigkeit und Chancengleichheit basiert. Um diese befürchtete Entwicklung vorzubeugen, diskutiert Huntington vier Möglichkeiten der künftigen Identitätsfindung:

- Er befürchtet den Verlust der Leitkultur bei gleichzeitiger Entstehung einer multikulturellen Gesellschaft, die sich den Prinzipien ihres jeweiligen Credo verpflichtet fühlt. Wobei das westliche (d.h. amerikanische) Credo lediglich einen partiellen Einfluss auf die fremde Identität ausübt.
- Es geschieht eine Zweiteilung der Gesellschaft, die sich sprachlich und kulturell immer mehr spaltet, sodass Parallelgesellschaften entstehen. Hierbei bedarf es der Erörterung, inwieweit sich Vergleichbares in Deutschland finden lässt.
- Durch Fremdeinflüsse herausgefordert, können Menschen mit autochthonen Wurzeln in Form des Aufbaus einer eigenen Gemeinschaft reagieren, die andere askriptive und kulturelle Identitäten als allochthon einstuft und aus dieser Gesellschaft ausschließt. Huntington schreibt hier von rassistisch intoleranten Nationen, die mit starken Konflikten zwischen den Bevölkerungsgruppen konfrontiert sind. Im Hinblick auf Deutschland schwingt bei einer solchen Konzeption die Erinnerung an die nationalsozialistische Vergangenheit mit.
- Eine Wiederbelebung der amerikanischen Leitkultur unter Einbindung aller Rassen und Ethnien sieht Huntington ebenfalls als Möglichkeit der Identitätsentwicklung an. Mit Fokus auf Deutschland stellt sich die Frage, ob und wie die nationale Identität wiederbelebt werden kann.

Im Rahmen der Komik können nun diese alternativen Utopien und Dystopien als Vorlage genommen werden, um zu überprüfen, inwieweit diese Konfliktverhältnisse in Deutschland zwischen den portraitierten Gruppen komischer Darstellungen existieren. Dies ist von Belang, da die vorliegende Untersuchung die Ausar-

¹⁴⁴ Vgl. Huntington, Samuel P.: *Who are we?* 2006. S.37ff.

beitung Huntingtons bezüglich des Verhältnisses zwischen der autochthonen Bevölkerung der USA und der allochthonen Gruppe der Hispanics nutzt, um einen Transfer der Beziehung zwischen den Türken/Muslimen und den Deutschen zu leisten.

Es ist anzuführen, dass sichtbare Parallelen in den Problembereichen Sprache und Einwanderung hinsichtlich des Konflikts um die kulturelle Identität Amerikas und des bei Sarrazin dargestellten Konflikts in Deutschland mit den allochthonen türkischstämmigen Mitbürgern bestehen.¹⁴⁵ Die jeweiligen Gruppen stellen in den USA bzw. in Deutschland den größten Anteil der gegenwärtigen Immigranten; und sowohl Huntington als auch Sarrazin erkennen Konflikte bei deren Einbindung.

2.9 Fazit: Komische Bruchlinienkonflikte

Bei Konflikten innerhalb von nationalen Grenzen kann gemäß Huntington von sogenannten ‚Bruchlinienkonflikten‘ gesprochen werden, die sich auf lokaler und auf Mikro-Ebene (zum Beispiel bei zwei Personen) zwischen unterschiedlichen Kulturkreisen ergeben.¹⁴⁶ Zwei von sechs der von Huntington erkannten möglichen Streitfragen in solchen Konfliktsituationen sind bei der Ausrichtung auf Komik und ihrer Verhandlung sowie Präsentation ethnischer Identität von Belang:

- Die Frage nach der nationalen und kulturellen Identität des Menschen „[...] manifestiert sich in Bemühungen eines Staates der einen Kultur um Schutz seiner Angehörigen in einer anderen Kultur; um Diskriminierung von Menschen einer anderen Kultur oder um Ausschluss von Menschen einer anderen Kultur von seinem Staatsgebiet.“¹⁴⁷
- Bei der Frage nach den Wertvorstellungen und der Kultur „kommt es zu Konflikten, wenn ein Staat den Versuch unternimmt, seine Wertvorstellungen zu propagieren oder dem Volk einer anderen Kultur aufzuzwingen.“¹⁴⁸

Insbesondere in Bezug auf die Einflüsse der Hispanics auf die amerikanische Identität nimmt er unter Berücksichtigung der oben aufgeführten Streitfragen in seiner zweiten Monografie über die amerikanische Kultur Stellung. Als amerikanischer Patriot sieht er die Wertvorstellungen seiner Kultur in Gefahr und erkennt in der Dekonstruktion der amerikanischen Identität, des amerikanischen Credos, der Sprache und der Leitkultur durch die Anwesenheit der spanischspre-

145 Vgl. ebd. S.281ff.

146 Vgl. Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen 1998. S.331ff.

147 Ebd. S.332f.

148 Ebd. S.332f.

chenden Minderheit einen Angriff.¹⁴⁹ Dieser Angriff auf die amerikanischen Ideale, der die bisherige Identität mithilfe von xenophilen Ideen zersetzt, vollzieht sich mittels Handlungen, wie der Kritik an der Vorstellung von Amerika als Schmelztiegel (Melting Pot) und der Bevorzugung der Vorstellung eines Mosaiks oder einer Salatschüssel (Salad Bowl). Die letztere verdeutlicht einen Standpunkt, bei dem die unterschiedlichen Gruppen ein großes Ganzes formen, das durch Diversifikation anstatt durch Einheitlichkeit zum Ausdruck kommt.¹⁵⁰ Es ist anzumerken, dass Huntington die afroamerikanische Situation in einen Zusammenhang mit den politischen Prinzipien des amerikanischen Credo und dem Versagen der völligen Einbindung dieser Bevölkerungsgruppe unter diesem Credo bringt.¹⁵¹ Während er noch in *Kampf der Kulturen* die möglichen Konfliktherde aufgrund der unterschiedlichen Unvereinbarkeiten zwischen den Kulturkreisen erkennt, registriert er in *Who are we* die Problematik, dem fremden Gegenüber zu begegnen, wenn die eigene (amerikanische/westliche) Identität wankt. Von dieser Schwierigkeit ausgehend betrachtet Huntington das 1965 erlassene amerikanische Immigrationsgesetz als Wendepunkt, dem eine massive Immigrationswelle aus Asien und Lateinamerika folgte und den die USA aufgrund der großen kulturellen Herausforderungen mit Konfliktvermeidung und Rückzug beantwortete.¹⁵²

Im Bereich der Komik lässt sich nun fragen, inwieweit sich diese Bruchlinienkonflikte in den medialen Darstellungen der jeweiligen Gruppen auf humorvollen Ebenen wiederfinden. Geschieht Vergleichbares nicht nur im amerikanischen Raum, sondern auch im gesamten westlichen Kulturkreis? Sind die komisch inkongruenten Dekonstruktionen von Identitäten die abstrakten Schlachtfelder eines Krieges der komischen Kulturen? Mit Fokus auf Deutschland liegt es nahe, den kulturellen Konflikt innerhalb der Komik zwischen Deutschen mit autochthonem Hintergrund und Migranten sowie Deutschen mit allochthonem Hintergrund zu verorten. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu ähnlichen Prozessen, die sich in Amerika noch bis heute in den (komischen) Darstellungen von Afroamerikanern vollziehen, werden nun verglichen mit komischen Darstellungen von Türken und Muslimen in Deutschland, die zeitlich später erfolgten. Weiterhin richtet sich der Blick ebenso auf die Entwicklung der komischen Darstellung von Muslimen in den USA, die gegenwärtig ansteigt.

Die diesbezüglichen Gemeinsamkeiten innerhalb des westlichen Kulturkreises sind groß, obwohl doch Unterschiede auszumachen sind. So spielt gemäß

149 Vgl. Huntington, Samuel P.: *Who are we?* 2006. S.181,187,202,218.

150 Vgl. ebd. S.182.

151 Vgl. ebd. S.70f., 187ff.

152 Vgl. ebd. S.399f.

Sarrazin zusätzlich zu den Kriterien des amerikanischen Credo das Ideal der ‚sozialen Marktwirtschaft‘ bei dem deutschen Credo eine wesentliche Rolle.¹⁵³

Huntington verweist im Fall der Krise der amerikanischen Identität auf kulturelle Fremdeinflüsse der Hispanics, die mit den türkischen und muslimischen kulturellen Einflüssen in Deutschland vergleichbar sind. Er betont, dass die Hispanics durch die Grenzen zu Mexiko im Süden, neben Kanada im Norden, als quasi einziger territorialer Nachbar der Vereinigten Staaten erscheinen. Weiterhin sind sie eindeutig als größter gegenwärtiger Anteil der Immigrantenvölkerung wahrzunehmen. Wichtig ist hierbei, dass Huntington die Rolle der afroamerikanischen Bevölkerung aufgrund demographischer Untersuchungen als der Identität Amerikas zugehörig anerkennt.¹⁵⁴ Tatsächlich hat sich nach dem Anfall des elften Septembers die mediale Aufmerksamkeit stark auf den muslimischen Bevölkerungsanteil gerichtet, sodass die Problematik mit der spanisch-sprechenden Bevölkerung weniger präsent wurde.

Die Situation in Deutschland ist für einen Vergleich prädestiniert, da sich die Wahrnehmung in den USA aber auch in anderen Ländern des westlichen Kulturkreises in Bezug auf die Gruppen mit einem islamischen Hintergrund ähnlich verhält. Mit dem Schwerpunkt auf Deutschland wird hierbei die zu beantwortende Frage aufgeworfen, ob und inwiefern Huntingtons Raster der wesentlichen Kriterien von Identität bedeutsame Streitpunkte sind. Die Thesen Bhabhas bieten sowohl einen Ansatz, die Frage nach dem Fremden in der postkolonialen komischen Welt zu verorten, als auch einen Gegenpol zu den Konzepten von Huntington und Sarrazin. In einem Interview äußert sich Bhabha richtungsweisend zum Thema der Eingliederung von Postmigranten in die jeweilige kulturelle Identität:

But that's the issue: represent yourself as a little minority and of course we will support you; but seep in, disseminate in, and change and translate what is seen to be the dominant lines of the transmission of cultural tradition, of national ritual, then we're not so sure. Become a virus and we don't want you; remain virtuous in the national mold and you can come and join 'the mixed salad', or 'the melting pot', or the consommé or the casserole, or whatever you'd like. Sit at our table.¹⁵⁵

Gerade diese Aussage Bhabhas über die politischen Dimensionen solch eines Signifizierungsprozesses (einem Akt der Bezeichnung) verweist auf eine ähnliche Dynamik, wie sie Huntington in *Who are we* unter den vier vorgestellten Möglichkeiten im vorigen Kapitel kritisiert. Doch Huntington fokussiert die

¹⁵³ Vgl. Sarrazin, Thilo: Deutschland schafft sich ab 2010. S.14.

¹⁵⁴ Vgl. Huntington, Samuel P.: *Who are we?* 2006. S.68–70.

¹⁵⁵ Bhabha, Homi K.: *Staging the Politics of Difference*. S.26.

Auflösung der fremden kulturellen Identität gegenüber der bestehenden nationalen, während Bhabha für die fremde Identität eintritt.

Komik als Kommunikation der Kulturen
Beispiele von türkischstämmigen und muslimischen
Gruppen in Deutschland

Kloe, C.

2017, X, 561 S. 13 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-17200-8