

Overdoing culture?

Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar

Helga Kotthoff (Freiburg)

Leicht gekürzt in Karl Hörning und Julia Reuter (2004) (Hg.): Doing culture. Bielefeld: Transcript-Verlag.

1. Einleitung
2. Kanak Sprak – Selbstethnisierung mit steigendem Symbolwert?
3. "Doing X" – gradierbare Salienz
4. Sketchformate
 - 4.1. Die multimodale Textualität des Sketches
 - 4.1.1. Die Sprechstile von Kaya Yanars Figuren
 - 4.1.2. Visuelle Raum- und Protagonistengestaltung
 - 4.2. Struktur und Funktion des Witzigen
5. Über den Sketch hinaus
 5. 1. Das Panorama der Figuren von "Was guckst Du?"
 5. 2. Kaya Yanars Konstruktion einer öffentlichen Identität
 5. 3. Ingroup/ Outgroup
6. Multi-Kulti-Komik für alle?

1. Einleitung

Im vorliegenden Artikel gehe ich der Frage nach, in welcher Hinsicht der Komiker Kaya Yanar und seine Show "Was guckst Du" (SAT 1) für das Bezugsfeld von Sprach- und Kulturwissenschaft interessant sind.

In den Medien wird Kaya Yanar vor allem als ein Comedian vorgestellt und rezipiert, der die Lebenssituation in der deutschen Einwanderungsgesellschaft als brauchbares Thema für Komik und Humor entdeckt hat. Obwohl seine Scherze in der Regel auf Ethnizität anspielen, werden sie von der Presse und einer (tendenziell) jugendlichen Fangemeinde goutiert: Mit Kaya Yanar lachen angeblich alle (Pahlke-Grygier 2003) und fragen sich aber doch: Ist das politisch korrekt?. In zahlreichen Rezensionen seiner Show und in Interviews wird betont, dass vor allem seine ausländischen Figuren als Sympathieträger inszeniert würden und er bezüglich der Zielscheiben seiner Scherze insgesamt das Prinzip verfolge: Jeder kriegt was ab. Yanars Lachkultur basiert auf einem Spiel mit ethnischen Stereotypen, Habitus-Wissen und lebensweltlichen Alltagsbezügen. Daneben sind die klassischen

humoristischen Strategien, wie z.B. das Sprachspiel und das Witz-Format, von herausragender Relevanz für die Sendung.

Die um Yanars Protagonisten herum entfaltete Komik lebt u.A. davon, dass hyperstilisierte Fremde sich auf typisch deutsche Alltagsszenarien beziehen. So führt z.B. der äußerst gutmütige und sehr gebildete Inder Ranjid, der mit seiner heiligen Kuh Benita ein unzertrennliches Duo bildet, die "Aktion Sorgenrind" durch. Mit der Anspielung auf die über viele Jahre medial präsente "Aktion Sorgenkind" wird die Komik sehr spezifisch auf ein deutschlandkompetentes Publikum zugeschnitten. Der Reporter Tarek von Dubai TV (inzwischen aus der Sendung herausgenommen) interviewte Größen aus dem deutschen Show-Business, der "Türke von Tölz", ein sehr beliebter, türkischer Kriminalpolizist ruft den intertextuellen Bezug zu dem sehr populären TV-Krimi "Bulle von Tölz" auf. Diese Figuren sind nicht nur so überzeichnet, dass ein Spiel mit Stereotypenwissen entsteht, sondern sie sind auch mitten im deutschen massenkulturellen Geschehen platziert. "Doing culture" heisst hier "doing it in Germany."

Ich gehe zuerst auf soziolinguistische Beobachtungen und Analysen zu deutsch-türkischen Jugendgruppen ein. Dann streife ich Potentiale und Probleme, die mit dem Konzept "doing culture" (z.B. in der Ethnomethodologie und in der interpretativen Soziolinguistik) verbunden sind; danach widme ich mich dem witzähnlichen Sketch-Format der Sendung "Was guckst Du", auch den stilistischen Verfahren der Überzeichnung der Protagonisten und ihrer Welten. Ich stelle eine exemplarische Detailanalyse zum Text-Bild-Zusammenhang eines Sketches an. Was der Witz benennen muss, kann der Sketch zeigen. Obwohl die Potenzen des Sketches grundsätzlich im Theatralen liegen, bleibt eine strukturelle Nähe zum Witz erhalten.

Von Interesse für die Kulturwissenschaften ist auch die öffentliche Identitätspolitik des Kaya Yanar, die mitreflektiert, dass es beim Humoristischen nicht egal ist, aus wessen Mund die Witze kommen. In unterschiedlichen Kontexten wird immer wieder herausgestellt, dass sein Vater Türke sei und seine Mutter Araberin, wodurch seine Komik Legitimierung erfahren soll. Diese Selbstethnisierung kennzeichnet einen Widerspruch, der auf viele Aktivitäten zutrifft, die derzeit unter dem Label "Ethno" firmieren. Die Sendung bettet sich durchaus ein in die Kreation einer mehrkulturellen Ingroup, die sich ethnische Scherzen selbstbewußt erlaubt.

Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive ist die Sendung auch deshalb interessant, weil verschiedene Varietäten ausländischer Lerner/innen des Deutschen gut getroffen und soziostilistisch ausgebeutet werden. Die Sendung trägt dazu bei, dass einige Besonderheiten von "Kanak Sprak" oder "broken German", wie z.B. der Imperativ mit der expliziten Referenz auf die zweite Person (Machst Du mit, gehst Du weg, liest Du weiter) und Genus-Fehler möglicherweise Merkmale einer neuen jugendsprachlichen Prestige-Varietät werden.

2. Kanak Sprak – Selbstethnisierung mit steigendem Symbolwert?

Ich beschäftige mich mit einer viel beachteten Fernsehproduktion, in der mit kultureller Hypertypisierung gespielt wird. Unter bestimmten Voraussetzungen kann man in den Sketchen und auch in anderen Formaten von Kaya Yanars Sendung "overdoing culture" entdecken. Ein Stichwort von Kien Nghi Ha (in diesem Band) aufgreifend, kann man sich fragen, ob wir im Medienverbund dieser Sendung

"konsumierbarem Widerstand" gegen die Selbstverständlichkeit einer deutschen Hegemonialkultur begegnen.

Es ist wohl kein Zufall, dass just in dem Augenblick die sogenannte Ethno-Comedy boomt, in dem Soziologen diagnostizieren, dass sich in der Wahrnehmung der türkischen Bevölkerungsgruppe in der Bundesrepublik durch die Deutschen, aber auch in ihrer Selbstwahrnehmung sowie ihrer Wahrnehmung durch andere sprachlich-kulturelle Minderheiten ein Wandel zu erkennen gibt (Strasser/Steuten 2003). Dieser Wandel betrifft den Übergang vom Selbst- und Fremdbild eines benachteiligten und sozial diskriminierten Arbeitsproletariats mit geringem Prestige zu einer selbstbewussten 'Minderheit', die in diesem Land auch in Zukunft leben will – ohne sich an die deutsche Bevölkerung völlig anzupassen – und die in einem Geflecht von Einwanderergruppen zu einer Art Leitethnie zu werden scheint (Dirim/Auer im Erscheinen, Keim/Cindark 2003).

Die türkische Bevölkerungsgruppe hat sich seit den 60er Jahren ausdifferenziert und sich mit dem Übergang zur zweiten Generation der zweisprachig in Deutschland aufgewachsenen Türken und Türkinnen bis zur inzwischen dritten Generation der hier geborenen Kinder von türkischen Einwanderern vom sozialen Prototyp des Gastarbeiters entfernt. Das Bild des Gastarbeiters, das in den 70er Jahren den Diskurs bestimmte, war in erster Linie sozial, nicht (nur) ethnisch geprägt. Als seinen typischen Vertreter bezeichnen Dirim und Auer den Türken ‚Ali‘, dessen Rolle Günter Wallraff für seine Reporter-Tätigkeit als *under cover*-Journalist erfunden, selbst gespielt und später im Buch *Ganz unten* (1985) porträtiert hat: die Rolle des einfachen und ungebildeten, aber moralisch integeren Malochers in der Fabrik, der als Arbeitskraft ausgebeutet und als Türke von den Deutschen ausgegrenzt wird. An diesem Modell habe sich der liberale Diskurs in der Bundesrepublik orientiert. Jetzt halte dieses Modell der Realität nicht mehr stand; es sei zwar auch noch heute in Medienberichten über die erste Generation der türkischen Einwanderer anzutreffen, aber für die jüngeren Generationen scheine es nicht mehr zu passen. Dagegen beschreiben Auer und Dirim die heutige Lage so: Die explizite Thematisierung des (ethnisch unspezifizierten) Gastarbeiters als Objekt der (kapitalistischen) Ausbeutung weicht der Anerkennung einer ethnisch-kulturellen Differenz, die nur implizit an soziale Milieus gebunden bleibt.

Sie nennen drei Beispiele dafür, wie die selbstbewusste Ethnisierung vonstatten geht und diskutieren Widersprüche, in denen sie sich verfängt:

- den sog. *Oriental HipHop* (Gruppen wie Cartel, Karakan, Da Crime Posse), der jungen Türken und Türkinnen als Käufer ansprechen soll.

Hier kündige sich bereits der Status der Türken/des Türkischen als Leitethnie/-sprache für einen subkulturellen Diskurs an. Zugleich wird das Türkische als adäquate Ausdrucksform der (bilingualen!) Deutschlandtürken reklamiert.

- den türkischstämmigen, in Deutschland aufgewachsenen Schriftsteller Feridun Zaimoğlu. Er publizierte (1995) unter dem Titel *Kanak Sprak – 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* eine Reihe von so genannten Interviews mit Türken in Deutschland, die mit dem *Oriental HipHop* nicht nur deshalb verwandt sind, weil Zaimoğlu seinen Interviewpartnern sprachliche Verwandtschaft mit dem „Free-Style-Sermon im Rap“ bescheinigt (1995:13), sondern weil Print- und Funkmedien ebenso begierig auf das Buch reagierten wie auf den *Oriental HipHop*.

- der Boom der ethnischen Comedies, die den Prototypus des 'Kanaken' aufgreifen und karikieren. Trendstiftend für die neue Respektlosigkeit gegenüber 'Ausländern' (i.S.v. Migranten) und besonders Türken war vermutlich die SWR3-(Radio-) Comedy *Taxi Scharia*, in der ein von Elvis begeisterter Taxifahrer, dessen Namen 'Ützwurst' türkische Anklänge hatte, in gebrochenem Deutsch (*Wo du wolle?*) einen oberlehrerhaft-toleranten, liberal-ausländerfreundlichen Spießer namens Osterwelle transportierte (oder auch nicht) und sich dabei mit ihm über Gott und die Welt unterhielt.

Mit Kaya Yanars Sendung erreichte ein Kunstprodukt der selbstbewussten Ethnisierung die breite Öffentlichkeit. Verschiedene Figuren in "Was guckst Du?!" sprechen nichtmuttersprachliche Varietäten des Deutschen.

Soziolinguisten und –linguistinnen interessieren sich für den Wert symbolischer Ausdrucksmittel. Bis vor kurzem war gebrochenes Deutsch noch wertlos auf dem deutschen Markt der Symbole, nur hinderlich für den Schul- und Berufserfolg. Das scheint sich in den letzten 10 Jahren geändert zu haben (Androutsopoulos 2001, Auer 2002, Kallmeyer/Keim 2003, Birken-Silverman 2003). Verschiedene Studien zeigen, dass Code-mixing und Stilisierungen von "broken german" derzeit unter Jugendlichen in informellen Kontexten oft praktiziert werden. Gebrochenes Deutsch wird so zur sekundären Indexikalisierung, zu einem Verfahren der selbstbewussten Stilisierung einer gemischtkulturellen Identität. Damit darf aber nicht ausgeblendet werden, dass es bis heute auch Jugendliche gibt, die zwar in Deutschland die Schule durchlaufen haben, aber trotzdem nicht zu einer vollen Kompetenz in der Beherrschung des Deutschen gelangen konnten. Für sie stellt defizitäres Deutsch nach wie vor eine primäre Indexikalisierung dar.

3. "Doing X" – gradierbare Salienz

Als Nächstes streife ich Ansätze der sozialwissenschaftlichen Kommunikationsforschung, die mehr oder weniger explizit mit einem Konzept von "doing" arbeiten, auf jeden Fall aber mit der Annahme aktiv hervorgebrachter, kulturspezifischer Deutungs- und Orientierungsrahmen zur Bewältigung des Alltags.

Hauptsächlich Ethnomethodologen sprechen von "doing X." Weitgehend in Übereinstimmung mit der Phänomenologie des Alltags von Alfred Schütz und auch mit Erving Goffmans (1967, 1972, 1974, 1981) Analysen von Interaktionsordnungen, widmete sich Harold Garfinkel (1976) den tagtäglichen Selbstverständlichkeiten, der Rekonstruktion der sozialen Wirklichkeit aus der Praxis der Mitglieder einer bestimmten Kultur. Es ging ihm um den Nachvollzug allgemeiner Prinzipien der Sinnggebung und des Verstehens, die wir als Laien unreflektiert einsetzen, um handelnd im Miteinander mit unserem Leben zurechtzukommen.¹ Das rekonstruktive Forschungsprogramm will hinter den unauffälligen, trivialen Routineabläufen, beispielweise des höflichen Umgangs miteinander oder der differentiellen Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit, das Funktionieren weitgehend übereinstimmender Ethno-Methoden der Sinnggebung zeigen. Garfinkels Brechungsexperimente veranschaulichten, wie sehr es die Leute irritierte, wenn die übliche Indexikalität der Kommunikation in Frage gestellt wurde.

¹ Auer 1999 widmet den relevanten Autoren Schütz, Goffman, Garfinkel und Sacks jeweils ein einführendes Kapitel.

Einige in dieser Richtung geschulte SoziologInnen und SprachwissenschaftlerInnen widmeten sich später der Analyse interkultureller Kommunikation. Auch in dieser Forschungstradition, stark geprägt von John Gumperz (1982), ging es um die Folgen dessen, wenn Interagierende in ihrem "taken for granted" nicht übereinstimmen. Dieses "taken for granted" verweist auf Kultur als Interaktionsrahmen. In der interkulturellen Begegnung gilt die idealisierte Annahme gleicher Interpretation bestimmter Kommunikationsweisen weniger stark. Irritationen in der Interaktion rütteln an der Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven. Im Zentrum stehen hier nicht die Lexik oder Grammatik verschiedener Sprachen, sondern Kommunikationsweisen, die kulturell geformt sind, als normal und vertraut erlebt werden und insofern auch eine Folie für das "Wir-Gefühl" darstellen können. Diskurslinguistische Studien zur interkulturellen Kommunikation haben vielfältig gezeigt, dass andersartige Diskursstrategien, so subtil sie auch ausfallen mögen, einen Nährboden dafür liefern können, den Gesprächspartner nicht zu diesem "wir" zu zählen, sondern zu den Anderen (Kotthoff 2003). In gemischtkulturellen Subkulturen kann natürlich Gemeinsamkeit zelebriert werden, auch eine Gemeinsamkeit vor der Folie betonter ethnischer Differenz. In diesem Fall werden zwei oder mehrere Identitäten gleichermaßen relevant gesetzt (in den cultural studies Hybridisierung genannt). Dies versucht auch die Ethno-Comedy.

Während Goffman und Garfinkel sich beschreibend und interpretierend in Ethnographien des Alltagslebens vorwagten, bemühten sich Vertreter der Konversationsanalyse um das Festklopfen rigoroser Methoden der Aufzeichnung und Transkription alltäglicher Gesprächsszenen. Vor allem Schegloff (1988) profilierte sich mit seinem Plädoyer dafür, nur das für relevant zu erachten, woran sich nachweisbar in einem Gesprächsdatum auch die Teilnehmer orientieren. Und diese Orientierung soll in der zu analysierenden Situation sichtbar oder hörbar sein. In der Forschung zur interkulturellen Kommunikation wird seit einiger Zeit debattiert, wie die Kulturhaftigkeit oder Kulturgeprägtheit von Handlungen analytisch zum Anschlag gebracht werden kann.²

Das Konzept "doing culture" beinhaltet eine gradierbare Salienz von Kulturgeprägtheit. Kulturhaftigkeit ist einerseits immer gegeben, andererseits kann die besondere Relevanz von Kultur bzw. Kulturunterschieden in den Vordergrund der Interaktion gebracht werden. Die immer mitlaufende Form von "doing culture" ist forschungsstrategisch wesentlich schwerer analysierbar als die herausgehobene Form.

Das Konzept "doing culture" ist ähnlich mehrdeutig wie das von "doing gender" (Hirschauer 1994, Kotthoff 2002). Hier wie dort kann "overdoing" aus der Forschungsperspektive besser gezeigt werden als "doing", da "doing" nicht unbedingt einer besonderen Kontur bedarf. Es kann im Hintergrund bleiben und muss von den Handelnden nicht bemerkt werden.

Ohne diesbezüglich weiter ins Detail zu gehen, hier noch einmal die wichtigste Unterscheidung:

Die Ebene des Generellen: Es ist die Natur des Menschen, ein kulturelles Wesen zu sein (Plessner 1941/1961). Es ist schlechterdings jede Verhaltensform kulturell mitgeprägt.

Die Ebene des Besonderen: Kultur wird als Spezifikum kommuniziert, als ein Rahmen, den man für sich oder andere geltend macht. Kulturalität kann in den Vordergrund der Interaktion treten.

² Siehe zu dieser Debatte die Beiträge in Kotthoff 2003.

In der Sendung "Was guckst Du" wird Kulturalität als Ressource des Agierens der Figuren zugespitzt. Kulturhaftigkeit wird als Spezifikum inszeniert, thematisiert und als komisch dramatisiert. In der Komik wird essentialistischen Konzepten von Kultur der Boden entzogen. Der Blick ist auf Macharten von Ethnizität gerichtet.

4. Sketchformate

Ich nehme die Sendung zunächst zum Anlass für eine Analyse der Gattung des Sketches, da Sketche in "Was guckst Du!?" dominieren. Kommunikative Handlungen sind mehr oder weniger flexibel formatiert. Der Sketch weist eine sehr hohe Musterhaftigkeit auf. Die Gattung nimmt an Bedeutung für den "kommunikativen Haushalt" (Luckmann 1986, Günthner/Knoblach 1995) unserer Gesellschaft weiterhin zu. Die Gattungsanalyse soll später eingebettet werden in eine Analyse des medialen Verbundes rund um die Sendung herum. In der Populärkultur spielen Verbindungslinien zwischen Primärtexten (hier die Sendung), Sekundärtexten (z.B. Besprechungen) und Tertiärtexten (z.B. Fan-Gesprächen) eine wichtige Rolle.³

Der Sketch ist eine *performance*, eine Darstellung durch Körper und Stimme vor Publikum und beinhaltet das Zusammenspiel vieler Faktoren. Für die Analyse verbinde ich Goffmans Alltagsdramatologie mit Gesprächsanalyse.⁴

Sketche können sowohl isoliert rezipiert werden als auch innerhalb des medialen Verbundes, den Sender und Fans kreieren, den die Fans gut kennen und der zusätzliche Bedeutungs- und Amusementebenen liefert. Der Sender und auch die Fans betreiben um die Comedy-Sendung herum verschiedene Präsentationen im Internet, wie es auch bei anderen Sendungen heutzutage gemacht wird (sekundär- und Tertiärtexte). Es werden Produkte auf den Markt gebracht, wie Kaya Yanar-Poster, CDs und vieles mehr. Der Komiker selbst ist eine Figur des öffentlichen Lebens, die auf Tournee geht, Interviews gibt, Preise bekommt (Deutscher Fernsehpreis für Comedy, Österreichischer Fernsehpreis in der Kategorie "Beste Programm-Idee") usw. In all diesen Settings kommt eine Selbstdarstellung zustande, die wiederum Hintergrundwissen für die einzelnen Sendungen ausmacht. Dieses Wissen beeinflusst einerseits die Rezeption. Andererseits ist diese aber keineswegs darauf angewiesen.

Im Folgenden gehe ich auf die multimodale Textualität des Sketches ein.

4.1. Multimodale Textualität des Sketches

Von Hape Kerkelings diversen Fernsehproduktionen über Maren Kroymann, Hella von Sinnen, die "Wochenshow" mit den Nachfolgesendungen um Markus Maria Profitlich und Anke Engelke bis hin zu Kaya Yanar arbeiten verschiedene Komik-Sendungen im Fernsehen mit dem Sketch, bzw. einer Aneinanderreihung thematisch schwach verbundener Sketche, zwischen denen Stand-up Comedians oder *Anchor-*

³ Androutsopoulos 2003 zeigt im Bezug auf Hip-Hop die Intertextualität zwischen diesen drei Ebenen einer vertikalen Intertextualität. Zuerst hat Fiske 1987 Fernsehkultur als ein Geflecht vertikaler intertextueller Beziehungen betrachtet.

⁴ Verschiedene Beiträge in Willems/Jurga 1998 diskutieren, dass Goffman mit seiner Theorie strategischer Interaktion, seiner Spieltheorie, seiner Mikrosoziologie und seiner Rahmentheorie ein integratives Paradigma für Theatralitätsanalyse liefert.

men oder *-women* an das Publikum gerichtete andere Teile der Sendung realisieren, wie z.B. Ansprachen, Collagen von Szenen mit versteckter Kamera, Einblendungen anderer Medienproduktionen mit Komisierungsabsicht oder Verballhornungen ausländischer Pressemitteilungen, An- und Abmoderationen.

Der Sketch kommt unseren Zapp-Gewohnheiten entgegen. Auch wenn man sich nur kurz in einen Kanal hineinbegibt und auf einen Sketch stößt, hat man eine gute Chance, eine kurze, geschlossene Sinneinheit mitzubekommen. In dieser Hinsicht ist er der Werbung, die ihn umgibt, ähnlich.

Der Sketch ähnelt auch dem Witz, diesem transkulturellen Prototypen des monologischen Standardhumors. Der verbale Text realisiert häufig eine Pointenstruktur; die Pointe weist aber beim Sketch über das Verbale hinaus ins Theatrale, wird oft theatral realisiert. Die Pointe des Sketches muss nicht unbedingt den für den Witz so zentralen Überraschungseffekt haben. Sie kann vorbereitet werden, langsam zugespitzt werden, und es darf mehrere Pointen geben. Es gibt auch pointenfreie Sketche, deren Komik nur an der Typen- und Situationskomisierung aufgehängt wird.

Witze und Sketche sind einerseits durch und durch kulturverflochten, weil sie mit kulturellen Wissensbeständen und Relevanzstrukturen arbeiten. Andererseits sind die Macharten des Genres kulturübergreifend bekannt und strukturell ähnlich bis gleich. Ich benenne im Folgenden weitere Momente, die in den Gattungen Witz und Sketch "doing and overdoing culture" ausmachen.

4.1.1. Die Sprechstile von Kaya Yanars Figuren

Auch für die Witz-Erzählung sind Typenstilisierungen und Evokationen stereotyper Lebensweltausschnitte der im Witz handelnden Figuren zentral (Kotthoff 1998). Selbst schriftlich präsentierte Witze arbeiten mit direkter Redewiedergabe und darin z.B. mit Dialektismen und Regionalismen, schicht-, geschlechts-, alters-, stimmungsgeladenen Stilisierungsverfahren, die den Typus der im Witz agierenden Figuren evozieren und auch den Kontext der Handlungen. Wenn sich beispielsweise der Witz um bayrische Omas dreht, dann sollte die Erzählerin tunlichst die Rede der Oma auf bayrisch wiedergeben, sie sollte die Oma etwas stereotyp Bayrisches tun lassen, wie z.B. eine 'Weißwurst' verspeisen und sich die Dirndlschürze glatt streichen, auch wenn dies für die Pointe keinerlei Rolle spielt. Es evoziert vor dem inneren Auge die richtigen Bilder und gehört somit zu den narrativen Involvierungsstrategien. Neben der häufig anzutreffenden Dreierstruktur im Witz (von Sacks analysiert), bei der die Pointe im dritten Teil erwartet wird und sich um ein Trigger-Element herum entfaltet, auf das die Hörer und Hörerinnen niemals selbst gekommen wären, lebt die Witz-Erzählung eben auch von der Hyperstilisierung der Charaktere und ihrer Lebenswelten. Die Lebenswelten werden nicht geschildert, wie in anderen Erzählungen, sondern über stereotype Details evoziert. Insofern hat der Witz immer ein konservatives Moment. Details gehören grundsätzlich zu den evokativen Techniken, die in Narrationen Plastizität erzeugen (vgl. Tannen 1988). Der Typisierungsgrad dieser lebensweltlichen Details ist generell hoch, denn Witze leben davon, dass die Szene schnell erkannt werden kann und keine Nachfragen nötig macht. Mit der Auswahl kann Komik erzeugt werden.

Also tragen Naturfreunde im Witz Birkenstocksandalen, Mütter kochen Kartoffeln, der ältere Chef fährt im Witz mit einem Mercedes vor, der jüngere mit BMW oder Maserati, Schweizer besteigen Berge und trinken nachher Ovomaltine, türkische Familien lässt man bei Aldi einkaufen; bei den Mantafahrerwitzen beispielsweise

stand das Auto gleich insgesamt als Index für ein soziales Milieu, das die Umgangssprache auf den Nenner "Proll" bringen würde, dessen misslingende Aufstiegsambitionen diese Witze im Detail zelebrierten. Sie lebten von Detail-Überspitzung, die in Richtung Karikatur oder zumindest Parodie geht. Z.B. wurde oft die Pioneer-Werbung auf dem Manta erwähnt, ein vielsagendes Detail. Alle Details sind im Witz als Kontextualisierungsverfahren vielsagend und im Sketch auch. Sie tragen bei zur Mikro-Ökologie der Szene.

(Über)treffende Details und Redeweisen der Protagonisten rufen bereits Lacher hervor, bevor die Pointe erreicht ist (vgl. Kotthoff 1998). Sie haben ein eigenes Komikpotential. Erzähler/in und Publikum arbeiten manchmal zusammen an treffenden Redeweisen der Witzfiguren.

Die hohe Relevanz von Typen- und Szenenstilisierung gilt noch mehr für den Sketch. Sie wird bildlich hergestellt, aber auch durch Sprechstilistik (Sandig/Selting 1997).

Ich analysiere im Folgenden einen Sketch exemplarisch, der einen Polen-Witz beinhaltet.

Polizeistation

(Polizist 1 (Po), Polizist 2 (He) Yanar als Pole (Ya), Publikum (Pu))⁵

1 Po: ihr nAme?

2 Ya: olschEwski.(-) rOman.

3 Po: nationalitÄt?

4 Ya: pOllä. ((blickt den Polizisten böse an))

5 Pu: hahahaha

6 Po: und, (-) warum möchten sie Anzeige erstatten?

7 Ya: chat man mir geklaut meine Auto.

8 Pu: hahahahahahaha

9 Po: hehe ((hält sich die Hand vor den Mund, prustet los))

10Ya: was lOss? ((schaut den P. sehr böse an))

11Po: hehehe tschuldigung. es ist nur,

12 he (-) ein pOle, dem man das Auto geklaut hat,he=

13Pu: hahahaha ((Ya blickt ihn böse an))

14Po: =egAl. haben sie schon irgendwelche hinweise

15 auf den tÄter?

16Ya: nein.

17Po: haben sie schon mal bei ihren bekannten in

18 pOlen nachgefragt? ((grinst))

19 °vielleicht ham dIE ja-°

20Pu: hohohohoho

21Po: =naja.(-) waren denn in dem wagen noch

22 irgendwelche persönlichen besItztümer?

23Ya: persönliche wAs?

24Po: naja, sachen die Ihnen gehören.(-) tasche, hut,

25 n brEcheisen [((prustet los))

26Pu: [hahahahahahaha

27Ya: JETZT HAB ICH ABER GENUG.(-)((zieht den P. zu sich heran))

28 WILLST DU DAMIT SAGEN, DASS JEDDE POLLE IST

29 EINE DIEB?

30Po: schon gUt. tut mir leid. die: (h) dummen

⁵ Die Transkription ist am Ende des Artikels erläutert.

31 vorurteile. (h) sie wissen schon.
 32 hIEr (h), sie müssen noch einmal unterschreiben.
 33Ya: Also ((tastet sich ab, hat keinen Kulli))
 34Po: nEhmen sie meinen. ((unterschreibt))
 35Ya: auf wIEdersehen.
 36Po: ((räuspert sich))
 37Pl: WAS?
 38Po: ach ehm, nichts.
 39Po: bin nochmal kurz wEg. mir n neuen kUlli kaufen.
 40 (-) wo is n mein portemonnAIE? (-)
 ((tastet sich ab))=
 41Pu: hahahaha
 42Po: und meine schrEibmaschine? ((blickt umher))
 43Pu: hahahahaha
 44Po: heinz. hast dU?
 45He: nee ((sitzt nackt am Schreibtisch))

Wir haben hier einen Dialog mit einer auf eine Pointe hin zugeschnittenen Struktur. Die Szene kann man unmittelbar als typische Befragung eines Anzeige-Erstatters durch einen Polizisten durchschauen. Dieser ist Pole (Ya) und spricht gebrochenes Deutsch und zwar mit genau den Merkmalen, die Lerner des Deutschen mit slawischen Erstsprachen in der Tat aufweisen. Ya vertauscht in Zeile 7 das Subjekt und den ersten Teil der Prädikatsklammer, das finite Verb. Das Objekt wandert hinter den zweiten Teil der Klammer, das Partizip. Slawische Sprachen haben seltener Prädikatsklammern, Subjekte können getilgt werden und nur morphologisch repräsentiert sein, Objekte sind oft in Endposition. Die Sprache hat kein Genus und Genusfehler sind deshalb bei Lernern des Deutschen ebenfalls hochfrequent. Auch die Kopula-Tilgung in Zeile 10 ist typisch für das Deutsch von Sprechern slawischer Sprachen.

Die Übergeneralisierung des Femininums (jedde polle) z.B. in Zeile 28, ist in der Lernaltersprache auch hochfrequent.

Auch ohne linguistische Kenntnisse kommt einem das gebrochene Deutsch des Herrn sofort gut getroffen vor. Und das ist es in der Tat. Vor dem inneren Auge wird der stereotype Witz-Pole plastisch. Diesem gekonnten Übertreffen von Typizität wohnt ein Komik-Moment inne, das man sich mit Henri Bergsons Idee erklären kann, komisch sei das Mechanische im Lebendigen (1900). Komisch ist somit die übermäßige mimetische Anähnlichung an etwas Anderes.

Auch phonetisch ist die Lernaltersprache gut getroffen:

Ya rollt das r (alveolar-apikales r), spricht alle Vokale kurz und offen, lässt die typisch deutsche Unterscheidung von gespannten, geschlossenen und ungespannten, offenen, kurzen Vokalen, die zum Schwa werden können, wegfallen. Aus Pole wird Pollä. Aus dem laryngalen Hauch h wird ein velarer Frikativ ch (in der internationalen phonetischen Umschrift: x).

„Xat man mir geklaut meine Auto.“

Das postvokalisches r in 'mir' ist nicht als Schwa-a vokalisiert wie im deutschen Standard, das alveolare deutsche l wird palatal, das Schwa-e wird zum offenen und ungespannten ä, und aus dem geschlossenen und gespannten o: wird das kurze o. Stimmhaftes s (in der Umschrift z) am Silbenanfang wird stimmlos: Wiedersehen. Der polnische Akzent ist ausgezeichnet getroffen.

Wie beim Witz wird ein Script aufgebaut. Wie beim Witz muss dieses nur kohärent, nicht aber realistisch sein; es kontextualisiert Erwartungen.

Dieser Sketch verlässt sich auf den Wissensbestand, dass Polen im öffentlichen Bewußtsein im Zusammenhang mit Autodiebstahl mehr auf der Täter- als auf der Opferseite verortet werden. Die Reaktionen des Polizisten sind insofern plausibel, auch sein Kichern. Der Polizist agiert (stereo)-typ. Zunächst wickelt er die übliche Frageroutine ab. Dann kämpft der deutsche Beamte ob der unerwarteten Täter-Opfer-Konstellation mit dem Lachreiz.

Das könnte man als Aufbauphase des Witzes bezeichnen.

Neben der Dreierstruktur von Anfang, Hauptteil und Schlusspointe gibt es eine weitere im Hauptteil, die dadurch zustande kommt, dass dem Polizisten noch zweimal Frechheiten gegen den Polen herausrutschen, die witzig sind.

17Po: haben sie schon mal bei ihren bekannten in
18 polen nachgefragt?=
25 n brEcheisen [((prustet los))

Der Pole setzt sich vehement gegen die Unterstellungen zur Wehr. Er spricht mit Aufregungs- und Empörungprosodie.

Diese Phase der Eskalation macht die Kernphase des Witzes aus, die Dramatisierung. Sie neigt sich dann einem guten Ende zu (so der falsche Eindruck). Der Polizist entschuldigt sich für seine dummen Vorurteile. Es ist bei dem Genre aber klar, dass es kein solches Ende geben kann, denn nun muss die Pointe kommen. Ein völlig nebensächliches Element, der Kuli für die Unterschrift unter das Protokoll, wird zum *Trigger* für die Pointe (vgl. Kotthoff 1998). Das Portemonnaie ist weg und bizarrerweise auch die Schreibmaschine. In der letzten Einstellung sieht man den Kollegen nackt am Schreibtisch sitzen.

Soviel zur verbalen und paraverbalen Dreierstruktur des Witzes.

Die Vorurteile, die der Polizist zwar hegt, gegen die er aber auch wacker ankämpft, stellen sich am Schluss als viel zu schwach heraus. Der Pole ist so clever, dass er auch noch die Polizei beklauben konnte – und zwar in völlig unrealistischem Maße. Schreibt der Sketch die Stereotypisierung von Polen fort?

4.1.2. Raum- und Protagonistengestaltung.

Stereotypisierung liegt nicht nur auf der verbalen Ebene, sondern in der Performanz der Gesamtscene. Dazu gehört die Choreographie der sozialen Situation, die Raum- und Typengestaltung, z.B. die Gestaltung des Äußeren der beiden Hauptprotagonisten. Was der Witz benennen oder andeuten muss, kann der Sketch zeigen. Die Potenzen des Sketches liegen grundsätzlich im Theatralen. Auch die Pointe ist hier theatral. In der letzten Kameraeinstellung sieht man den Kollegen nackt hinter seinem Schreibtisch sitzen.

Zur Raumgestaltung:

Die Szene spielt in einer Amtsstube mit einer Theke, die den Arbeitsbereich der Polizisten abtrennt; die Topfpflanze *Ficus Benjaminis* dient als stereotyper Versuch, Gemütlichkeit in das triste Ambiente zu bringen. Eine riesige Uhr an der Wand indexikalisiert, dass Polizisten auf Dienstzeiten achten, die Schreibmaschine (!), dass die deutsche Polizei kommunikationstechnisch nicht auf der Höhe der Zeit ist. Auf einem Plakat steht: Schieben Sie Einbrechern den Riegel vor. Dies hängt hier bei der Polizei, die man ja auch ohne Einbruch bequem bestehlen kann – in schönster

Mittäterschaft. Die Situationskomik spitzt sich dadurch zu. Solche Situationselemente sind immer indexikalisch. Man muss diese Indexikalität aber im Alltag nicht samt und sonders relevant setzen. In der medialen Darbietung muss man das. In Goffmans (1981) Terminologie gesprochen: die rituelle, sozialindikative Ausstattung von Raum und Person wird hyperrituell: Es wird eine herausgehobene Indexikalität hergestellt. Es liegt nahe, dass der Stereotypus des deutschen Polizisten als ein aufgeräumter, braunhaariger, nicht unsympathischer Bursche dargestellt wird (der Schauspieler spielt in der Sendung immer den Deutschen), der mit seinen Vorurteilen kämpft und damit hereinfällt. Dieser Polizist erlaubt sich ein paar Frechheiten, die den Polen in Empörung versetzen. Das ist wiederum für die Pointe funktional, in der das schlechte Gewissen des Polizisten ad absurdum geführt wird und die Botschaft transportiert: Die deutsche Polizei ist naiv.

Zur Protagonistengestaltung:

Die Figurenstilisierung ist ein Frühwarnsystem ihrer Identität – und erst recht die Hyperstilisierung.

Der Pole ist blond und unmodern gekleidet. Die Frisur wird im Studentenmilieu "Vokuhila" genannt (Vorne kurz, hinten lang), und gilt als "Proll"-Frisur der achtziger Jahre, dazu passt der Oberlippenbart; die bunte Windjacke indexikalisiert einen um Modernität bemühten Typus, der einfach nicht mitkriegt, wie lange dieser Zug schon abgefahren ist. Die Kombination mit der billigen Krawatte stilisiert nach Meinung meines Seminars einen Proleten-Stereotypus, nach meiner Meinung einen osteuropäischen Stereotypus. Nicht jeder muss in solchen Verweisen dasselbe identifizieren.

Wie werden die beiden Rollen gespielt?

Fast wie Schülertheater: Sehr plakativ, platt, überdeutlich. Jede Emotion spiegelt sich jeweils stark auf dem Gesicht. Vor allem der Pole schaut die ganze Zeit so böse, dass es schon putzig wirkt. Sein Blick ist die ganze Zeit über lauernd.

Es geht überhaupt nicht darum, den Schauspieler hinter der Rolle zu vergessen, wie etwa beim Spielfilm. Die Distanz zwischen Schauspieler und Figur wird aufrechterhalten. Dadurch wird der Blick auf die Machart der Figur gelenkt, vor allem der Hauptfigur. Eine Doppelrahmung entsteht.

Es ist typisch für Comedy und andere Genres der Komik, auf Subtilität zu verzichten. Gestik, Mimik, Blick und Körpergestaltung werden gekonnt überzeichnet – oft gleichgerichtet. In der Schnelligkeit muss alles sofort erkannt werden können.

Komik braucht Redundanz in der Kontextualisierung.

Die Hyperstilisierung geht immer in die gleiche Richtung. Aber in spezifischen Überzeichnungen liegt auch das Individuelle der Figuren.

Das Stereotyp wird so deutlich als Stereotyp gerahmt, dass eine Meta-Ebene entsteht. Man lacht nicht über den Italiener, sondern über die Witzfigur des Italieners, des Deutschen usw.

4.2. Struktur und Funktion des Witzigen

Alle mehr oder weniger großen Komik- und Humorthorien haben zur Erklärung des Witzigen mehr oder weniger anzubieten – und wie immer, genügt auch hier keine allein.

Ich werde mir im Folgenden erlauben, komplexe und viel beachtete Komiktheorien aus unterschiedlichen Bereichen (Psychoanalyse, Semiotik, Philosophie, Soziologie)

auf eine Aussage zu reduzieren und diese auf den Gegenstand der Betrachtung zu beziehen.

Sigmund Freud (1905/1982): Es macht Spaß, das Überich auszutricksen (Stichwort: ersparter Hemmungsaufwand). Im tendenziös-aggressiven Humor finde der Mensch Entspannung, wenn er seine Ideale herabsetzen dürfe. Polenwitze und überhaupt ethnischer Humor sind für aufgeklärte deutsche Bürger/innen tabu. Der obige Witz führt an dieses Tabu heran; es wird bewitzelt. Aus dem Mund eines Schauspielers, der für sich die Identität des "ausländischen Inländers" inszeniert, wird der Angriff auf das Ideal der Vorurteilslosigkeit genießbar. Die "ausländischen Inländer" reklamieren für ihr Lachen einen erweiterten Spielraum und laden zum Mitlachen ein. Sie gestehen den "inländischen Inländern" Teilnahme an ihrem Amüsement zu. Diese Lacheinladungen symbolisieren Integrationswillen und schon vollzogene Integration unter der Bedingung der Beibehaltung von Eigenart.

Michail Bachtin (1969, 1981): Lachkultur als antiautoritäre Volkskultur, als Spiel mit Intertextualität. Polen-Witze sind als Textsorte in Deutschland allen bekannt. Bekannt sind ebenso die schlechte technische Ausstattung der Polizei und die Anstrengungen der "guten Deutschen", ausländerkritischen Impulsen zu widerstehen. Die antiautoritäre Stoßrichtung von Kaya Yanars Scherzen gegen deutsche Polizisten, Kunden, Hausmeister, Dieter Bohlen usw. überschreitet den mehrheitsfähigen Rahmen nicht. Die Herren der Pointe (Herrinnen sind selten) sind die Protagonisten mit Migrationshintergrund, die die Widersprüche der deutschen Mehrheitsgesellschaft für sich zu nutzen wissen. Aus ihrer Perspektive erfolgt die Lacheinladung.

Arthur Koestler (1964): In der Komik findet eine Bisoziation von Erwartungshaltungen statt. Um die Pointe verstehen zu können, müssen zwei Rahmen miteinander kombiniert werden. Die hauptsächliche Pointe findet statt, nachdem die Interaktion zwischen dem Polen und dem Polizisten beendet ist. Sie zeigt sich erst in der Interaktion zwischen den beiden Polizisten. Erst jetzt werden weitere, nicht sichtbare Handlungen des Polen aufgeblendet, die das Agieren des Polizisten in ein völlig neues Licht setzen. In dem Moment, wo alles gut sein könnte, ist für die Polizei nichts gut.

Thomas Hobbes (1651): Lachen als Degradation. Lachen ist bei ihm wesentlich als Verlachen konzipiert. Wir erleben angeblich unsere eigene Überlegenheit angesichts der Schwäche des Anderen. Schwach ist im obigen Sketch vor allem die deutsche Polizei und der gegen seine Vorurteile kämpfende Deutsche als solcher. Diese Richtung des Verlachens trifft sich mit Feridun Zaimoglus Kritik am deutschen, alternativen Toleranz-Milieu. Obwohl ich Hobbes' Konzeption des Lachens als Verlachen in ihrer Generalität nicht teile, hat der Humor der Ethno-Comedy durchaus Verlach-Richtungen, z.B. Monokulturalismus, Essentialismus, falsche Sicherheitsgefühle infolge von institutioneller Macht.

Antike Komödientheorie: Komödie arbeitet mit Typen, nicht mit Individuen (Profitlich 1998). In der Comedy mit ihren ständig wechselnden Figuren ist der Typisierungsgrad möglicherweise höher als in der klassischen Komödie. Selbst in deutschen Nachkriegsvolkskomödien von der Art des Millowitsch- oder des Ohnsorg-Theaters wurden Protagonist(inn)en durchaus auch mit einer gewissen Individualität ausgestattet. Auch Yanars Figuren sind mit ein paar individuellen Zügen ausgestattet.

Unter den Verfahren der Komisierung findet man bei Kaya Yanar alle klassischen Verfahren, von Wortspiel über Parodie, Collage und Pointe bis zu Ironie. Das Wortspiel wird vor allem sprachübergreifend verwendet, z.B. indem klangliche Ähnlichkeit ausgebeutet wird. Man blendet beispielsweise einen indischen Kanal ein, auf dem jemand das Wort "Aschra" verwendet. Es wird dann die Homophonie zu "Arschratte" fokussiert. Das Studium der ausländischen Presse nutzt Kaya Yanar für homophonen Witz.

Comedy-Sendungen profitieren immer auch davon, dass es den Fans Spass macht, den Komiker in neuen und alten Figuren erkennen und verfolgen zu können. Der Pole wird natürlich von Kaya Yanar gespielt. Die Fans goutieren das Spiel mit Ähnlichkeit /Unähnlichkeit, wie man am Lachen direkt nach Erkennbarkeit von Yanar in der Rolle des Polen erkennen kann. Die gelungen überzeichnete Darstellung bei Identifizierbarkeit der Person gehört zu den Distanzierungsverfahren der Komik. Die Verfremdungsperformance federt nicht zuletzt die Degradation ab. Man wird auch dadurch mehr zum Lachen über ein Spiel mit Stereotypen eingeladen als zum Verlachen von polnischen Autodieben und deutschen Polizisten. Es wird hier immer auch die Performanz als solche goutiert.

5. Über den Sketch hinaus

5.1. Das Panorama der Figuren von "Was guckst Du?"

Der Realitätsbezug der Figuren ist unterschiedlich. Alle Figuren werden auch im Internet vorgestellt. In verschiedenen Interviews äußert Kaya Yanar sich zu seiner Beziehung zu ihnen. Die dritte Staffel hat ein paar neue Figuren. Mit dabei: Der Inder Ranjid; er soll der beliebteste Protagonist sein nach einer Umfrage der Redaktion unter den Fans. Er gehört nach Aussagen von Yanar zu dessen besten Freunden. Yanar betreibt in Interviews oft solche Rahmungsspiele, die auf Kontinuität setzen. Wenn man die Sendungen verfolgt, weiß man, dass der Inder in der fiktionalen Welt vor zehn Jahren seiner Heimat den Rücken kehrte, um nach Deutschland zu gehen. Er ließ all sein Hab und Gut zurück, bis auf ein Huhn. Mit seiner in Deutschland geretteten Kuh Benita veranstaltet der Hindu u.A. die "Aktion Sorgenrind." Er ist naiv und vor allem im Computerbereich sehr gebildet, versteht sich aber auch auf Tantra-Sex; er wird von der deutschen Umwelt notorisch unterschätzt.

Olga, die russische Wahrsagerin, ist eine Frau, die alles auspendelt, z.B. Zugverbindungen der deutschen Bahn. Dabei ist sie selbstverständlich schneller und treffsicherer als unsere ach so problematische Bahn.

Tarek von Dubai TV, interviewte Prominente und drehte ihnen dabei das Wort im Mund herum (inzwischen nicht mehr dabei), ließ ihre Rede unsinnig erscheinen. Francesco, der geschneigelte Italiener, betreibt viel platteste Anmache, die notorisch misslingt. Er ist das Klischee des italienischen Herzensbrechers und Muttersöhnchens: eine Karikatur der Italizität in Deutschland. In seinem Sprechen werden viele Hyperstilisierungen der deutschen Lerner Sprache von Italienern realisiert.

Yildrim ist ein türkischer Fahrlehrer, bei dem der eingeschüchterte deutsche Schüler Winter Fahrunterricht nimmt. Der lässt sich dabei laufend von Yildrims Clan schikanieren. Auf dem Autodach stapeln sich Koffer. Auf dem Rücksicht sitzen meist

drei weibliche, kopftuchtragende Familienmitglieder von Yildrim, die lautstark Wünsche von sich geben.

Der Grieche Takiman, eine tanzende Frohnatur, betreibt ein Restaurant, in dem der "typische" deutsche Gast sich als wenig weltläufiger Provinzheini zu erkennen gibt. Der Deutsche tritt weiterhin z.B. als Wachtmeister Zöllner in Erscheinung, immer etwas trottelig, aber sehr um Korrektheit bemüht. In der Perspektivierung aller Ethnizitäten gewinnt Deutsch-Sein in der Sendung den höchsten Seltsamkeitswert. Namen wie Christian stellen sich in internationaler Runde als unaussprechlich heraus; man kann ein Deutsch-Set gewinnen, das u.A. Birkenstock-Sandalen enthält und eine Liegestuhldecke zum Anketten. Die Stilisierung des Deutsch-Seins ist mindestens so karikaturesk wie die des Italienisch- oder Türkisch-Seins.

In der Sendung tauchen weitere türkische Protagonisten auf:

z.B. Suleyman und Suleyhund (Sprachspiel).

Suleyman ist 27 Jahre alt und hielt sich mit fragwürdigen Jobs über Wasser, bis er im Radio den WDR-Talker Domian hörte. Von nun an will auch er Probleme der Anrufer/innen lösen, macht aber eher welche, die sich meist zu seinen Gunsten lösen. Er ist ein Schlaumeier mit einem Bein im kriminellen Milieu. Es gibt gerade um diese Figur herum viele intertextuelle Verweise auf andere Medien, nicht nur auf den WDR-Talker Domian.

Suleyman spricht eine turkdeutsche Varietät, aber kein "Kanak" im engeren Sinne. Er praktiziert kein türkisch-deutsches Code-mixing, aber viele Genus- und Kasus-Fehler (siehe unten Zeile 3, 4) verwendet überproportional oft "korrekt", Fehlplatzierungen der Prädikatsklammer (hast du schon mal geguckt im restmüll?) und jugendsprachliche Formeln vom Typ: mach disch locker, alder.

Szene Radio Suleyman

Suleyman

Türkische Musik

- 1 S: hallo leute. ich bins. süleymann.
- 2 hallo leute, hier ist wieder sprechradio süleymann.
- 3 heute aus provisorische studio,
- 4 natürlich mit meine beste freund süleyhund.
- 5 süleyhund kommst du.
- 6 so erster anrufer. was geht oder geht nix.
- 7 W: ja, hier ist nochmal wachtmeister zöllner.
- 8 mit wem sprech ich?
- 9 S: eh, naja na
- 10 W: also herr yanar. ham se den verdächtigen
- 11 mittlerweile gesehen?
- 12 diesen süleyman?
- 13 S: eh, hörn sie mal zu, ich glaub net, dass es dieser
- 14 süleymann ist. so sieht kein verbrecher aus.
- 15 weißt du, was ich mein. ich meine,
- 16 verstehen sie was ich meine.
- 17 W: herr yanar, ich brauch keine vermutungen,
- 18 ich brauche fakten.
- 19 S: eh, okay, okay, ich kümmer mich drum.
- 20 nächster anrufer. was geht oder geht nix.
- 21 C: hier is claudia aus köln. isch leide unter
- 22 putzzwang.
- 23 S: sieht man deiner stadt aber net an.
- 24 C: aber doch nur zu hause.

25 und jetzt is auch noch mein mann weg.
26 hast du schon mal geguckt im restmüll?
27 C: nei::n da isser nich. eigentlich vermiss isch en
28 auch nisch.

Suleymans Auftakt ist immer die Frage "was geht oder geht nix", die nicht mit Frageintonation gesprochen wird. Zu der Anruferin (gespielt von Gaby Köster) verhält sich der Moderator, wie immer, mit sich steigernder Unverschämtheit.

Suleyman wird von der Polizei gesucht und versteht es, die putzsüchtige Anruferin Claudia aus Köln zum Tatort zu dirigieren und von ihr alle Spuren wegwischen zu lassen. Es tritt wieder einmal der deutsche Wachtmeister Zöllner in Aktion, auch hier mit stereotypen Äußerungen:

17 W: herr yanar, ich brauch keine vermutungen,
18 ich brauche fakten.

Er identifiziert den Schauspieler aus dem Gestammel, nicht seinen Protagonisten:

8 mit wem sprech ich?
9 S: eh, naja na
10 W: also herr yanar. ...

So entsteht ein Wortspiel und die Überschreitung des Theaterrahmens. Es wird oft Komik durch Rahmenverwischungen erzeugt.

Die ausgeprägteste Varietät des Turkdeutschen sprechen Hakan, der prollige Türsteher vor der Disco, und seine Freundin. Hakan fasst sich dauernd in den Schritt und gibt sich sehr machohaft. Bei Yanars Tournee genügte 2003 schon allein diese Geste, um den Saal zum Lachen zu bringen und die Figur des Hakan zu evozieren. Seine Freundin und er verwenden die schon erwähnten Imperative vom Typ: "rufst Du an", keine postalatalen lenis-Frikative (ch), stattdessen "sch" (isch statt ich), viele Frageanhängsel vom Typ "oder was?" Artikel fallen oft weg: Bin isch Kino oder was? Fortis-Plosive werden lenisiert: Alder, Mudder.

Vor allem die Imperative sind in und um die Sendung herum zum Schibboleth geworden. Auf den Internet-Seiten zur Sendung gibt es nur diese Form: Checkst Du hier. Findest Du dort. Machst Du weiter.

Auch der Türsteher-Spruch vor der Disco "Ey, du kommst hier net rein" und Suleymans "was geht oder geht nix" werden oft zitiert.

Jede Figur hat eine Biografie, die man von Sendung zu Sendung verfolgen kann. Dadurch entsteht Hintergrundwissen, mit dem die Sendung arbeitet.

Der Realitätsbezug der Figuren ist unterschiedlich. Russische Wahrsagerinnen verkörpern genauso wenig wie türkische Fahrlehrer die Prototypen von Russinnen und Türken, die im bundesdeutschen Alltag dominante Rollen spielen. Sie sind eher Witzfiguren, die sich dafür eignen, um sie herum vielfältige Szenen zu entwickeln. So sitzen bei dem Fahrlehrer immer mehrere verschleierte Frauen auf dem Rücksitz des Kleinwagens, die lautstark Wünsche äußern (z.B. ein Eis zu essen), denen der deutsche Fahrschüler nachkommen muss. Auf dem Dach sind immer so viele Koffer verstaut, als sei die Fahrschule permanent bei der alljährlichen Türkeireise der typischen, in Deutschland lebenden, türkischen Familie. Das bepackte Auto taucht inzwischen in der Sendung auch in einer Autowerbung auf (Peugeot). Bei

taxifahrenden Indern, griechischen Restaurantbesitzern, mackerhaften jungen Türken und deutschen Polizisten ist die Realitätsanbindung stärker. Was als Handlung entfaltet wird, muss zwar an Typisierungswissen angebunden werden können, gehorcht aber auch den Gesetzen des Genres Sketch.

5. 2. Kaya Yanars Konstruktion einer öffentlichen Identität

Der Grundgedanke konstruktivistischer Identitätskonzepte (z.B. Harré 1998) besteht darin, dass uns personale Identitäten nicht einfach innewohnen, sondern kommunikativ hergestellt werden. Wir platzieren uns in Interaktionen mit anderen, positionieren uns und werden positioniert, stellen bestimmte Facetten von uns heraus und werden unter bestimmten Perspektiven wahrgenommen.

Welche Facetten seiner Identität stellt Kaya Yanar in der sekundären Textwelt (um seine Sendung herum) heraus? Welche werden von der Presse betont? Immer wieder wird vorgebracht, dass er selbst einen türkischen Vater und eine arabische Mutter habe, somit in drei Kulturen aufgewachsen sei (vgl. Pahlke-Grygier 2003). Sein Humor sei deshalb authentisch ("Glaubwürdig bis in die Fingerspitzen").

"Er nimmt sich das Recht eines Menschen, der trikulturell aufgewachsen ist: Er darf sich über alles lustig machen, ohne dabei nur eine Sekunde fremdenfeindlich zu wirken."

(Stuttgarter Zeitung nach Pahlke-Grygier 2003).

Es ist nicht mein Anliegen, dergleichen Thesen inhaltlich anzuzweifeln. Ich rekonstruiere die hohe Relevanz, die dem im gesamten Textverbund zugeschrieben wird. Eine lebensweltlich verankerte Authentisierung gehört offensichtlich zu dem Bedingungsgefüge eines Humors, dessen Grundlage "overdoing culture" ist.

Hier ein Zitat von Yanar aus dem Subway Magazin (2001):

"Meine Art von Humor ist anders. Bei den Imitationen, in die ich schlüpfte, bemühe ich mich schon um Authentizität. Natürlich spiele ich mit Klischees, sonst wäre das nicht lustig, aber das Ganze ist noch mal so authentisch, weil ich ja selbst halb Araber, halb Türke bin. Und ich reize halt keine Figur aus, sondern springe von einer Rolle in die nächste. Es wird ständig gewechselt zwischen Italienern, Arabern, Deutschen, Indern und das ergibt dann so ein lustiges Konglomerat. "

In den Sekundärtexten wird oft herausgestellt, dass er sich seiner vielschichtigen Wurzeln immer treu bleibe (www.filmstar.de 2003)

Yanar erzählt selbst häufig die Geschichte, wie er zum ersten Mal vor jungen Türken aufgetreten sei, die in dem Frankfurter Stadtteil, in dem er aufgewachsen ist, gefürchtet wurden. Er habe vor ihnen die Figur seines Hakan inszeniert, in der er Züge dieser jungen türkischen Männer untergebracht habe. Nach anfänglichem Staunen hätten sie dann irgendwann angefangen zu lachen. Der Bann war gebrochen. Sie hätten seine Komik akzeptiert.

Der Sender und Kaya Yanar gehen von einer hohen Akzeptanz der Comedy vor allem unter jungen Ausländer(inne)n in Deutschland aus. Meine Beobachtungen des Publikums bei seiner Tournee bestätigen das. Sogar noch in den Wiederholungen

der beiden ersten Staffeln erreichte "Was guckst Du?!" in der SAT.1-Zielgruppe von 14- bis 29-Jährigen einen Marktanteil von mehr als 25 Prozent. Zu seiner Akzeptanz trägt sicher auch die von ihm selbst oft angeführte breite Streuung der Zielscheiben bei. Yanar auf die Frage eines Interviewers, ob sich seine ausländischen Zuschauer nicht verarscht fühlen würden:

"Ich würde sagen: liebevoll verarscht - aber die merken, dass ich mir nicht eine Minderheit vornehme, sondern dass bei mir alle ihr Fett abkriegem, inklusive der Deutschen und mir selbst. Somit stelle ich wieder das politisch korrekte Gleichgewicht her." (www.doktor-zuckerbrot.de)

Zu seiner Akzeptanz gehört ebenfalls, dass er auffällig viel Selbstironie betreibt, nicht nur als Ironisierung seiner türkisch-arabischen Identität, sondern auch anderer Facetten seiner Person. Diese drehen sich beispielsweise um seine Zeit als Schüler, um Geschwisterstreit, Haustiere, Angstattacken beim Zahnarzt, Faibles und Fehlritte.

Der Komiker macht, wie alle Profi-Komiker, auch in den Sekundär- und Tertiärtexten Identitätsarbeit, indem er sich z.B. in Interviews als komisch ausweist. Damit authentisiert er auch seine öffentliche Rolle als Komiker.

5. 3. Ingroup/Outgroup

Wie auch bei der Rezeption von Witzen ist bei der Comedy ingroup/outgroup eine entscheidende Größe, die sich auf den Witzgenuss auswirkt und den sozialen Sinn beeinflusst. Wer dazu gehört, darf oder soll sich einen anderen Humor erlauben und bringt damit seine Zugehörigkeit zum Ausdruck.

Wie u.A. Freud und Landmann (1988) zeigen, hat der jüdische Humor oft Juden als Zielscheibe (Rabbis, arme Ost-Juden, der reiche Rothschildt usw.). Aus dem Mund von Nichtjuden kann dasselbe Antisemitismusverdacht heraufbeschwören. Auch Pfarrer- und Nonnenwitze erfreuen sich in katholischen und evangelischen kirchennahen Kreisen großer Beliebtheit, Aidskranke sollen sich Witze über Aids erzählen, Blondinen Blondinenwitze. Witze und verwandte Genres spielen eine Rolle in der Bearbeitung lebensweltlicher Relevanzen, die aber nicht jedem gleichermaßen zugestanden werden. Es ist für den Humorgenuss immer von Bedeutung, wer den Witz bei welcher Gelegenheit wem gegenüber zum Besten gibt. Der Blondinenwitz kann dem Herrenclub zur Demonstration von Frauenverachtung dienen und der Clique von Schülerinnen zur Abgrenzung vom sozialen Typus der Barbie-Puppe. Ein Witz erhält seinen sozialen Sinn erst im Kontext. Die Trennlinie zwischen Selbstironie und Verachtungshumor kann äußerst dünn sein.

Das Verhältnis von ingroup und outgroup spielt auch in der Rezeption von Kaya Yanars Show eine Rolle. Die unablässige Erwähnung, er habe einen türkischen Vater und eine arabische Mutter erteilt den Berechtigungsausweis für ethnische Scherze. Ethnizität ist damit nicht nur in den Sketchen relevant, sondern auch im weiteren Kontext der Sendung.

Die Tatsache, dass er "gewagte Komik" macht, bedingt, dass alle ganz genau hinschauen und hinhören, welche Haltung er in der Sendung und in anderen Kontexten verkörpert. Die Rezeption der Sendung in den bundesdeutschen Medien und in Chat-Gruppen im Internet lässt sich nicht einfach auf den Nenner bringen: da macht einer Ausländerwitze. Klasse.

Über die Sendung, in und mit der Sendung findet die Konstitution einer mehrkulturellen Ingroup statt, die ethnische Scherzen für sich austestet. Im Sat.1-Forum (www.sat1.de) wird nicht nur Yanars Sendung ausführlich kommentiert, es werden auch Witze erzählt, Witz-Fragen gestellt und ausführlich kommentiert, z.B. Da Killer schreibt am 21. 5. 2003:

"Ok jetzt kommt mal nen Witz. Was heisst Elise im Wunderland auf Türkisch? Fatima im Aldi. *löl*"

Enrica dazu: "Scheiße, war der schlecht...Je ne peux pas le croire...!"

In den Chats um die Sendung herum werden viele ethnische Witze erzählt. Alle Witze dieser Art erhalten kritische Kommentare, interessant ist aber, dass sie überhaupt erzählt werden. Enrica gibt sich mit dem Switch ins Französische als weltläufig zu erkennen. Sie unterstreicht ihre Mehrsprachigkeit und ihr Niveau.

Die Ethno-Comedy bewitzelt Gegebenheiten und Stereotypen der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft aus der Perspektive der Zugewanderten. Gleichzeitig gibt sie der Lust am ethnischen Scherz Auftrieb und schraubt die Relevanz von Ethnizität hoch. Mit diesem Widerspruch muss sie wohl leben. Ethnische Scherzen sind nicht per se ein Ausschlussverfahren, kann aber durchaus für ein solches funktionalisiert werden.

6. Multi-Kulti-Komik für alle?

Während Kaya Yanar zu Beginn seiner Fernseh-Karriere überall bescheinigt wurde, "sein Auftritt war von der ersten bis zur letzten Minute Unterhaltung der Güteklasse auf höchstem Niveau" (Osnabrücker Zeitung, zitiert nach Qantara.de 2003), hört man neuerdings kritischere Töne.

Im HipHop Network (11, 2003) gab es zu dem Thema "Was haltet ihr von Kaya Yanar?" ein Forum. Eine Person namens Zarathustra gibt folgende Stellungnahme ab:

"Am anfang war das so geil, einfach mal nicht nur dieser beschissene deutsch-deutsche humor (sorry jungs). Aber nach der pause is er schlechter geworden, ich bin ziemlich enttäuscht. Ich finds noch immer besser als 60% der deutschen comedy, aber halt nicht wie am anfang."

Verschiedene Leute stimmen dem zu: "Der ist schon cool, obwohl die alte Staffel ein wenig besser war." Ein Anderer: "Fette Sendung, obwohl die erste Staffel besser war."

Nach Kaya Yanars Tournee-Auftritt in Stuttgart im Oktober 2003 schreibt eine Person unter dem Kürzel "lex" in der Stuttgarter Zeitung Folgendes:

" Der Tag danach. Am liebsten würde man sich hinsetzen und einen Brief an Kaya Yanar schreiben. Der sähe dann so aus:

'Lieber Kaya Yanar. Knapp zwei Stunden bist Du Samstagabend auf der Bühne des Hegelsaals gewesen. Hast 1500 Menschen zum Lachen gebracht. Man erfuhr ein bisschen was über die Türkei, vor allem von jenem Ort nahe der syrischen Grenze,

wo deine Eltern angeblich herkommen. Es waren jene Momente, in denen dein Programm gut war, man gerne mehr gehört hätte, in denen man lachen konnte, man das Gefühl hatte, dass Kaya Yanar nicht irgendein Komiker ist, sondern ein guter Komiker, der sich nicht billig dem Genre der Kanaksprak bedient, sondern intelligenten Humor macht. Leider waren diese Momente sehr rar. (...)
 Du kannst in das Mikrofon rülpfen, du kannst Dir in den Schritt fassen, du kannst nichts sagen - und die Menschen liegen dir vor Lachen trotzdem zu Füßen.
 (...) Aber du dehnt alles bis zum Umfallen, bringst Kalauer aus der Grundschulzeit, erklärst die Unterschiede zwischen economy- und business-Class, bringst olle Zahnarztgeschichten und das abgedroschene Ding mit dem weiblichen Orgasmus. Ach ja, die Kombination aus Alkohol und Polizei fehle auch nicht. Man ist beeindruckt, wie man mit so wenig Aufwand einen so maximalen Erfolg erzielen kann."

Auch ich stelle fest, dass die Tournee und auch die neue Staffel sich auf der Ebene der Themen inzwischen dem deutschen Karneval mit seiner Vorliebe für Anal- und Sexuälscherze annähern. Yanar dramatisiert auf der Bühne beispielsweise eine mehrminütige Erzählung über einen türkischen Ehemann, der versehentlich vor den Schwiegereltern mehrfach furzte. Aufgrund seiner Liebe zu weißen Bohnen plagten ihn die Winde, was der Komiker in allen möglichen Verrenkungen und Erschütterungen darbietet. Ebenfalls geht es über viele Minuten hinweg darum, ob und woran man den Orgasmus einer Frau merken könne. Dabei imitiert Yanar verschiedene Stöhlrlaute. Es ist in der Tat "abgedroschen." Yanar bedient sich hier leider eines Repertoires, das schon Legman (1961) als sicheren Themenschatz der internationalen Witzkiste darstellte. Weder genaue Alltagsbeobachtung noch Subtilität sind dabei von Nöten.

Es ist schwer, für Komik Gütekriterien aufzustellen. Der Genuss von Komik speist sich aus unterschiedlichen Quellen, die auch situativ nicht gleich gewichtet sind. Irgendwie gehört immer dazu, dass die Parodie von Typen und Situationen gut getroffen sein sollte, dass das Thema die Rezipienten interessieren muss, dass die Machart des Komischen ihnen ebenso zusagen muss wie die Verteilung der Spitzen. Kaya Yanar ist mit der freundlichen Bewitzelung kultureller Gruppen und Individuen in Deutschland eine thematische Neuausrichtung der massenmedialen Komik gelungen. Sein schauspielerisches Talent und seine sprachliche Fähigkeit, mit verschiedenen (Lerner-)Varietäten des Deutschen zu spielen, garantieren eine gelungene Performance. Abschließend bleibt zu hoffen, dass seine thematischen Anpassungen an einen farblosen Allerweltsgeschmack nur eine vorübergehende Schwäche darstellen.

Transkriptionskonventionen

(-)	kurze Pause
(- -)	längere Pause (weniger als eine halbe Sekunde)
(1.0)	Pausen von einer Sekunde und länger
(?was soll das?)	unsicheres Textverständnis
(? ?)	unverständliche Stelle
..[....	der Text in den untereinanderstehenden Klammern überlappt sich
..[....	
..[[[...]	Mehrfachüberlappung verschiedener Sprecher/innen
=	ununterbrochenes Sprechen trotz Hörermeldung

-	Konstruktionsabbruch
hahaha	lautes Lachen
hehehe	schwaches Lachen
hohoho	dunkles Lachen, den Vokalen der Umgebung angepasst
(.h)	hörbares Ein- oder Ausatmen
(h)	integrierter Lachlaut
:	Lautlängung
?	steigende Intonation
,	kontinuierliche bis leicht steigende Intonation
.	fallende Intonation
;	leicht fallende Intonation
°blabla°	leiser gesprochen als Umgebung
°°bla°°	sehr leise
der is d00f	Großgeschrieben trägt den Satzakkzent
COME ON	Emphaseintonation (lauter und höher)
<↑blabla>	höhere Tonlage des innerhalb der spitzen Klammern stehenden Textes
↑	hoher Ansatz bei einem einzelnen Wort Tonsprung nach oben, Tonabfall noch im Wort)
↓	Tonsprung nach unten
<↓blabla>	tieferes Tonhöhenregister innerhalb der spitzen Klammern
((liest))	Kommentar zum Nonverbalen
<((rall))>	rallentando, Verlangsamung, Kommentar vor oder unter der Zeile, Reichweite in eckigen Klammern

Literatur:

- Androutsopoulos, Jannis K. (2001): "Ultra korregd Alder! Zur medialen Stilisierung und Aneignung von 'Türkendeutsch'", in: *Deutsche Sprache* 29, S. 321-339.
- Androutsopoulos, Jannis K. (2003): "HipHop und die Sprache: Vertikale Intertextualität und die Sphären der Popkultur", in: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld: Transcript, S. 111-138.
- Auer, Peter (2002): "Türkenslang: Ein jugendlicher Ethnolekt des Deutschen und seine Transformationen", in: A. Häcki Buhofer, *Spracherwerb und Lebensalter*. Tübingen/Basel: Francke, S. 255-264.
- Auer, Peter (1999): *Interaktionale Linguistik*, Tübingen: Narr.
- Bachtin, Michail M. (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser.
- Bachtin, Michail M. (1981): *The Dialogic Imagination*, Edited by Caryl Emerson/Michael Holquist, Austin, TX: University of Texas Press.
- Birken-Silverman, Gabriele (2003): "Isch bin New School und West Coast... du bisch doch ebe bei de Southside Rockern: Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern", in: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld: Transcript, s. 273-297.
- Dirim, Inci/ Auer, Peter (in Vorbereitung): *Türkisch sprechen nicht nur die Türken-Über die Unschärfebeziehung zwischen Sprache und Ethnie in Deutschland*, Berlin: de Gruyter.
- Fiske, John (1987): *Television Culture*. London, New York: Routledge.

- Freud, Sigmund (1905/1982): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt: Fischer.
- Garfinkel, Harold (1976): *Studies in Ethnomethodology*, Prentice Hall.
- Goffman, Erving (1967): *Interaction Ritual*, Garden City, NY: Doubleday. (Dt. 1971): *Interaktionsrituale*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1972): *Relations in Public*, Harmondsworth: Penguin. (Dt. 1974): *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis. An Essay on the Organizations of Experience*, New York: Harper & Row. (Dt. 1977): *Rahmen-Analyse*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1981): *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goffman, Erving (1981b): "The Interaction Order", *American Sociological Review* 48, S. 1-17. (Dt. 1994), (Hrsg. von Hubert Knoblauch) in: Erving Goffman: *Interaktion und Geschlecht*, Frankfurt: Campus, S. 50-104.
- Günthner, Susanne/Knoblauch, Hubert (1995): "Culturally Patterned Speaking Practices — the Analysis of Communicative Genres", in: *Pragmatics* 5, 1, S. 1-32.
- Gumperz, John J. (1982c): *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Harré, Rom (1998): *The Singular Self*, London: Sage.
- Hinnenkamp, Volker (2004): "Zwei zu bir miydi? Mischsprachliche Varietäten von Migrant*innenjugendlichen im Hybriditätsdiskurs", in: V. Hinnenkamp/K. Meng (Hrsg.): *Sprachgrenzen überspringen. Sprachliche Hybridität und polykulturelles Selbstverständnis*, Heidelberg.
- Hirschauer, Stefan (1994): "Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit." *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 4, S. 668-693.
- Hobbes, Thomas (1651/1840): "Treatise of Human Nature", in: *The English Works of Thomas Hobbes. Vol. 4*, London: Bohn, S. 1-76.
- Kallmeyer, Werner/Keim, Inken (2003): "Linguistic variation and the construction of social identity in a German-Turkish setting: A case study of an immigrant youth group in Mannheim, Germany", in: J. Androutsopoulos/A. Georgakopoulou (Hrsg.): *Discourse Constructions of Youth Identities*, Amsterdam: Benjamins, S. 29-47.
- Keim, Inken/Ibrahim Cindark (2003): *Deutsch-türkischer Mischcode in einer Migrant*innengruppe: Form von "Jugendsprache" oder soziolektales Charakteristikum*, MS.
- Kien Nghi Ha (in diesem Band)
- Klingler, Walter et al. (Hrsg.): *Humor in den Medien*, Baden-Baden: Nomos.
- Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation*, London: Hutchinson.
- Kotthoff, Helga (1998): *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*, Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga (2002): "Was heißt eigentlich 'doing gender?'" in: *Wiener Slawistischer Almanach* 55, Themenheft hrsg. von J. van Leeuwen-Turnovcová, S. 1-29.
- Kotthoff, Helga (2003)(Hrsg.): *Kultur(en) im Gespräch*, Tübingen: Narr.
- Landmann, Salcia (1988): *Der jüdische Witz*, Zürich: Ex Libris.
- Legman, Gershon (1961/1970): *Der unanständige Witz*, Hamburg: Hoffmann und Campe.

- Luckmann, Thomas (1986): "Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen", in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 27, S. 513-523.
- Pahlke-Grygier, Sabine (2003): "Mit Kaya Yanar lachen alle!", in: *Quaranta.de (Dialog mit der islamischen Welt)*, 26. 8. 2003 (www.goethe.de)
- Plessner, Helmuth (1941/1961): *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern/München: Francke.
- Profitlich, Ulrich (1998): *Komödientheorie*, Reinbek: Rowohlt.
- Sandig, Barbara/Selting, Margret (1997): "Discourse Styles", in: Teun van Dijk (Hg.): *Discourse as Structure and Process: A Multidisciplinary Introduction*, London: Sage, S. 138-156.
- Schegloff, Emanuel (1987): "Between Micro and Macro: Contexts and other Connections", in: Jeffrey C. Alexander/Bernhard Giesen/Richard Münch/Neil J. Smelser (Hrsg.): *The Micro-Macro-Link*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Steuten, Ulrich/Strasser, Hermann (2003): „Was guckst Du?“, in: *Rheinische Post* 96. Stuttgarter Zeitung 1. 10. 2003: *Siegertypen leben lockerer. Der Ethnologiker Kaya Yanar und die Lacher im Hegelsaal.*
- Tannen, Deborah (1988): *Talking voices*, Oxford University Press.
- Willems, Herbert/Jurga, Martin (1998) (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- www.bergstrasse.de: Der Lacher der Woche – Kaya Yanar. Nov. 2003
- www.doktor-zuckerbrot.de