



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Vorhang auf für Stereotype?
Ethnizität und Migration im Kabarett

verfasst von / submitted by

Lisa Bock, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Michael Parzer

Vorwort und Dank

Die Idee, die österreichische Kabarettszene in den Fokus meiner Masterarbeit zu rücken, entstand wenige Wochen vor Beginn der Covid-19-Pandemie. Meine Begeisterung und Vorfreude, mich diesem Thema zu widmen, wurde leider durch die wiederholten Ausgangs- und Kontaktbeschränkungen sowie die vorübergehende Schließung des gesamten Kunst- und Kultursektors gemindert. Trotz dieser schwierigen Umstände gab es – oft virtuell, zum Teil aber auch persönlich – Gelegenheiten, mit Arbeits- und Studienkolleg*innen, Freund*innen oder Bekannten über mein Forschungsinteresse zu sprechen. Zum damaligen Zeitpunkt hatte ich mit Ausnahme einzelner Kabarettbesuche nur wenige Berührungspunkte mit der österreichischen Kabarettszene. Innerhalb kürzester Zeit formte sich jedoch ein Konstrukt aus Phänomenen, die meinen soziologischen Enthusiasmus entfachten. Ergänzt wurde dieser durch die positiven Reaktionen in Gesprächen: Einerseits erhielt ich vielfach motivierenden Zuspruch, andererseits auch zahlreiche Tipps, welche Kabarettbeiträge ich analysieren könnte. Nicht zuletzt wurden mir unzählige Videoausschnitte geschickt sowie „Lieblingspointen“ erzählt, was oft ein gemeinsames Lachen zur Folge hatte. Diese kleinen Momente des Alltags waren vor allem aufgrund der schwierigen Umstände der letzten zwei Jahre unglaublich wertvoll für mich. An dieser Stelle möchte ich mich für all die anregenden und inspirierenden Gespräche bedanken!

Ohne die Unterstützung und das Zutun einiger Menschen, denen ich nachfolgend meinen besonderen Dank aussprechen möchte, wäre die Entstehung der vorliegenden Masterarbeit nicht möglich gewesen. Zuerst möchte ich mich bei Michael Parzer bedanken, der mich als Betreuer mit motivierenden Denkanstößen, hilfreichen Tipps sowie mit konstruktiven Anmerkungen gefördert und unterstützt hat. Bedanken möchte ich mich außerdem bei meinen Studienkolleg*innen, die mich während der letzten Semester meines Studiums, aber vor allem im Entstehungsprozess dieser Arbeit sehr intensiv begleitet haben. Besonders danken möchte ich Karoline und Sabine für die (emotionale) Unterstützung und die Zusammenarbeit als Analysegruppe. Danke auch an Tereza für den laufenden Austausch sowie an Andrea für das kritische Lektorat. Weiters möchte ich mich bei Ralf bedanken, der mich mein gesamtes Studium über bestärkt und unterstützt hat. Besonderer Dank gilt meinen Eltern für die bedingungslose Zuwendung und den fortwährenden Zuspruch.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Fragestellung.....	7
2. Forschungsstand	13
2.1. Ethnizität, Humor und Komik	14
2.2. Soziologische Kabarettforschung	16
2.3. Migrant*innen und ihre Nachfahren als Kunst- und Kulturschaffende	18
3. Begriffsdefinitionen und theoretische Zugänge	20
3.1. Humor und Komik als soziologische Begriffe.....	21
3.2. Kabarett und „komisches Kapital“	22
3.3. Kabarett als „Art World“	24
3.4. Ethnizität als Dimension sozialer Ungleichheit	27
3.5. Stereotype als „Spektakel des*der Anderen“	32
4. Empirisch-methodische Vorgehensweise	33
4.1. Ziele der empirischen Analyse	34
4.2. Kabarettinhalte als Datengrundlage soziologischer Forschung.....	35
4.3. Methodenreflexion im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie	36
4.4. Der interpretative Forschungsprozess.....	38
4.5. Objektiv-hermeneutische Analyseverfahren	40
4.6. Feinstrukturanalyse	42
4.7. Feldzugang und Fallauswahl	43
4.8. Qualitätssicherung	46
4.9. Analysebeispiel	47

5. Ergebnisse	53
5.1. Fallcharakteristika	54
5.2. Bühnenperson oder Kunstfigur: Wer spricht?	58
5.2.1. Alte Bilder neu konstruiert?	60
5.2.2. Mit wenigen Worten viel sagen	61
5.2.3. Sprechen im Ethnolekt	63
5.3. „overdoing culture“ – Übertreibung als Strategie	65
5.3.1. Transkodierung als Resultat	67
5.3.2. Übertreibung „persönlicher“ Lebensumstände	68
5.3.3. Deutschland vs. Österreich? Eine lange Tradition an Übertreibung	70
5.4. Der Name als Integrationsproblem? Auflösung und Umkehr	73
6. Zusammenfassung und Ausblick	79
6.1. Ethnizität und Migration im Kabarett	79
6.2. Kabarett zwischen kritischer Intervention und Perpetuierung sozialer Ungleichheit ...	82
6.3. Weiterführende Forschung	85
Literaturverzeichnis	88
Analysiertes Material	95
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	96
Abstract (dt.)	97
Abstract (engl.)	98
Anhang	99

„Deklinierte Verwirrung: Migrant, Immigrant, Emigrant. Wissenschaftlich variiert: multikulturell, interkulturell, transkulturell. Die geläufigen Klassifizierungen können sich seiner nicht bemächtigen. Er verfängt sich nicht in begrifflichen Netzen, die andere auswerfen. Mit jeder weiteren Zuschreibung weicht seine Irritation einem wachsenden Stolz“ – Ilija Trojanow. Nach der Flucht.

1. Einleitung und Fragestellung

Seit einigen Jahren lässt sich im deutschsprachigen Kabarett eine zunehmende Thematisierung von Ethnizität und Migration beobachten. Dabei treten – auf unterschiedliche Art und Weise – Klischees, Vorurteile und Stereotype in Erscheinung. Diese Formen von Humor und Komik erregen nicht nur auf den Wiener Kleinkunsth Bühnen, sondern auch in begehrten Fernseh-, Radio- oder Podcastsendungen Aufmerksamkeit. Kotthoff et al. (2014) sprechen in Deutschland von einem „Boom der Ethno-Comedy“ (S. 9), der seit ungefähr 20 Jahren die etablierte Comedyszene verändert. Als prominentes Beispiel gilt Kaya Yanar, der durch seine Moderation des Sat.1-Sendungsformats „Was guckst du?“ im gesamten deutschsprachigen Raum Bekanntheit erlangt hat (Kotthoff 2004; Keding und Struppert 2006; Bower 2014). Seine Scherze und Pointen basieren in der Regel auf einer Überbewertung von Ethnizität und Ethnisierung (Kotthoff 2004; 2011).

In Österreich lassen sich innerhalb der Kabarettszene ähnliche Tendenzen beobachten: Als prominentes Beispiel gilt Michael Niavarani, der sich selbst als „Quotenperser“ (Huber 2020, S. 83) bezeichnet und seine Zuwanderungsgeschichte laufend thematisiert. Außerdem zeigen viele etablierte Künstler*innen der österreichischen Kabarettszene – einige mit, die meisten jedoch ohne eigenen Migrationsbezug – etwaige Klischees, Stereotype und Vorurteile auf. Andreas Vitásek thematisiert beispielsweise in seinem Programm „Austrophobia“ neben der Angst vor allem, was irgendwie mit Österreich zu tun hat, Begrifflichkeiten wie Fremdsein und Heimat sowie Migration und Zugehörigkeit. Thomas Stipsits schwärmt hingegen in „Stinatzter Delikatessen – ein Quasi Best Of“ von der Stinatzter Kultur, die durch die ethnische Minderheit der Burgenlandkroat*innen geprägt ist. Als weiteres, weitläufig bekanntes Beispiel gilt die Kabarettnummer „Tschusch-Tschusch“ (auch: „Wo sein Thaliastraße?“) von Lukas Resetarits aus dem Jahr 1983. Der mittlerweile vielfach aktualisierte Sketch basiert auf einem fiktiven Gespräch von zwei *Migrant*innen* (Person mit ex-jugoslawischer Zuwanderungsgeschichte und Person mit türkischer Zuwanderungsgeschichte). Der Dialog ist durch die

Aneinanderreihung einer Vielzahl von Klischees, Vorurteilen und Stereotypen gegenüber *Ausländern* (sic!) gekennzeichnet. Einschlägige Berichterstattungen bezeichnen diesen Sketch als österreichisches Kulturerbe (Rosenberger 2012). Anlässlich Lukas Resetarits' 35-jährigem Bühnenjubiläum verkörperten die Kabarettisten Thomas Stipsits und Klaus Eckel den „*Tschuschen*“ und den „*Kimmeltirken*“, während sich Michael Niavarani als „echter Wiener“ lautstark für die „*Ausländer raus aus dem Ausland*“ (sic!) einsetzte (Pfarrhofer 2012). Im Vordergrund des gespielten Gespräches steht ein Kulturkonflikt, welcher maßgeblich von Problemen hinsichtlich Assimilation und/oder Integration geprägt ist. Die beschriebene Ausweitung und Verdichtung von Kabarettinhalten, die in engem Zusammenhang mit Ethnizität und Migration stehen, werden einerseits durch neue Akteur*innen mit Migrationsbezug oder -erfahrung in diesem Kulturfeld forciert. Durch die Verschiebung von kulturellen, politischen und sozialen Konstitutionen, ergeben sich Fragen nach Identität und Zugehörigkeit bei *Migrant*innen und ihren Nachfahren*. Andererseits führen Migrationsbewegungen und -prozesse zu Veränderungen in bestehenden Kräfte- und Machtverhältnissen, weswegen diese Themen nun auch auf Kabarettbühnen verhandelt und thematisiert werden.

Diversität in Hinblick auf Migrationsbezug und -erfahrung gibt es in der etablierten österreichischen Kabarettszene bislang wenig. Neben dem zuvor erwähnten in Wien geborenen Michael Niavarani finden sich mit Omar Sarsam, Mario Lučić und Cengiz Öztunc nur wenige Personen mit Migrationsbezug oder Zuwanderungsgeschichte im Österreichischen Kabarettarchiv (ÖKA), welches sich der Aufgabe widmet, die unterschiedlichen Ausprägungen und Formen dieser weit verbreiteten Kleinkunst zu dokumentieren (Huber 2020, S. 71; 82f). Mit Lukas Resetarits und Thomas Stipsits gibt es Personen in der Kabarettszene, die nähere und fernere Bezüge zur ethnischen Minderheit der Burgenlandkroat*innen vorweisen und diese in Form von humoristisch-komischen Erzählungen in ihren Darbietungen thematisieren (z. B. Thomas Stipsits als Tourismusbeauftragter von Stinatz). Die genauere Betrachtung von Medienberichten und Zeitungsausschnitten zeigt, dass es unterschiedliche Aspekte der Selbstvermarktung gibt. Nicht nur der eigene Migrationsbezug bzw. Bezug zu einer ethnischen Minderheit führt zu den damit verbundenen (Bühnen-)Praktiken und Themen. Angefangen von Vulgarität oder fehlender „Political Correctness“ (z. B. Stermann und Grisseemann) über Regierungskritik (z. B. Thomas Maurer) bis hin zu aktuellen Phänomenen oder der bewussten, persönlichen

Sexualisierung (z. B. Lisa Eckhart) rücken verschiedene Schwerpunkte in den Fokus der Darbietungen. Authentizität, also die Übereinstimmung von Bühnenperson bzw. Darsteller*in und Kunstfigur, gilt als eines der wichtigsten Kriterien für Erfolg (Huber 2020, S. 87).

Nicht zuletzt lässt sich das gestiegene Interesse am humoristisch-komischen Diskurs von Themen wie Ethnizität und Migration an den in den letzten Jahren vergebenen Kabarettpreisen feststellen: Omar Sarsam wurde wegen seines ironischen Umgangs mit klassischen Klischees gegenüber dem Fremden mit dem „Salzburger Stier 2022“ ausgezeichnet, Marina Lackovic alias Malarina als Ethno-Comedian mit dem „Förderpreis des Österreichischen Kabarettpreises“. Kabarettistische Inhalte, die Klischees, Vorurteile und Stereotype verwenden, gelten also nicht länger als randständiges und isolierbares Kulturphänomen.

Vor diesem Hintergrund rückt das in der Soziologie bislang wenig beachtete Thema des österreichischen Kabarett als Arena der Aushandlungen über Annahmen von Ethnizität und Migration in den Fokus. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden daher folgende Forschungsfragen bearbeitet:

- Wie werden Stereotype im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration in Kabarettprogrammen von in Österreich lebenden Kabarettist*innen dargestellt und thematisiert?
- Welche (unterschiedlichen) Anwendungsformen und Strategien lassen sich feststellen?

Die humoristische und komische Inszenierung auf Bühnen führt zu Bedeutungszuschreibungen, die einer laufenden Adaption und/oder Veränderung unterliegen. Die Verwendung von Stereotypen unterliegt einer gewissen Ambivalenz: Einerseits besteht die Gefahr, dass diese fortgeschrieben werden. Andererseits gibt es auch klare antidiskriminierende und antirassistische Botschaften, die auf Bühnen vermittelt werden. Kabarett wird zudem als Chance gesehen, etwaige Annahmen und Vorstellungen rund um Ethnizität zu verarbeiten. Bislang wurde der Umgang mit den Strategien, die zur kabarettistischen Aushandlung von Ethnizität zur Verfügung stehen und angewendet werden, wenig beforscht. Ziel ist es, diese Problemstellung näher zu beleuchten.

In vorliegender Arbeit beziehe ich mich auf Wimmers Definition von Ethnizität (2013), der in Anlehnung an Barth (1969) und Weber (1976 [1922]) den sozialkonstruktivistischen Charakter betont und hervorhebt. Er definiert Ethnizität als Überbegriff von „Race“, Nationalität, Religion und Sprache. Betont wird außerdem, dass kulturelle Grenzen und Praktiken sozial konstruiert sind und einer fortlaufenden Veränderung unterliegen.

Ethnizität und die damit einhergehenden Fremd- und Selbstzuschreibungsprozesse beruhen auf Mechanismen, die in Interaktionen (re)produziert werden. Einstellungen und Handlungsmuster können wie äußerliche Merkmale mit Bedeutung aufgeladen werden. Ethnizität wird als veränderbar angenommen: „Ethnicity is thus relational, and also situational: The ethnic character of a social encounter is contingent on the situation. It is not, in other words, absolute“ (Eriksen 2010 [1994], S. 69). Alltägliche, öffentliche Aushandlungen und Interaktionen tragen also maßgeblich zur Konstruktion von ethnischen Kategorien und Zuschreibungen bei.

Einen frühen Impuls zur kritischen Betrachtung ethnischer Witze liefert Jenkins (1994), der argumentiert, dass es keine neutralen Formen des Humors gibt. Seinen theoretischen Überlegungen zufolge sind Beschimpfungen, Gewalt und Witz eng miteinander verwoben, da sie jeweils zur erleichterten Handlungsanleitung führen können. Das grundlegende Ziel der Einführung und Verwendung ethnischen Humors ist die Durchsetzung und Definition dessen, was die jeweiligen Gruppen dürfen oder nicht dürfen. Kabarettist*innen fokussieren in ihren Programmen oftmals auf Klischees und Stereotype gegenüber ethnischen Gruppen bzw. Minderheiten, denen sie zum Teil selbst angehören bzw. geben sie an, diesen anzugehören. Die humoristischen und komischen Praktiken sind also in komplexe Zusammenhänge eingebettet und oft uneindeutig, veränderbar und durchlässig gegenüber Vorurteilen. Die Stereotype werden im Zuge der Darbietungen nicht einfach übernommen, sondern kritisch verhandelt.

Ausgangspunkt für meine Analyse bilden Kabarett Darbietungen von Kabarettist*innen, die in ihrem Schaffen maßgeblich auf Beiträge rund um Ethnizität und Migration – zum Teil bedingt durch eigene Bezüge und Erfahrungen – fokussieren. Konkret wurden die Kabarett Darbietungen von vier in Österreich lebenden Kabarettist*innen unterschiedlichster Karrierestufen (u. a. Bekanntheitsgrad und finanzieller Erfolg) mittels der objektiv-

hermeneutischen Methode der Feinstrukturanalyse (Froschauer und Lueger 2003) analysiert und interpretiert.

Die soziologische Beschäftigung mit Kabarett ist insofern gesellschaftlich relevant, als dass die Darbietungen tief in kulturelle Kontexte verankert sind und auf gemeinsame Überzeugungen, Normen oder Werte verweisen. Die humoristische und komische Kommunikation auf Bühnen kann durch die Verwendung von Stereotypen zu veränderten Bedeutungs- und Identitätszuschreibungen führen. Die Aushandlungen der Scherzaktivitäten können die Bildung einer In- und Out-Group begünstigen, weswegen das Kunst- und Kulturfeld als vielversprechend für die Erforschung von inter- und intraethischen Beziehungen gilt (Leontiy 2013; Kotthoff et al. 2014; Leontiy 2017; Saucedo Añez 2017; Spielhaus 2017). Humor gilt als Differenzierungsmechanismus, indem beispielsweise durch Witze soziokulturelle und ethnische Unterschiede konstruiert und in weiterer Folge unterwandert werden können (Kotthoff et al. 2014). Diskursive Aushandlungen führen dazu, dass spezifische kulturelle Werke als Kunst anerkannt werden. Baumann (2007) argumentiert, dass es einige Parallelen zwischen der Akzeptanz von Künsten und sozialen Bewegungen gibt: politische Möglichkeiten und Strukturen, Mobilisierung und Nutzung von Ressourcen sowie Rahmungsprozesse.

Kabarett gilt als Schnittstelle zwischen Gesellschaftskritik und Unterhaltungsprogramm, weswegen die humoristischen und komischen Inhalte mit all ihren Klischees, Vorurteilen und Stereotypen als relevant für Fragen und Themen weit über die Kunst- und Kulturproduktion hinaus agieren können (Spielhaus 2017). Der komische Diskurs verweist nach Kotthoff et al. (2014) auf ein besonderes Potenzial: Durch humoristische Aushandlungen können alltägliche Klischees und Vorurteile demaskiert und reflektiert werden. Scherze und Witze können also als Mittel der Analyse und Kritik des unreflektierten Alltags gelten. Besonders häufig findet Humor und Komik bei unklarer Positionierung von „Fremden“ Verwendung. Nach Leontiy (2013) sind humoristische und komische Inhalte jedoch keine objektiv messbaren Größen, sondern sie können in unterschiedlichen Situationen verschiedenste Wirkungen erzielen. Somit entsteht durch die kabarettistischen Darbietungen im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration ein Spannungsfeld: Die vermittelten Klischees, Vorurteile und Stereotype können immer auch missverstanden werden und sogenannte „Shitstorms“ und Skandale auslösen. Als prominentes Beispiel der letzten Jahre soll an dieser Stelle die Debatte um Lisa Eckhart genannt werden, deren Bühnenpräsenz oftmals als fragwürdig und uneindeutig

bezeichnet wird. Zuletzt wurden ihre vermeintlich antisemitischen Witze diskutiert. Unklar bleibt bislang, ob es sich bei Lisa Eckhart um eine Kunstfigur handelt. Zudem wird ihr in einschlägigen Medienberichten (Weiss 2020) vorgeworfen, dass konservative Themen mittels rassistisch-sexistischer Witze eher kultiviert und getriggert, anstatt hinterfragt werden.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in mehrere Abschnitte. Auf die Einführung (*Kapitel 1*) folgt die Aufarbeitung des Forschungsstandes (*Kapitel 2*), welcher sich aufgrund der Schwerpunktsetzung in drei Teile gliedert. Zunächst werden Arbeiten zu Ethno-Comedy zusammengetragen. Danach wird die soziologische Forschung zu Kabarett aufgearbeitet. Zuletzt erfolgt ein Überblick über die Rolle von Ethnizität in verschiedenen Branchen des Kunst- und Kulturschaffens. Anschließend werden verwendete Begrifflichkeiten sowie theoretische Zugänge (*Kapitel 3*) zur Erklärung von Konzepten wie Ethnizität, Migration und Stereotype definiert und dargelegt. Konkret werden zuerst Humor und Komik sowie Kabarett als soziologische Phänomene beschrieben, danach folgt eine Ausführung über die in der Arbeit verwendeten konstruktivistischen Theoriekonzepte von Ethnizität und Stereotype. Im nächsten Kapitel (*Kapitel 4*) wird die Datenbasis sowie die methodische Vorgehensweise mittels objektiv-hermeneutischer Feinstrukturanalyse beschrieben, bevor eine detaillierte Darstellung der Ergebnisse (*Kapitel 5*) folgt. Im Anschluss an die Charakterisierung der Kabarettist*innen und deren Programme, die als Analysegrundlage für vorliegende Arbeit dienen, wird der Umgang mit Stereotypen im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration abgebildet. Im letzten Kapitel (*Kapitel 6*) werden die Ergebnisse zusammengefasst und vor dem Hintergrund der aktuellen Literatur reflektiert. Abschließend werden weitere Anknüpfungspunkte für künftige Forschungsarbeiten aufgezeigt.

In vorliegender Arbeit beschäftige ich mich mit Kategorien und Strukturen sozialer Ungleichheit im Bereich der soziologischen Kunst-, Kultur- und Migrationsforschung. Sprachlich vermittelte Diskurse gelten als bedeutsam für die Konstruktion von sozialen Differenzierungen. Nach Hall (1997) werden unter Diskursen Konstruktionen von Wissen oder Praktiken zu bestimmten Themen verstanden, und sind damit Bündel in Form von Ideen, Bildern und/oder Vorstellungen. Die Formung findet hauptsächlich durch sprachliche Äußerungen statt, die als modellhaft für die Funktionsweise von Kultur(en) angenommen werden. Sprache bietet also die Möglichkeit, über soziale Interaktionen und institutionalisierte Anschauungen in einer Gesellschaft zu verhandeln und festzulegen, was als

angemessen bzw. nicht angemessen gilt. Aus diesem Grund bedarf es einer Sensibilität und Reflexion gegenüber den verwendeten Begrifflichkeiten und sprachlichen Wendungen.

Begriffe wie *Ausländer*, *Migrant*innen* oder *Menschen mit Migrationshintergrund* sind in ihrer Verwendung vor allem in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen umstritten, da diese oft mit problematisierten ideologischen Annahmen und Vorstellungen einhergehen und als Vermeidungsbegriffe gelten. Ähnliche Auseinandersetzungen lassen sich rund um den Begriff *Flüchtling* festmachen. Mit der Verwendung werden historische und rechtliche Bedeutungen und Implikationen transportiert. Im Gegenzug dazu stellen *Migrant*innen und ihre Nachfahren*, *Menschen/Personen mit Zuwanderungsgeschichte* oder *der*die Geflüchtete*r* neuere Begriffe dar, die in Wortsinn und Struktur leider auch als nicht ganz unproblematisch zu bezeichnen sind, aber jedenfalls ohne bereits etablierte negative Konnotation auskommen.

Aus diesen Gründen verwende ich im Zuge der vorliegenden Arbeit bei problematisierten Begrifflichkeiten eine *Kursivsetzung*, um die Sensibilität und Reflexion gegenüber sprachlichen Wendungen zu verdeutlichen. Um rassistische Diskriminierungen und Zuwanderung kenntlich und vor allem unterscheidbar zu machen, ist ein vollständiger Verzicht nicht möglich.

2. Forschungsstand

Im Folgenden wird zuerst ein Einblick in die sozialwissenschaftliche Forschung über Ethnizität im Zusammenhang mit Humor und Komik gegeben. Besonderen Schwerpunkt lege ich dabei auf Ethno-Comedy – einem Subgenre, welches in Deutschland zuletzt großes Interesse erfahren hat. Danach wird der Fokus auf die soziologische Kabarettforschung gerichtet, die sich sowohl mit der interaktionalen Ebene von Kabarett als auch dessen Relevanz für soziale Ungleichheit beschäftigt. Im letzten Unterkapitel widme ich mich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung von *Migrant*innen und ihren Nachfahren* als Kunst- und Kulturschaffende: Hier rücken Personen mit eigenem Migrationsbezug in den Mittelpunkt, die als Künstler*innen auf Kabarettbühnen tätig sind und dort die Annahmen und Vorstellungen von Ethnizität und Migration verhandeln und prägen. Insgesamt wird deutlich, dass das vorliegende Erkenntnisinteresse an der Schnittstelle unterschiedlicher Forschungsfelder angesiedelt ist – allen voran der Migrationsforschung, Kunst- und Kulturosoziologie, weswegen Bezüge aus verschiedenen Forschungssträngen einfließen.

2.1. Ethnizität, Humor und Komik

Jenkins liefert in seinem Werk „Rethinking Ethnicity“ (2008 [1997]) eine erste Analyse zur alltäglichen Verwendung von „ethnic jokes“. Er stellt fest, dass es im dänischen und norwegischen Sprachraum zu einer Häufung an Witzen und Stereotype im Zusammenhang mit Ethnizität kommt. Er begründet dieses Phänomen mit der Tatsache, dass die „imagined community“ (S. 162) Skandinaviens eine Ressource ist, auf die zurückgegriffen werden kann, um nationale oder regionale Ähnlichkeiten oder Differenzen besser zu verstehen. Durch die Äußerung von Witzen handelt es sich um die „symbolic construction of community“ (S. 162), die kulturell sinnstiftend ist.

Humor als Instrument in Form von Alltagsrassismus ist bislang noch wenig erforscht (Hylton 2018). Als das Subgenre Ethno-Comedy vor ungefähr 20 Jahren im deutschsprachigen Raum erstmals Aufmerksamkeit erlangte, war innerhalb der akademischen Welt eine recht positive Stimmung festzustellen. Autor*innen einschlägiger Studien kamen meist zu dem Ergebnis, dass die humoristische und komische Inszenierung von Stereotypen zu deren Abbau führen kann (Specht 2011; Bower 2014; Zimbardo 2014). Dagegen gilt heute die Ambivalenz von Humor und Komik als entscheidend: Durch Comedy und Kabarett¹ können Stereotype in deren Rezeption nur schwer kontrolliert werden, sodass es auch zur Bestätigung der vermittelten Klischees und Vorurteile kommen kann (Spielhaus 2017). Aus diesem Grund wird das Komische häufig als „Grenzpraktik“ beschrieben, da durch Humor Grenzen nicht destabilisiert, sondern erst sichtbar gemacht werden können (Ezil et al. 2019).

Humor kann nach Jain (2014) grenzüberschreitende Tendenzen vorweisen. Am Beispiel der Schweizer Gesellschaft zeigt er, dass Humor zu einer alltäglichen Praxis geworden ist, um die Überlegenheit der Mehrheitsgesellschaft zu unterstreichen. Ethno-Comedy habe sich als populärkulturelle Kunstform gleichzeitig mit mittlerweile als akzeptiert geltenden Rassismen mitten in der Gesellschaft verankert. Als primäres Ziel gelte nun die Etablierung einer neuen politischen Kultur von Differenzen und Zugehörigkeiten, gleichzeitig mit einer anderen Humorhierarchie. In einer anderen Analyse der Ethno-Comedy zeigt Kloë (2017), dass durch die Vermittlung der Inhalte Konstrukte sichtbar gemacht werden, die auf spezifische Macht-

¹ Eine Abgrenzung und Differenzierung zwischen Comedy bzw. Stand-up-Comedy und Kabarett wird in vorliegender Arbeit nicht vorgenommen.

und Positionierungskämpfe verweisen. Die (Selbst-)Darstellung von ethnischen Gruppen spiegle in erster Instanz den Vorgang des Sich-Erkennens mittels komischer Kommunikation wider. In den auf Bühnen ausgetragenen Abläufen und Interaktionen bilden sich Netze von Macht- und Herrschaftsgefügen, welche meist als eindeutig fremd definiert werden.

Kabarett und Satire können nach El Hissy (2014) als Mechanismus für die Verarbeitung von Flucht- oder Migrationserfahrungen betrachtet werden. Durch die Vermittlung von Botschaften und Inhalten können Probleme in Form von sozialen Missständen dargestellt und kritisiert werden. Bei Auftritten und Programmen werden Themen wie Gastarbeiter*innen, Geflüchtete oder Migrationserfahrungen behandelt. Kabarettist*innen spielen mit Differenzen und bedienen sich gängiger symbolischer Grenzziehungen und dichotomer Einteilungen wie beispielsweise „fremd“ und „eigen“ oder „selbst“ und „anderen“.

Auch die historische Dimension nimmt eine relevante Rolle ein, denn künstlerisch-kreative Felder sind als kumulative Prozesse zu verstehen, d. h. die Aushandlungen über die im Comedy und Kabarett relevanten Themen wie Ethnizität, Identität und Zugehörigkeit unterliegen laufend den zur jeweiligen Zeit vorherrschenden Diskursen und Ideologien. Bisherige Forschungsarbeiten zeigen, dass eine spezifische (Lach-)Kultur geprägt wird, die auf einem Spiel mit Stereotypen, Habitus-Wissen, Sprechstilen und lebensweltlichen Alltagsbezügen basiert. Die von Kabarettist*innen dargebotenen Inhalte rund um Ethnizität und Migration verweisen auf spezifische Diskurse, die längerfristig ausgehandelt werden. Zentral sind dabei Aspekte der Inklusion oder Exklusion sowie der Identität (Kotthoff 2011).

Die Beantwortung der Frage, inwiefern eine Neuausrichtung oder Veränderung der Diskurse zum Thema Migration durch Comedy und Kabarett begünstigt wird, erfordert eine differenzierte Diskussion. Herbers (2016) rückt die Frage nach der Wirkung von ethnischem Humor in den Fokus: Festgestellt werden kann, dass humoristische und komische Inhalte, die auf Bühnen verhandelt werden, zur Überwindung konservativer Vorstellungen im Zusammenhang mit Einwanderung und Migration führen können. Besonderes Potenzial zur Neuausrichtung gesellschaftspolitischer Diskurse erlangen Comedians bzw. Kabarettist*innen mit Migrations- oder Zuwanderungsgeschichte, da diese durch die Vermittlung ihrer persönlichen Lebensumstände entsprechende Botschaften verbreiten und in weiterer Folge kulturelle Grenzen abbauen können. Nicht zuletzt erhalten durch Comedy bzw. Kabarett jene

Menschen eine Stimme, deren Probleme im öffentlichen Diskurs oftmals nicht gehört werden. Schneider et al. (2015) argumentieren, dass Comedy mehr als Unterhaltung sei. Wenn das Publikum einen Witz versteht, beginnen kognitive Verarbeitungsprozesse, die in Form von „Appreciation“ Emotionalität oder Nachdenklichkeit auslösen können. In weiterer Folge führe das zum Überdenken stereotypischer Annahmen. Die Kulturerzeugnisse von *Migrant*innen und ihren Nachfahren* würden sich in besonderer Weise eignen, um gesellschaftliche Ethnisierungsdynamiken sichtbar zu machen. Preite (2016) zeigt am Beispiel von „Uslender Production“ (Schweizer HipHop-Trio), dass mit Hilfe von Komik die eigene Stellung als *Migrant*in* innerhalb der Gesellschaft neu verhandelt werden soll. Die Personen mit Zuwanderungsgeschichte unterstreichen zwar einerseits die Vorteile ihrer Herkunft, andererseits vermitteln sie, dass sie sich des Stigmas entledigen wollen. Die ungleichen Verhältnisse führen dazu, dass die Aushandlungen äußerst komplex wären und Gefahr laufen, Missverständnisse zu generieren. Saucedo Añez (2017) zeigt in ihrer Analyse über die RTL-Sendung „Die Bülent Ceylan Show“, dass Rassismus in der Sendung oft verharmlost wird und als Phänomen am Rande der Gesellschaft dargestellt wird. Suggestiert wird, dass es „Deutsche“ und „rassistische Deutsche“ gäbe. Durch das verkörperte Bild des „Deutschtürken“ verstärke der Comedian Bülent Ceylan die gängigen Stereotype, anstatt diese zu kritisieren. Die Autorin kommt zu dem Entschluss, dass Witzen über Stereotype unterschiedliche Gewichtung zugeschrieben werden kann – abhängig davon, ob die Mehrheitsgesellschaft oder Minderheiten dargestellt und imitiert werden bzw. wer die Akteur*innen sind.

2.2. Soziologische Kabarettforschung

Unter Zuhilfenahme eines praxeologischen Zugangs zu den Sammlungen des Österreichischen Kabarettarchives (ÖKA) beleuchtet Huber (2020) die unterschiedlichen Bereiche der Kunst- und Kulturform des Kabarets, die bislang wenig Beachtung gefunden haben. Dabei zeigt sich, dass das Kabarett nahezu gänzlich ohne Text bzw. Werk auskommt, da hauptsächlich die Praktiken der ausübenden bzw. handelnden Künstler*innen in den Fokus rücken. Dieser Erkenntnis liegt die sogenannte Performance zugrunde, die sich in körperlichen und medialen Interaktionen zeigt.

Betrachtet man das Kabarett als Subjektkultur, deren Träger*innen das Feld durch kulturelle Codes und hegemoniale Körperideale (mit)strukturieren, so ergibt sich im österreichischen

Kabarett nach Huber (2020, S. 82f) folgendes Bild: Der*die idealtypische Kabarettkünstler*in sei meist männlich, heterosexuell, über 30 Jahre alt und weiß. Der Weg zum Kabarett werde häufig durch eine Schauspielausbildung geebnet. Kabarettist*innen gelten als politisch links, obwohl diese Dimension in den letzten Jahren an (messbarer oder offensichtlicher) Bedeutung verliert. „Links“ sei als vage zu bezeichnen: Es gebe zwar einige Programme, die explizit einem derartigen Impetus nachgehen (z. B. Lukas Resetarits oder Alfred Dorfer), die meisten Kabarettist*innen geben jedoch ausschließlich in Interviews vor, Meinungsfreiheit und Multikulturalität gut und das FPÖ-Parteiprogramm schlecht zu finden.

Pschibl (2001) betrachtet die Kabarettaufführung mit Hilfe einer Beschreibung von Interaktionssystemen in Anlehnung an Goffman (1971, 1989) und Schütz (1993). Durch die Analyse gelingt es, eine grundlegende Definition dieser Kleinkunstform herauszuarbeiten. Im Gegensatz zur alltäglichen Kommunikation existieren im Bereich des Kabarettis sogenannte Zwischenbereiche: Es handle sich zwar nicht mehr um Alltagsinteraktionen, aber auch noch nicht um Theaterinteraktionen. Eine idealtypische Kabarettaufführung lasse sich außerdem nur unter besonderer Berücksichtigung des zeitlichen Faktors berücksichtigen. Zusätzlich gebe es kulturelle Rahmungen, die beachtet werden müssen. Interaktionen seien durch das spezifische Publikum beeinflusst – nicht nur während, sondern auch vor einer Vorstellung gehen die Kabarettist*innen auf die jeweiligen (gedachten) Reaktionen ein.

Friedman (2015) untersucht Comedy und Kabarett vor dem Hintergrund von Bourdieus Kapitalsortentheorie (2018 [1987]) und die darauf aufbauende Analyse unterschiedlicher gesellschaftlich begründeter Geschmäcker. Er stellt fest, dass Humor und Komik weiterhin strukturgebend für die (kulturelle) Klassenidentität sind. Während in privilegierten Gesellschaftsschichten in vielen Kunst- und Kulturbereichen Tendenzen zu breitgefächerten Vorlieben (siehe exemplarisch die sogenannte „Allesfresserei“ von Peterson und Kern 1996) festzustellen sind, bleibt der Komödiengeschmack weiterhin eine starke Barriere zwischen unterschiedlichen Lebensstilen und Klassen. Durch das Fällen etwaiger negativer ästhetischer, moralischer oder politischer Urteile finden Abgrenzungs- und Abschottungstendenzen statt.

In Kombination mit einer von Lamont geprägten Perspektive auf soziale Ungleichheit (1992) argumentieren Kuipers und Friedman (2013) in einem länderübergreifenden Vergleich von Großbritannien und den Niederlanden, dass Prozesse der Grenzziehung für bestimmte kulturelle Bereiche wie Comedy und Kabarett ausschlaggebend sein können. Das Feld

funktioniert im Gegensatz zu anderen Kunst- und Kulturbereichen nach einer eigenen Logik, die stärkere Grenzen ausweist.

2.3. *Migrant*innen und ihre Nachfahren* als Kunst- und Kulturschaffende

Die vorliegende Arbeit nimmt die Darbietungen von Kabarettist*innen mit eigenem Bezug zu Ethnizität und/oder Migration in den Blick. *Migrant*innen und ihre Nachfahren* als Kunst- und Kulturschaffende nehmen innerhalb der soziologischen Forschung einen besonderen Stellenwert ein, da ihr Schaffen bislang aus vielen unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet worden ist. Zunächst möchte ich die aktuelle Kritik an soziologischer Forschung mit der Schwerpunktsetzung auf *Migrant*innen und ihre Nachfahren* aufgreifen, bevor ich auf die Bedeutung von Ethnizität und die damit einhergehenden Zugangschancen und -barrieren in unterschiedlichen Kunst- und Kulturfeldern eingehe.

Soziologische Forschungsarbeiten im Kontext von Integrations- und Migrationsdebatten erfahren nach Dahinden (2016) in den letzten Jahren immer mehr Kritik. Soziale Ungleichheit und Diskriminierung aufgrund von *Migrationshintergründen* werde zum Teil als natürlich angesehen, weswegen die Gefahr bestehe, dieses „Schubladendenken“ trotz weiterzuführen. Somit wäre es notwendig, Konsequenzen zu diskutieren und eine Neuausrichtung im Bereich der Integrations- und Migrationsforschung anzuregen. Die Debatte scheint widersprüchlich: Durch den Fokus und die Spezialisierung auf Themen rund um Migration war es bislang möglich, eine derartige Disziplin zu institutionalisieren. Eine Vernachlässigung jener Kategorien könnte zu einem Sichtbarkeitsverlust führen. Nun sollen konkrete, neue Strategien entwickelt werden, um eine Zentrierung innerhalb der allgemeinen Sozialtheorie zu erreichen. Außerdem solle das Forschungsfeld „de-migranticized“ werden, d. h. Migrationsforschende sollen sich auch anderer Themen annehmen und sich infolgedessen im allgemeinen Interesse positionieren. Ethnizität müsse nach Dahinden (2016) Einzug in allgemeine Theoriebildungen finden. Das primäre Ziel wäre nun die Etablierung einer Sozialwissenschaft, die Integration und Migration als grundlegenden Bestandteil von Gesellschaften versteht. In vorliegender Arbeit liegt mein soziologisches Interesse auf dem Umgang mit unterschiedlichen Strategien im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration im Kulturfeld des österreichischen Kabarets. Die vermittelten Annahmen und Vorstellungen werden vor allem mittels eines

konstruktivistischen Verständnisses reflektiert und als flexibel und veränderbar angenommen, um dem „Schubladendenken“ entgegenzuwirken.

Die Bedeutung von Ethnizität am Beispiel von geflüchteten Kunst- und Kulturschaffenden wurde von Parzer (2020) unterstrichen. Darbietungen und Vermittlungsaktivitäten von zugewanderten Musiker*innen nehmen einen zentralen Stellenwert ein, da Konzertveranstaltungen und andere musikalische Events als Orte der Begegnung unterschiedlicher sozialer Gruppen klassifiziert und verstanden werden.

Die Zugangschancen und -barrieren zu künstlerischen Feldern in Form von starker Institutionalisierung von *Migrant*innen und ihre Nachfahren* wurden von Bergsgard und Vassenden (2015) näher beleuchtet: Oftmals wird die mit besonderem Talent begründet, obwohl andere Faktoren zur In- bzw. Exklusion von Personen führen. Wichtige Faktoren sind vor allem soziale Kontakte, sowie ein Netzwerk, welches bei der Etablierung als Künstler*in helfen kann. *Migrant*innen und ihren Nachfahren* sind durch ihre Zuwanderung häufig nicht ausreichend vernetzt. Eine geringere formale Bildung sowie das niedrigere Einkommen stehen als kulturelles und ökonomisches Kapital in einem engen Zusammenhang mit dem Klassenhintergrund, welcher dazu führt, dass *Migrant*innen* schneller „das Handtuch werfen“. Der Wunsch nach einer Karriere im Kunst- und Kulturbereich muss oftmals der Notwendigkeit weichen, den eigenen Lebensunterhalt zu finanzieren. Für McGregor und Ragab (2016) führt nicht zuletzt die oftmals fehlende Identifikation mit bestimmten Kunst- und Kulturformen dazu, dass *Migrant*innen und ihre Nachfahren* nicht gleichermaßen teilnehmen (können).

Am Beispiel der österreichischen Literaturszene zeigt Sievers (2016), dass *Migrant*innen und ihren Nachfahren* der Zugang zum Kunst- und Kulturfeld sowie die Anerkennung als Schriftsteller*innen weitestgehend verwehrt bleibt. Viele Autor*innen sehen sich zusätzlich einer „Last der Repräsentation“ ausgesetzt: Aufgrund des geringen Kanons an übersetzten, migrantischen Werken werden von Medien oder Verlagen meist diese als beispielhaft herangezogen und zitiert, die sich mit stereotypischen Diskursen wie patriarchaler Gewalt, Ehrenmord oder Zwangsehen beschäftigen. In diesem Zusammenhang entwickeln *Migrant*innen und ihre Nachfahren* oftmals „multinationale Identitätskonstrukte“ (Keuchel

2015), da sich die Erwartungshaltungen an die eigene kulturelle Identität nicht mit jenen der Mehrheitsgesellschaft decken.

Parzer (2019) beschreibt eine Ambivalenz zwischen ethnischer und migrationsspezifischer Klassifizierung; einerseits greifen einige der Kunst- und Kulturschaffenden auf die bewährte Erfolgsstrategie des Alleinstellungsmerkmals mit der Betonung der eigenen Herkunft zurück, andererseits entstehen dadurch unerwünschte Ethnisierungen oder Exotisierungen. *Migrant*innen und ihre Nachfahren* bzw. *Geflüchtete* werden oftmals als Repräsentant*innen „ihrer Kultur“ gesehen, sodass die Erwartungshaltung der Ankunftsgesellschaft dazu führt, dass lediglich künstlerisches Schaffen mit dem Label „*Flüchtlingskunst*“ anerkannt wird. Dieses Phänomen wird als „doppelte Last der Repräsentation“ bezeichnet: Flucht und/oder Migration mit all den Ursachen und Konsequenzen muss Gegenstand des künstlerischen Ausdrucks werden.

Die Frage nach Erfolg von Kunst- und Kulturschaffenden mit Migrations- oder Zuwanderungsgeschichte kann nach Kasinitz (2019) aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden: Auf der einen Seite können sich *Migrant*innen* assimilieren, um Akzeptanz und Zugang zu erlangen. Infolgedessen werden oftmals eigene kulturelle Werte vernachlässigt. Auf der anderen Seite können sich *Migrant*innen* dieser Erwartungshaltung widersetzen. Dieser Prozess ist meist dynamischer und konfliktreicher. Nicht zuletzt sprechen Kasinitz und Martiniello (2019) von kulturellen Räumen, die zur Schaffung von Identität(en) beitragen.

3. Begriffsdefinitionen und theoretische Zugänge

Im Folgenden werden zunächst Begriffe wie Humor, Komik und Kabarett aus soziologischer Sicht bzw. als soziologische Phänomene definiert, da deren Einsatz und Gebrauch für vorliegende Arbeit essenziell ist. Danach folgt eine Darlegung von Beckers Rahmenwerk „Art Worlds“ (2008 [1982]), welches theoretische Überlegungen zur Verfügung stellt, die bei der soziologischen Annäherung an Kunst- und Kulturszenen relevant sind. Durch die Reflexion über die in eine Theorie eingebettete Funktionsweise von Kabarett als „Art World“ eröffnen sich zusätzliche analytische Perspektiven. Im Anschluss rückt die theoretische Einbettung von Ethnizität in den Mittelpunkt. Zentral sind dabei die Überlegungen von Wimmer (2008; 2013),

der sich maßgeblich auf Arbeiten von Barth (1969) und Weber (1976 [1922]) bezieht und dabei den sozialkonstruktivistischen Charakter von Ethnizität betont. Abschließend wird der dieser Arbeit zugrundeliegende Begriff „Stereotyp“ theoretisch eingebettet. Dabei beziehe ich mich vor allem auf Hall (2004), der wichtige Überlegungen zu Differenzen, deren Entstehung und Fortschreibung bzw. Wandlung zur Verfügung stellt.

3.1. Humor und Komik als soziologische Begriffe

Im Gegensatz zu anderen Phänomenen sozialen Handelns existiert bislang keine eindeutige sozialwissenschaftliche Begriffsdefinition von „Humor“ und „Komik“. Im Folgenden beziehe ich mich auf die theoretischen Ausarbeitungen von Berger, der mit seinem Werk „Erlösendes Lachen“ (2014 [1997]) durch den Vergleich von Humor und Theologie einen der wenigen zentralen Beiträge zum soziologischen Verständnis von Humor und Komik geleistet hat. Er argumentiert, dass durch kognitive Prozesse, die von humoristischen und komischen Inhalten angestoßen werden, dazu führen, dass Dinge bzw. Institutionen hinterfragt werden, weil eine neue, sonst unsichtbare Realität zu Tage tritt.

Berger (2014 [1997], S. 3) zufolge bezeichnet Humor die Fähigkeit, das Komische auf einer subjektiven Ebene wahrzunehmen und zu verstehen. Grieswelle (2019, S. 21ff) erweitert dieses Verständnis und argumentiert, dass Humor im Gegensatz zu Komik lediglich die positiven Aspekte des Komischen umfasst und schließt beispielsweise Selbstironie oder das Zugestehen von Fehlern mit ein. Seiner Argumentation zufolge will Humor weder angreifen noch zerstören oder vernichten. Humor hilft, Toleranz zu üben und eine Atmosphäre voller Friedlichkeit und Freundlichkeit zu vermitteln.

Komik hingegen bezeichnet nach Berger (2014 [1997], S. 3f) die objektive Ebene. Er definiert Komik als ein den Alltag durchdringendes Phänomen, welches in Handlungsweisen, gesprochener Sprache oder Texten auftritt. Er vergleicht das Erleben und Wahrnehmen von Komik mit ästhetischen und sexuellen Erlebnissen, die absolut überwältigend und mitreißend sein können – die „wirkliche Welt“ und ihr gesamtes Regelwerk wird für einige Augenblicke vollkommen außer Kraft gesetzt. Im Zuge dessen etablieren sich spezifische Eigenschaften wie beispielsweise andere Erwartungshaltungen sowie neue Formen von Moral und Ideologie (Berger 2014 [1997], S. 3ff; Senge 2013, S. 55ff).

Bei der soziologischen Beschäftigung mit Humor und Komik tritt Berger zufolge (2014 [1997], S. 62) eine ambivalente Faszination auf: Attraktion und Schrecknis zugleich. Witze können die soziale Ordnung stören. Für wenige Augenblicke ist eine unangenehme Ablehnung gegenüber humoristischen Äußerungen anderer gut auszuhalten, die dauerhafte Konfrontation mit humorvollen Bemerkungen, die einen selbst irritieren oder zornig werden lassen, führen jedoch zu Beunruhigung. In weiterer Folge können Perspektiven übernommen werden, die eigene Wissensbestände über Normen, Regeln und Werte bestätigen oder revidieren können.

Komikkultur kann in- und exklusiv wirken. Für Außenseiter mag es schwierig sein, humoristische oder komische Äußerungen der In-Group zu begreifen. Berger (2014 [1997], S. 69) argumentiert, dass sich Komik ähnlich wie andere Symbolsysteme in Grenzziehungen verhält, indem gemeinsame Erfahrungen in Codes übersetzt werden, die für die jeweils Beteiligten als komisch oder lustig gelten. Witze können soziale Klassifikationen und Hierarchien in Frage stellen und Grenzlinien der sozialen Struktur aufweichen. Offen bleibt, ob Witze tendenziell einer Ordnung „nach oben“ oder „nach unten“ folgen.

Referenzen auf kulturelle Unterschiede begünstigen die Konfrontationen mit Normen, Werten und Selbstverständnissen. Eine der zentralen Fragen nach Grieswelle (2019, S. 27f) bleibt, ob komische Kommunikation ablehnende oder gar feindselige Bestandteile aufweist oder ob Tendenzen zur Annäherung, des gegenseitigen Verständnisses und der gegenseitigen Akzeptanz vorkommen.

3.2. Kabarett und „komisches Kapital“

Kabarett kann als Gattung satirischer Kleinkunst bezeichnet werden. In öffentlichen Diskursen wird Kabarett meist als Unterhaltungsmedium mit Moralinstanz und journalistischen Zügen verstanden (siehe exemplarisch Dunkl 2019, S. 11ff; Grieswelle 2019, S. 261ff).

Für die Beschäftigung mit Annahmen und Vorstellungen von Ethnizität und Migration im Kulturfeld des Kabaretts bietet sich die genauere Betrachtung des „komischen Kapitals“ an (siehe exemplarisch Friedman 2015; Kloë 2017, S. 49ff). Bücher, CDs, DVDs oder Preise gelten als materialisierte Form, Fähigkeiten, Fertigkeiten sowie Kenntnisse als inkorporierte Form des komischen Kapitals. Beim Einsatz des komischen Kapitals findet eine forciert komische (Selbst-)Darstellung von Andersartigkeit oder Fremdheit als Minderheit statt (Kloë 2017, S.

50). Dabei soll auf Bourdieu verwiesen werden, der in seinem Werk „Die feinen Unterschiede“ (2018 [1987]) die Begriffe des ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen Kapitals definiert hat. Die soziale Herkunft sowie der Bildungsweg prägen die jeweilige Ausstattung mit unterschiedlichen Ressourcen, die in weiterer Folge strukturgebend für das soziale Macht- und Herrschaftsgefüge sind. Vor allem durch den Konsum kultureller Güter findet eine Unterscheidung der kulturellen Kompetenzen statt, die in verschiedene soziale Gruppen differenziert (Bourdieu 2018 [1987], S. 31ff). Die Kapitalbegriffe können flexibel verwendet werden, indem sie hinsichtlich der jeweiligen Forschungsschwerpunkte und -ziele modifiziert werden.

Dunkl (2019, S. 13f) stellt in ihrer integrativen Kabaretttheorie fest, dass seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhundert in „gute linkskritische“ sowie „schlechte unterhaltsame“ Kabarett Darbietungen unterschieden wird. Heute finden diese Auseinandersetzungen ihrer Argumentation zufolge gemeinhin unter dem Deckmantel „Kabarett vs. Comedy“ statt, wobei bislang keine eindeutigen und trennscharfen Definitionen existieren. Nach Dorfer² (2011) lässt sich *„aufgrund der absoluten Zeitbezogenheit des Kabarett keine Definition finden [...], die über die Stile und Epochen Gültigkeit besitzt. Kabarett ist also primär kein Genrebegriff, eher eine Subsummierung unterschiedlichster, zeitbezogener, zumeist theatralischer Formen, die eine gewisse Reduktion des Aufwands aufweisen“* (S. 89).

Kabarett Darbietungen sind nach Dunkl (2019, S. 23) durch eine spezifische Wirkungsabsicht gekennzeichnet. Während einer Aufführung wird ein intensives Zusammenspiel des Publikums mit den Kabarettist*innen inszeniert, wobei Komik und Kritik untrennbare Bestandteile darstellen. Somit gelten Kabarettinhalte als prozesshafte Darstellungen entlang von kulturellen und sozialen Grenzziehungen, Konventionen und Normen.

In ihrer Arbeit stellt Pschibl (2001) fest, dass soziologische Begriffsdefinitionen das Kabarett als Zwischenbereich der Interaktionssysteme „Alltag“ und „Kunst“ identifizieren. Interaktionen finden auf eine besondere Art und Weise statt: Es wird weder wie in alltäglichen Gesprächen noch wie im Theater kommuniziert. Auseinandersetzungen sind vor allem durch den Zeitbezug gekennzeichnet, da Kabarettist*innen das Publikum direkt miteinbezieht und

² Alfred Dorfer gehört zu den erfolgreichsten Kabarettist*innen in Österreich. Im Jahr 2011 legte er an der Universität Wien seine Dissertation mit dem Titel „Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert“ vor.

somit einzigartige und nicht wiederholbare Interaktionen entstehen. Zusätzlich werden erfolgreiche Kabarett Darbietungen durch die geteilte Verwendung von Codes als notwendige Mechanismen zur Dechiffrierung charakterisiert, die von der kulturellen sowie sozialen Herkunft geprägt sind.

Dieser Argumentation folgend lassen sich die in dieser Arbeit analysierten Kabarettbeiträge als erwünschtes Mittel zur Distinktion bezeichnen. Die Darbietungen lassen darauf schließen, dass es gewisse Erwartungshaltungen gegenüber Kabarettist*innen gibt. Diese ist von kulturell geprägten Faktoren wie beispielsweise Normen, Werten oder Wissensbeständen abhängig. Dabei kommt es zu Wechselwirkungen und Zusammenspielen verschiedener Kategorien wie Ethnizität, sozialer Herkunft und Kunstfeld, die als soziologisch bedeutsam gelten. An dieser Stelle möchte ich verdeutlichen, dass die eben dargelegten Funktionsweisen des Kabarett aus soziologischer Sicht als Kontextwissen mit in die empirische Analyse einfließen.

3.3. Kabarett als „Art World“

Das 1982 erschienene Werk „Art Worlds“ von Becker gilt als vielversprechender Ansatz zur soziologischen Erforschung kultureller Produktion, da nicht nur auf die Tätigkeiten einzelner Künstler*innen, sondern darüber hinaus auf deren Netzwerke fokussiert wird. In methodischer Hinsicht kann vor allem auf sprachliche Äußerungen Bezug genommen werden, da diese einen wichtigen analytischen Beitrag zur Erfassung sozialen Handelns und sozialer Strukturen leisten können. Künstler*innen und Kulturproduzent*innen definieren die Grenzen ihrer eigenen Kulturwelt über Sprache, die fortwährend aus sozialem Handeln hervorgeht. In weiterer Folge werden nach Cluley (2012) durch die Anwendung von Beckers theoretischen Ausführungen (2008 [1982]) soziale Strukturen festgeschrieben, da der Sprachgebrauch bestimmte Positionierungen begünstigt und Grenzen schafft, indem Definitionen über „konventionell“ und „unkonventionell“ getroffen und verbreitet werden.

Becker (2008 [1982], S. 1f) zufolge setzen Prozesse der künstlerisch-kreativen Arbeit vielfältige Kooperationsnetzwerke voraus, indem mehr oder weniger routiniert Aktivitätsmuster in sozialen Handlungen sichtbar werden. Nicht nur die Existenz von Kunstwelten, sondern auch deren Wirkung auf Produktion und Konsum können zum Gegenstand soziologischer

Forschung gemacht werden. Dabei geht es ihm weniger um ästhetische Urteile, sondern mehr um ein allgemeines Verständnis von der Komplexität der zuvor erwähnten Netzwerke, die zur Formung des Kunst- und Kulturbereiches beitragen. Im Kabarett nehmen die Künstler*innen eine besondere Rolle ein: Das Kabarettprogramm als Kunstwerk und Kabarettist*innen als Künstler*innen sind nur schwer voneinander zu trennen. Die Personen treten meist als Individuen auf und verkörpern zudem Aspekte ihrer sozialen Welt. Laut Becker (2008 [1982], S. 22f) ist Authentizität ein wichtiger Aspekt für Definitionen und Urteile über Kunst(werke). Künstler*innen positionieren sich in ihrem Schaffen in Abhängigkeit von ihren eigenen Fähigkeiten und ihrem Talent, weswegen die Werke meist den Personen gleichgesetzt werden. Erfolg und Misserfolg sind somit eng an Individuen geknüpft.

Um die dauerhafte Ausübung von Kunst zu gewährleisten, sind die in den jeweiligen Feldern relevanten Personen in ein gemeinsames Netzwerk involviert (Becker 2008 [1982], S. 24ff). Nicht zuletzt passen sich Künstler*innen in ihrem Schaffen den Erwartungen bestehender Institutionen (z. B. Fördergeber*innen) an, da sich diese aus der Abhängigkeit von den Mitgliedern der Kooperationsnetzwerke ergeben (Becker 2008 [1982], S. 28). Bei Nicht-Anpassung und somit gewissen Arten der Regelverletzung entstehen Probleme, die von Becker nicht näher spezifiziert werden. Regeln, die zwischen „Ernst“ und „Kabarett/Komik“ differenzieren, können Aufschluss über die Funktionsweisen und Umgangsformen mit Stereotypen geben.

Die Herstellung von künstlerischen Werken basiert Becker zufolge (2008 [1982], S. 28) auf der Zusammenarbeit von fachlichem Personal. Innerhalb eines Personenkreises müssen Entscheidungen getroffen werden, die meist mit Hilfe von früheren Vereinbarungen und somit Gewohnheitshandeln begründet werden. Die Produktion von Werken vollzieht sich entlang einer Reihe von Konventionen, die durch die Verteilung von sozial organisiertem und strukturiertem Wissen entstehen. Becker (2008 [1982], S. 32) bezeichnet Konventionen als erleichternd, da sie Vorgaben für Begutachtung und Konsumtion zur Verfügung stellen. Konventionelles Handeln passiert in einem komplexen System, worin auch kleinere Änderungspräferenzen eine Vielzahl anderer Änderungen voraussetzt.

Brüche mit bestehenden Konventionen sind nicht eindeutig bewertbar. Auf der einen Seite werden die Arbeiten für die Kunstschaffenden erschwert und in ihrer Verbreitung

eingeschränkt, auf der anderen Seite bietet sich die Möglichkeit recht frei und unkonventionell tätig zu sein (Becker 2008 [1982], S. 34).

Wichtige Voraussetzung für das Bestehen von Kunstwelten sind Becker (2008 [1982], S. 34f) zufolge vor allem jene Aktivitäten, die die Koordination der im Feld agierenden Personen fördern, steuern und einen Korpus konventioneller Auffassungen zur Verfügung stellen, worauf sich Individuen in ihrem Handeln und Schaffen laufend beziehen können. Diese weit verbreiteten Annahmen bestehen unabhängig von Individuen und zeigen sich in spezifischen Artefakten oder Praktiken. Kunstwerke sind dieser theoretischen Rahmung zufolge nicht als Produkt einzelner Künstler*innen zu verstehen, sondern gelten viel mehr als gemeinsames Produkt einer Vielzahl von Menschen, die in Kunstwelten entlang von Konventionen zusammenarbeiten. Kunstwelten sind nicht von anderen gesellschaftlichen Sphären losgelöst zu betrachten, da hier keine klaren Grenzen festgemacht werden können.

Die Entscheidungen im Entstehungsprozess von Kunstwerken werden fortwährend beeinflusst. Die Regelhaftigkeit bei der Erstellung geht von Konventionen aus, die Becker als „standardized means of doing things“ bezeichnet (Becker 2008 [1982], S. 56). Das konkrete Vorgehen muss nicht in jeder einzelnen Situation definiert werden; es gibt einen „Kanon an Konventionen“ (Becker 1997, S. 29). Dieser stellt gemeinsame und geteilte Erfahrungsräume, Übereinkünfte sowie Technik(en) zur Verfügung, die zur Formung des Endproduktes beitragen. Konventionen sind nicht nur Kunst- und Kulturschaffenden bekannt, sondern auch dem Publikum. Werden vom*von der Künstler*in gewisse Erwartungshaltungen geweckt (z. B. Abfolge von Tönen auf Tonleitern), können diese enttäuscht, befriedigt oder übertroffen werden. Durch den „Kanon an Konventionen“ ist es möglich, dass Kunst emotionale Reaktionen hervorruft. Nichtsdestotrotz ist die Regelhaftigkeit selten unveränderlich: Konventionen können auch nicht beachtet und somit verletzt werden – diese Vorstellung gleicht aus soziologischer Sicht einem Normen- oder Regelbruch (Becker 1997, S. 29ff). In Anbetracht dieser theoretischen Überlegungen stellt die Kunst- und Kulturform des Kabarets einen Sonderfall dar. Die wichtigste Konvention, die in diesem Feld gilt, ist die gesellschaftliche Norm- oder Regelverletzung. Die Befolgung führt dazu, dass sich Kabarettist*innen fortwährend auf heiklem Terrain befinden und durch ihre Äußerungen mitunter für Kritik sorgen. Zudem ist nicht immer klar, wo die Bühnenpersonen bzw. Kunstfiguren „sprechen“, d. h. welche Aussagen nun welcher Dastellungsform zuzuordnen sind. Kabarettist*innen

befinden sich dabei an der Schnittstelle zwischen Alltagspraxis und Kunst. Becker (1997, S. 34f) stellt zudem fest, dass ein Bruch von Konventionen als Angriff auf ästhetische Auffassungen gilt: Diese werden als natürlich, angemessen und vor allem moralisch richtig angesehen. „Ein Angriff auf eine Konvention und eine Ästhetik ist somit auch ein Angriff auf die Moral“ (Becker 1997, S. 34).

Kunstwelten bilden nach Becker (2008 [1982], S. 132f) in ihren jeweiligen ästhetischen Systemen Institutionalisierungsprozesse ab. Teilnehmende der jeweiligen Kunstfelder werden an Traditionen gebunden, die in weiterer Folge Forderungen nach (finanziellen) Förderungen und Ressourcen rechtfertigen sollen. Beispielsweise konnte die Argumentation der Relevanz von Jazzmusik zur Etablierung des Faches an Kunst- und Musikuniversitäten führen. Die jeweiligen Arbeiten erlangen somit ähnliche Aufmerksamkeit wie beispielsweise die der klassischen Musik. Bislang existieren wenige (finanzielle) Förderungen im Bereich des Kabarett, was durch die fehlenden Institutionalisierungsprozesse (z. B. keine spezifische Ausbildungsmöglichkeit) begründet werden kann. In Österreich wurde im Jahr 2021 erstmalig ein Stipendium im Bereich Kabarett vergeben, welches Kulturschaffende bei der Vorbereitung, Konzeptualisierung, Entwicklung und Umsetzung von Programmen unterstützen soll. Nicht zuletzt wird die Etablierung dieses Förderungsprogramms als Reaktion auf die Forderungen verstanden, das österreichische Kabarett von öffentlicher Seite als „eigenständige, identitätsstiftende und publikumswirksame Kunstsparte“ anzuerkennen (IG Kabarett 2021).

Nicht zuletzt gilt die soziologische Erforschung von Kunstwelten als wichtiges Kriterium zum erweiterten Verständnis darüber, wie Gesellschaften funktionieren. „Art worlds, in a variety of interwoven activities, routinely make and unmake reputations – of works, artists, schools, genres, and media“ (Becker 2008 [1982], S. 352). Somit ist es naheliegend, die in Kabarettprogrammen vermittelten Stereotype von Ethnizität und Migration in den Fokus soziologischer Forschung zu rücken.

3.4. Ethnizität als Dimension sozialer Ungleichheit

Ethnische Kategorisierungen werden in sozialwissenschaftlichen Forschungsarbeiten überwiegend aufgrund ihrer Bedeutung und Rolle bei Identitätsbildungen sowie

Grenzziehungsprozessen für *Migrant*innen und ihre Nachfahren* analysiert. Die im Kulturfeld des österreichischen Kabarett vermittelten Inhalte und Vorstellungen können im Zusammenhang mit ethnisierenden und kulturalisierenden Zuschreibungen als Verfestigung sozial hergestellter Ungleichheitsverhältnisse diskutiert werden. Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, die Formen, Voraussetzungen und Folgen dieser als selbstverständlich an- und wahrgenommenen sozialen Konstruktionsprozesse sichtbar zu machen. Dazu wird auf ein konstruktivistisches Verständnis von Ethnizität zurückgegriffen, das im Folgenden unter besonderer Berücksichtigung des „Grenzziehungsparadigmas“ erläutert werden soll.

Komik entsteht häufig im Zusammenhang mit ethnisch-kulturellen Differenzen, angefangen von den Erfahrungen der Mehrheitsgesellschaft mit *Migrant*innen*, über Begegnungen mit fremden Habitus, Kleidungsstilen oder Sprachen bis hin zu verschiedenen kulturellen Verhaltensmustern. Nicht zuletzt prägt die Bewahrung, Herstellung und Veränderung der spezifischen Gruppenidentitäten einer Gesellschaft die Aufrechterhaltung oder Infragestellung stereotypischer Selbst- und Fremdbilder (Grieswelle 2019, S. 24ff). Somit bilden vor allem Kabarettprogramme und deren Rezeption eine wichtige Arena für gesellschaftliche Aushandlungen von Ethnizität.

Für die vorliegende Arbeit ist das Verständnis von Ethnizität nach Wimmer (2013) relevant, der in seiner Konzeptualisierung den sozialkonstruktivistischen Charakter von Ethnizität betont. Er sieht Ethnizität – gekennzeichnet durch „ethnische Marker“ – als Überbegriff von „Race“, Nationalität, Religion und Sprache. Seine theoretischen Arbeiten basieren auf Überlegungen von Weber (1976 [1922]), der Ethnizität als subjektiven Glauben an eine gemeinsame Abstammung oder Kultur begreift, und Barth (1969), dem zufolge Ethnizität als Produkt sozialer Interaktion gilt. Betont wird unter anderem, dass kulturelle Grenzen und Praktiken sozial konstruiert sind. Dieser Tatsache zufolge unterliegen sie einem ständigen Wandel und einer fortlaufenden Veränderung.

Wimmer (2013) zielt darauf ab, die Logik der Entstehung des Ethnischen nachzuzeichnen und analytisch zu fassen. Der Ansatz basiert auf der Annahme, dass allgemeine und wiederkehrende Mechanismen in Kombination mit historischen Ereignissen und spezifisch historisch geformten Handlungsanleitungen und -bedingungen zur Entstehung einer sozialen Realität führen und diese isoliert voneinander betrachtet werden müssen, um die

Funktionsweise ethnischer Grenzen verstehen zu können. Akteur*innen, die in den Interaktionen zur Formung und Stilisierung von Ethnizität beitragen, sind in drei soziale Felder eingebettet: Institutionen, Machthierarchien und politische Netze. Jede Strategie, die verfolgt wird, führt zu unterschiedlichen Bedeutungen und Bewertungen der Grenzen. Nicht zuletzt sind kulturelle Differenzen, historische Stabilität und der Grad der Geschlossenheit oder Offenheit entscheidend für die analytische Betrachtung von ethnischen Grenzen.

Grenzziehungen sind Wimmers (2013) Argumentation zufolge eingebettet in und bestimmt durch die zugehörigen institutionellen Umgebungen wie beispielsweise Nationalität, Sprache, Kultur oder Religion. Während im Kulturfeld des Kabarett bereits Konventionen und Regeln vorliegen, die sich der ästhetischen Ausgestaltung widmen, kommen Aspekte der ethnischen Grenzziehung durch sprachlich übermittelte Inhalte hinzu. Durch schauspielerische Inszenierungen können außerdem Vorstellungen über Kultur(en) vermittelt werden. Dennoch existieren nach Wimmer (2008) verschiedene gesellschaftliche Teilbereiche, die durch eine statistisch signifikante Über- oder aber auch Unterrepräsentation von Angehörigen ethnischer Gruppen gekennzeichnet sind. Grundlegend dafür sind Mechanismen der Klassen- oder Milieureproduktion, die zur sozialen Schließung führen. Meist werden Grenzziehungsprozesse mit ethnischer Zugehörigkeit begründet, obwohl sich empirisch unterschiedliche Selektionseffekte feststellen lassen.

Nicht zuletzt versucht Wimmers Ansatz (2013) die gängige Gleichsetzung von Ethnizität mit Gemeinschaft und somit klar abgrenzbaren Kulturen zu überwinden. Mit Hilfe der theoretischen Vorüberlegungen kann danach gefragt werden, wie und unter welchen Bedingungen einerseits (ethnische) Gemeinschaften entstehen und andererseits damit eine Identifikation der Individuen stattfindet.

Ethnizität wird zudem häufig als Ausdruck kultureller Unterschiede betrachtet, die in einer komplexen Beziehung zueinanderstehen. Ethnische und kulturelle Unterschiede lassen sich nach Eriksen (2010 [1994]) nicht direkt ineinander überführen. Ethnizität gilt mehr als Beziehung zwischen mindestens zwei Gruppen und besteht somit nicht innerhalb der jeweiligen Gruppe, sondern außerhalb als dauerhafte und systematische Kommunikation von kulturellen Unterschieden. Ethnizität kommt zum Vorschein, wenn Differenzen während einer Interaktion als sozial relevant angenommen werden. Dieses Argument stützt wiederum die

These, das soziale Leben als Analysegrundlage für ethnisierte Ausdrucksweisen heranzuziehen. Scherr (2000) betont, dass ethnisch-kulturelle Unterschiede als konstruierendes Element bei der individuellen Identitätsbildung gelten. Nicht zuletzt zeigt sich deren Bedeutung im kollektiven Handeln von Minderheiten, in Konflikten zwischen ansässigen und zugewanderten Personen sowie bei der Bildung und Formierung informeller sozialer und ökonomisch relevanter sozialer Gruppen und Netzwerke. Ethnizität ist außerdem von Veränderbarkeit geprägt: „Ethnicity is thus relational, and also situational: The ethnic character of a social encounter is contingent on the situation. It is not, in other words, absolute“ (Eriksen 2010 [1994], S. 69).

Ethnizität wird laufend in gesellschaftlichen Prozessen geschaffen und aufrechterhalten, indem immer wieder neu ausgehandelte Selbst- und Fremdzuschreibungen legitimiert werden. Barths (1969) Ansatz rückt die ständige Veränderbarkeit in den Fokus. Ethnische Gruppen bilden sich durch gemeinsamen Kontakt und stellen somit eine Form der sozialen Organisation dar. Gleichzeitig entstehen ethnische Gruppen durch Abgrenzungsprozesse, vor allem gegenüber anderen kulturellen Sphären. Im Zuge dessen werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede betont, um die Gruppe einerseits nach innen und andererseits nach außen einer gewissen Stabilität auszusetzen. Grenzen bestehen somit nur aufgrund ihrer immerwährenden Legitimation durch soziale Praktiken, weswegen sie als nicht veränderbarer Gegenstand oder veränderbares Objekt erscheinen. Es existieren Charakteristika, die auf die Mehrheit einer Gruppe zutreffen. Gleichzeitig gibt es Eigenschaften, die nur für wenige Menschen gelten. Er stellt fest, dass Identität nicht eindeutig ist. Betont wird in diesem Zusammenhang auch die Wechselseitigkeit der Prozesse. Im weiteren Verlauf kann von „Grenzziehungspflege“ gesprochen werden: Die tatsächlichen Unterschiede werden verschwindend gering, während gleichzeitig kategorisierende Dichotomien nach wie vor aufrechterhalten werden. Barth (1969) argumentiert, dass kulturelle Gemeinsamkeiten oder Unterschiede eine Art selbsterfüllenden Charakter beinhalten.

Bereits Weber (1976 [1922]) betont, dass ethnische Gemeinschaften nicht aufgrund von biologischen Kriterien entstehen. Die Etablierung verschiedener sozialer Gruppen basiert auf der Bedeutungszuschreibung, die den naturgegebenen, feststellbaren und unveränderlichen Merkmalen beigemessen wird. Es handelt sich also um gelebte Unterschiede. Ethnizität leitet sich von subjektiven Kriterien ab, die als sozial bedingt und konstruiert bezeichnet werden.

Nicht zuletzt unterliegen die Attribute einer Willkür und Zufälligkeit: „Fast jede Art von Gemeinsamkeit und Gegensätzlichkeit des Habitus und der Gepflogenheiten kann Anlass zu dem subjektiven Glauben werden, dass zwischen den sich anziehenden oder abstoßenden Gruppen Stammverwandtschaften oder Stammfremdheit bestehe“ (Weber 1976 [1922], S. 236). Nicht zuletzt sind Sprache und Religion zwar häufig Mittel der Charakterisierung, jedoch nicht ausreichend, um die Begrenztheit ethnischer Gemeinschaften begründen und erfassen zu können.

Zugehörigkeiten zu einer (ethnischen) sozialen Gruppe sind Weber (1976 [1922]) zufolge aufgrund dieser Annahmen als durch menschliches Handeln veränderbar und prozessual zu verstehen. Durch gemeinsame Handlungen, die von Habitus und Lebensführung geprägt sind, wird der ethnische Gemeinschaftsglauben laufend stabilisiert. Diese Bestätigung ist notwendig, um das wirksame Fortbestehen von sozialen Gruppen zu gewährleisten.

Nicht zuletzt wird dem Weber'schen Ethnizitätsbegriff ein kritisches Potenzial (Geisen 2009) zugeschrieben, da es sich bei Ethnien und Ethnizität um verschiedene Formen kollektiver Aneignung sowie Wertbestimmung handelt, die in ihrer Struktur als selbstorganisiert beschrieben werden. Mitglieder verschiedener sozialer Gruppen, Gemeinschaften oder Gesellschaften beziehen sich in ihrem alltäglichen Handeln auf kollektive Werthaltungen, die die Entstehung von Individualität ermöglichen. Somit weisen diese Aspekte ein fortlaufend konstruierendes Moment auf, weswegen sie in weiterer Folge meist als kulturelle Grenzen bezeichnet werden. Durch kreativen Umgang mit diesen Vorgaben, die durch personelle Kontakte in Familien oder anderen Gemeinschaften erlernt werden, können Werthaltungen adaptiert, modifiziert oder verändert werden. Kollektive und individuelle Entwicklungen basieren somit auf einem Zusammenspiel, das auch die Ambivalenz von Anpassung und Veränderung umfasst und mit dem Begriff von Ethnizität gefasst werden kann. Innerhalb der Migrationsforschung kann mit Hilfe dieses Konzeptes die bislang oft essentialistische Bedeutungszuschreibung kollektiver Sinngebungsprozesse neu gedacht und für Analysen nutzbar gemacht werden. Ethnizität spielt also in nicht allen Kontexten eine gleichermaßen kleine oder große Rolle – die des Kabarettis gilt es im Zuge der vorliegenden Arbeit zu eruieren.

3.5. Stereotype als „Spektakel des*der Anderen“

Stereotype stellen einen wichtigen Gegenstand der soziologischen Forschung dar, der bislang in unterschiedlichsten Kontexten beforscht wurde (siehe exemplarisch Florack 2007; Baur und Ossenberg 2017; Hinton 2020; Petersen und Six 2020). In vorliegender Arbeit beziehe ich mich in erster Linie auf Halls (2004) Verständnis von Stereotypen.

Zahlreiche in der Alltagskultur und Massenmedien verbreitete Bilder und Texte transportieren rassistische Stereotype, die oft in binären Formen (z. B. „gut/schlecht“, „zivilisiert/primitiv“ oder „abstoßend-weil-anders/anziehend-weil-fremd-und-exotisch“) (sic!) repräsentiert werden (Hall 2004, S. 108ff). Durch die Darstellung von „Andersheit“ werden Differenzen geschaffen, die kulturell wirksam sein können: „Differenz schafft Bedeutung. Sie ‚spricht‘“ (Hall 2004, S. 112). Unter Zuhilfenahme dieser theoretischen Argumentation wird deutlich, dass die auf Bühnen vermittelten Stereotype auch als Mittel der kulturellen Distinktion gelten können. KabarettDarbietungen spiegeln die in einer Gesellschaft vorherrschenden Diskurse wider, die sich oftmals an diesen Differenzen und Grenzziehungen im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration bedienen.

Stereotype basieren nur selten auf der sozialen Realität. Eriksen (2010 [1994], S. 28ff) identifiziert drei Gründe, weswegen Vorurteile trotzdem bestehen: Stereotype helfen, um erste Orientierungspunkte in einer als kompliziert wahrgenommenen sozialen Welt zu schaffen. Außerdem rechtfertigen Stereotype die in einer Gesellschaft ungleich verteilten Ressourcen, die meist an Privilegien geknüpft sind. Zuletzt unterstützen Stereotype zudem die Abgrenzung der eigenen Gruppen. Vorurteile bringen meist Überlegenheit zum Ausdruck, die mit Hilfe von moralischen Begründungen untermauert wird.

Hall stellt fest „Stereotypisierung reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert ‚Differenz‘“ (Hall 2004, S. 144). Die den Menschen zugeschriebenen Eigenschaften gelten nach Hall (2004, S. 142ff) meist als einfach und leicht einprägsam, weswegen sie in weiterer Folge ohne viel Anstrengung in ihren Bedeutungen übertrieben werden können. Die vorurteilsbehafteten Attribute bestehen für lange Zeit, (Weiter-)Entwicklungen oder Brüche mit den Annahmen sind nicht vorgesehen. Stereotype können als Teilaspekt der sozialen und symbolischen Ordnung verstanden werden, indem „alles, was dazugehört“ vom „Anderen“ unterschieden wird.

Nicht zuletzt treten Hall (2004, S. 144f) zufolge durch die Stereotypisierungen Ungleichheiten in der Machtverteilung auf. Die Normen und Werte der „eigenen“ Kultur werden mit „anderen“ verglichen, indem wiederum binäre Gegensatzpaare konstruiert und folglich Hierarchien geschaffen werden.

Stereotype basieren nicht selten auf Vorstellungen, die zwar als wirklich angenommen werden aber ausschließlich in der Fantasie existieren. Nicht nur visuelle Praktiken führen zu spezifischen Annahmen, sondern auch das, was nicht gesagt bzw. nicht gezeigt wird (Hall 2004, S. 150). Stereotypisierungen bestehen nach Hall (2004, S. 158f) zwar meist für längere Zeit; etwaige Bedeutungen sind jedoch selten für immer fixiert oder festgelegt. Die Änderung bzw. Abschaffung von zugeschriebenen, benachteiligenden Stereotypen und Vorurteilen kann als „Transkodierung“ bezeichnet werden.

Hall zufolge (2004, S. 119f) unterstützen Differenzen in Form von Kategorisierungen die Bildung von Identität(en). Sie können als symbolische Grenzlinien verstanden werden, die zur Abschottung von Kulturen führen können, indem alles, was anders erscheint, als abnormal definiert wird. Dieser Prozess mündet schließlich in Stigmatisierung und Ausgrenzung. Differenzen weisen nach Hall (2004, S. 123ff) jedoch Ambivalenzen auf. Sie können positiv und negativ konnotiert sein. Meist sind rassistische Diskurse jedoch von binären Gegensätzen geprägt, die häufig mit Hilfe von biologischen und/oder körperlichen Merkmalen in gut bzw. schlecht eingeteilt werden. Die jeweiligen Charakteristika gehen meist mit zahlreichen Differenzierungen einher.

Die in den Kabarettprogrammen vermittelten Annahmen und Vorstellungen über Ethnizität und Migration können also in Form von Stereotypen die Widersprüchlichkeit von Klischees und Vorurteilen sichtbar machen. Andererseits werden auf einer anderen Ebene weiterhin Differenzierungen und Unterscheidungen entlang spezifischer Grenzziehungslinien vorgenommen.

4. Empirisch-methodische Vorgehensweise

Die Basis für die Analyse bilden Kabarettbeiträge von vier Kabarettist*innen mit eigenem Migrationsbezug bzw. mit Bezug zu einer ethnischen Minderheit in unterschiedlichen

Karrierestufen, die in ihrem Schaffen aufgrund ihrer Biografie einen maßgeblichen Fokus auf Ethnizität und/oder Migration richten und deren Haupttätigkeit in Wien bzw. Österreich stattfindet. Um die Interpretationsmöglichkeiten zu erweitern und etwaige Aussagen zu kontextualisieren, wird außerdem auf die Inhalte der persönlichen Websites der Kabarettist*innen zurückgegriffen.

Im Folgenden werden zunächst die Ziele der empirischen Analyse beschrieben, um die Wahl der Erhebungs- und Analysemethode zu begründen. Im Anschluss folgt eine Reflexion der Datengrundlage sowie der Methoden, mit besonderem Fokus auf studentisches, soziologisches Forschen während der Covid-19-Pandemie, bevor ausführlich auf den Prozess der interpretativen Sozialforschung eingegangen wird. Dieses Kapitel widmet sich zuletzt der qualitativen Datenerhebung und -auswertung mittels objektiv-hermeneutischer Feinstrukturanalyse, welche beschrieben und mit einem Analysebeispiel veranschaulicht wird.

4.1. Ziele der empirischen Analyse

Seit den 1960er Jahren haben sich laut van Maanen (2009, S. 7f) innerhalb der Kunstsoziologie eine Reihe von Theorien etabliert, die die Dynamiken der Künste zu analysieren und beschreiben versuch(t)en. Eine der Schwierigkeiten dabei war, Kunstwerke als Artefakte zu verstehen, die durch besondere und einzigartige künstlerische Tätigkeit von Individuen oder Gruppen hervorgebracht werden. Das Verhältnis zwischen Kulturproduktion und -rezeption wurde zwar stets betont, der Fokus soziologischer Forschung lag jedoch meist nur auf dem Produktionsaspekt. Vereinzelt finden sich Arbeiten zu den Bereichen der Distribution und Rezeption sowie den damit einhergehenden Funktionsweisen. Gänzlich vernachlässigt wurden bislang die Kunstwerke selbst. Um dieser Problematik entgegenzuwirken, wird innerhalb des „New Sociology of Art“-Ansatzes (de la Fuente 2007) betont, Kunstwerke als wichtige Bestandteile sozialer Konstruktionsprozesse zu betrachten und zum Gegenstand soziologischer Forschung zu machen.

Das primäre Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Analyse der spezifischen Strategien im Umgang mit Ethnizität und/oder Migration im österreichischen Kabarett. Diese Art von Kunst- und Kulturvermittlung kann in ihren spezifischen Botschaften und Inhalten auf unterschiedliche Weise für verschiedene Gruppen funktionieren. Im Gegensatz zur deutschen Comedy existiert in Österreich bislang kein vergleichbares Genre, das sich selbst dem Label

Ethno-Comedy oder Ethno-Kabarett unterordnet. Nichtsdestotrotz fokussieren Beiträge zahlreicher Kabarettist*innen auf Thematiken, die mit Herkunft, Ethnizität und/oder Migration zusammenhängen. Für die Analyse wurden thematisch relevante Kabarettbeiträge von vier in Österreich tätigen Kabarettist*innen mit unterschiedlichen Migrationsbezügen bzw. Bezügen zu einer ethnischen Minderheit in Form von abgrenzbaren, kleineren Darbietungen ausgewählt. Als wichtigstes Kriterium für die Auswahl gilt die Tatsache, dass alle vier Kabarettist*innen fortwährend (die eigene) Ethnizität und/oder Migration in den Fokus ihrer Darbietungen rücken und diese thematisieren bzw. damit spielen.

Als weiteres Ziel gilt es, ein neues, bislang wenig beachtetes und unbekanntes Forschungsfeld zu ergründen und die darin wirkenden Mechanismen sozialer Wirklichkeits- und Sinnkonstruktionen direkt anhand der Inhalte sichtbar zu machen. Analysiert werden soll das Verhältnis zwischen theoretischen Ansätzen und der praktischen Funktionalität der schwerpunktmäßig in Österreich verbreiteten Kabarettbeiträge und -inhalte.

4.2. Kabarettinhalte als Datengrundlage soziologischer Forschung

Die Basis der Analyse bilden transkribierte Kabarettbeiträge von vier Kabarettist*innen, deren Inhalte an Ethnizität oder Migration orientiert sind und deren Schaffen hauptsächlich in Österreich stattfindet. Im Gegensatz zu anderen qualitativen Daten wie beispielsweise Beobachtungsprotokolle oder Interviewdaten sind die verwendeten Kabarettbeiträge nicht ausschließlich für sozialwissenschaftliche Forschungszwecke entstanden. Die Kabarettbeiträge weisen jedoch, ähnlich wie Interviewdaten, eine hohe Informationsdichte auf und eignen sich daher als zentrale Basis für die Gewinnung neuer soziologischer Erkenntnisse.

Wesentliches Merkmal von Kabarettbeiträgen ist die begrenzte Aufführbarkeit, da zum Teil Textstellen bereits nach wenigen Tagen oder Wochen bereits als veraltet gelten können. Zusätzlich sind die Inhalte meist nur für kleinere Bevölkerungsgruppen oder Kulturkreise verständlich. Videoaufzeichnungen sind durch einen eher dokumentarischen Charakter gekennzeichnet, da zum Teil spezifische Interaktionen zwischen Kabarettist*in und Publikum stattfinden. Als Voraussetzung für die Beschäftigung mit Kabarettprogrammen gilt aus diesem Grund die Annahme, dass es sich um kulturelle Texte handelt, die einen „Markierungspunkt

des kulturellen Gedächtnisses“ darstellen oder als „Träger kultureller Darstellung und Kodierung“ gelten (Pschibl 2001, S. 52). Dieses Verständnis führt dazu, dass Kabarettbeiträge als Anbindung an die Lebenswelt(en) in ihren sozialen Funktionen in den Vordergrund rücken. Bei der soziologischen Annäherung an Kabarettbeiträge stehen somit weniger Fragen rund um das „Was?“ im Vordergrund. Vielmehr geht es darum zu analysieren, wie Kabarettist*innen durch Rückgriffe auf spezifisch kulturell geprägte Rahmungen im Interaktionsverlauf agieren (Pschibl 2001, S. 52ff).

4.3. Methodenreflexion im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie

Aufgrund des vorübergehenden Stillstandes der österreichischen Kunst- und Kulturlandschaft im Zuge der Covid-19-Pandemie mussten mehrere Adaptionen und Kompromisse im Forschungsprozess vorgenommen werden, worauf ich im Folgenden näher eingehen werde.

Die grobe Idee zu vorliegender Arbeit entstand im Februar 2020, wenige Wochen vor der ersten Ausgangs- und Kontaktbeschränkung im März 2020 – weitläufig auch als „erster Lockdown“ bezeichnet. Zahlreiche Veranstaltungen mussten gänzlich abgesagt werden, etwaige Ersatztermine konnten aufgrund der ungewissen Lage nur sporadisch vergeben und geplant werden. Im Zuge von „Lockerungsmaßnahmen“ und Öffnungsschritten, die wegen der sinkenden Neuinfektionsrate gegen Sommer 2020 möglich waren, wurden die großen Kabarettbühnen Wiens recht nachrangig behandelt. Lukas Resetarits äußerte als ein prominenter Vertreter der österreichischen Kabarettszene via Facebook seinen Unmut über die Ignoranz und Missachtung gegenüber dieser ganzen Branche. Im Gegensatz zu anderen Bereichen wie dem Dienstleistungs- oder Handelssektor waren für Kabarettveranstaltungen weder konkrete Sicherheitskonzepte für eine schrittweise Öffnung noch etwaige finanzielle Hilfsmaßnahmen oder -pakete vorgesehen.

Während der Sommermonate im Jahr 2020 etablierten sich in Wien einige Open Air-Veranstaltungsorte (z. B. Praterbühne, Theater im Park), die auch im Sommer 2021 wiederum sehr beliebt waren und regen Besucher*innenzustrom erfuhren. Aufgrund der hohen Neuinfektionsrate im Herbst 2020 wurden etwaige Kultureinrichtungen für einige Monate erneut geschlossen. Einige wenige Highlights in der österreichischen Kabarettszene wie beispielsweise der jährlich stattfindende ORF-Kabarettgipfel fand ohne Besucher*innen statt

und wurde als „Geisterkabarett“ ausgestrahlt. In einem frühen Stadium des Forschungsprozesses war es somit nicht möglich, an Kabarettvorstellungen teilzunehmen. Ich konnte also weder teilnehmende Beobachtungen noch Live-Aufführungen zum Gegenstand meiner Analysen machen. Möglicherweise hätten diese Tätigkeiten gemäß den Leitprinzipien der Feldexploration etwaige Spezifika sichtbar machen können, die für weitere Forschungsarbeiten oder -fragen relevant gewesen wären.

Um eine soziologische Auseinandersetzung mit dem Kulturfeld des Kabaretts während der Covid-19-Pandemie zu ermöglichen, wurde auf Inhalte diverser Internet- und TV-Medien zurückgegriffen. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass etwaige Websites sowie Fernsehsender Inhalte adaptieren und ggf. sogar zensieren können. Es kann daher nur bedingt überprüft werden, ob die transkribierten Videoausschnitte in ihrer ursprünglichen Entstehungs- oder Darbietungsform vorliegen. Unter Zuhilfenahme eines praxeologischen Zugangs zu den Sammlungen des Österreichischen Kabarettarchives (ÖKA) argumentiert Huber (2020), dass in Archivbeständen meist mehrere Varianten eines Kabarettprogramms existieren. Etwaige Pointen werden laufend weiterentwickelt oder spontan abgeändert. Vor allem Aufzeichnungen bedeuten meist eine zusätzliche Inszenierung (Huber 2020, S. 75ff). Im Zuge der Datenerhebung konnten einige Beispiele ausfindig gemacht werden, die dieser laufenden Änderung oder Wandlung unterliegen. Nichtsdestotrotz wird angenommen, dass vor allem die Kabarettist*innen selbst ein gewisses Mitspracherecht bei geplanten Veröffentlichungen haben und die Verbreitung der analysierten Beiträge somit in deren Interesse liegen.

Viele Kabarettist*innen präsentieren in regelmäßigen Abständen neue Soloprogramme, die an verschiedenen Orten im gesamten deutschsprachigen Raum gespielt werden. Durch den Stillstand der Kunst- und Kulturbranche während einiger Ausgangs- und Kontaktbeschränkungen im Zuge der Covid-19-Pandemie konnten keine neuen Inhalte erarbeitet und erprobt werden. Bei der Fallauswahl für die Datenbasis der vorliegenden Arbeit musste somit auf ältere Beiträge zurückgegriffen werden, die jedoch weiterhin einer laufenden Verbreitung unterliegen. Nicht zuletzt sind diese somit aufgrund der Anzahl an Aufrufen als „Klassiker“ zu bezeichnen. Die ausgewählten Beiträge und Inhalte fanden als Sketche aufgrund ihres Fokus auf Aspekte rund um Ethnizität und Migration Einzug in den Datenkorpus. Die Kabarettprogramme der jeweiligen Künstler*innen beinhalten darüber

hinaus auch weitere Themen wie beispielsweise aktuelle Ereignisse, Annahmen und Vorstellungen rund um Alter(n) oder Geschlechterungleichheiten. Nicht zuletzt findet sich meist ein musikalischer Schwerpunkt. Die Spezifika der einzelnen Kabarettprogramme, die häufig in einem engen Zusammenhang mit biografisch-persönlichen Daten und Begebenheiten der Kabarettist*innen stehen, werden bei der Beschreibung der Fallcharakteristika (siehe Kapitel 5.1.) näher beleuchtet.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass durch die wiederkehrenden Ausgangs- und Kontaktbeschränkungen im Zuge der Covid-19-Pandemie auch kein persönlicher Austausch und Kontakt mit Studienkolleg*innen während des gesamten Masterarbeitsprozesses stattfinden konnte. Lediglich in kurzen Phasen während der Sommermonate waren einige wenige Treffen in Präsenz möglich, um Ideen zu konkretisieren oder gemeinsame Auswertungsschritte zu vollziehen.

4.4. Der interpretative Forschungsprozess

Interpretative Forschung ist nach Froschauer und Lueger (2009, S. 71ff) durch ein hohes Maß an Gegenstandsorientierung gekennzeichnet, weswegen nicht jeder Schritt im Voraus detailliert planbar ist. Um gesellschaftliche Phänomene in ihrer sozialen Dynamik und Wirksamkeit verstehen zu können, muss eine Orientierung an ersten Ergebnissen stattfinden. Meist zeigt sich erst in späteren Stadien des Forschungsverlaufes, welche Fragen sinnvollerweise gestellt oder welche Antworten generiert werden können. Die Organisation interpretativer Forschungsprozesse basiert auf einem mehrschichtigen, zyklischen Vorgehen. Durch das permanente Hinterfragen des zur Verfügung stehenden Wissens wird eine kritische Abstimmung und ggf. auch Anpassung der Analyseschritte ermöglicht.

Froschauer und Lueger (2009, S. 73ff) beschreiben die Abläufe der interpretativen Sozialforschung in verschiedenen Zyklen. Wissenschaftliche Feldarbeit gilt als Kern des Forschungszyklus, welcher durch abwechselnde Datenerhebung und -auswertung gekennzeichnet ist. Um die methodischen Grundprinzipien nicht zu vernachlässigen, folgt meist eine strikte Einteilung in Phasen der Planung, Erhebung und Interpretation. Diese Prozesse sind durch Reflexionsphasen miteinander verbunden. Im Zuge der Forschungsarbeit folgen die Zyklen in Form von Teilschritten mehrmals hintereinander. Durch dieses Vorgehen

werden Wissbestände generiert und weiterentwickelt, so lange, bis keine neuen Erkenntnisse erwartet werden.

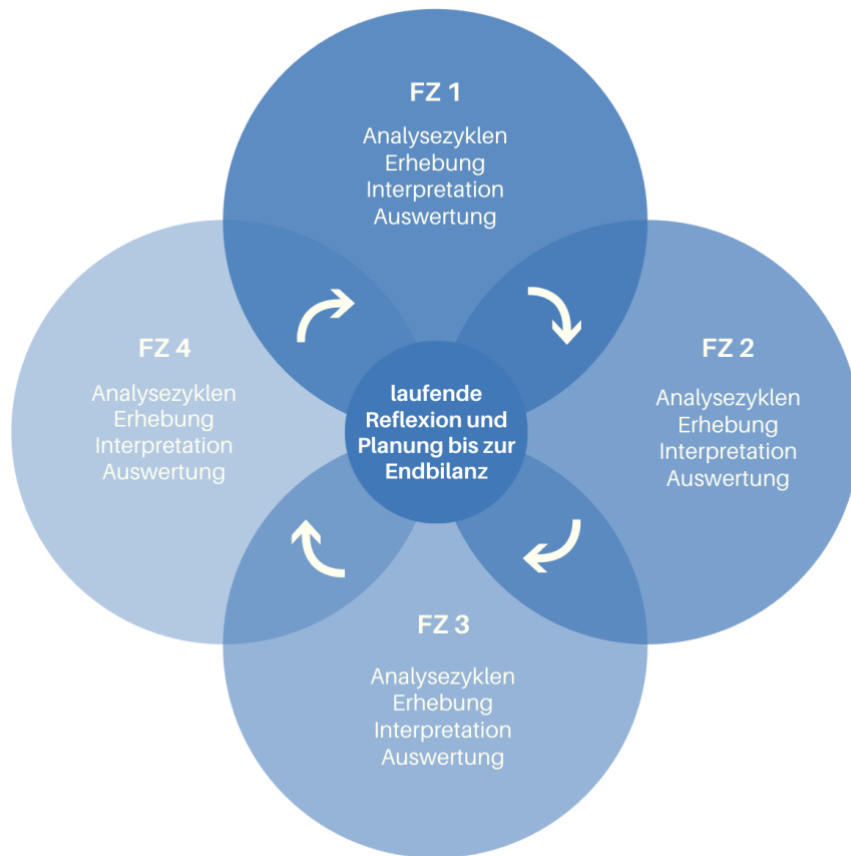


Abbildung 1: Forschungszyklen (Froschauer und Lueger 2009, S. 76)

Eigene Darstellung

Durch die Anwendung rekonstruktiver Verfahren wird dem Gegenstand der Forschung eine Strukturierung des Themas überlassen, sodass Relevanzsysteme und Regelsysteme für Forschende sichtbar werden (Bohnsack 2021, S. 25). Ausgangspunkt eines interpretativen Forschungsprozesses ist das Alltagswissen. Die einer Analyse unterzogenen Äußerungen stehen immer in einem Verweisungszusammenhang zwischen Relevanzsystemen der Beforschten und Forschenden. Den Differenzen der Rahmenbedingungen muss systematisch Rechnung getragen werden (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S 14ff).

Mein Forschungsprozess war über mehrere Monate hinweg durch eine offene Herangehensweise sowie aufeinanderfolgende Zyklen der Datenerhebung sowie -auswertung gekennzeichnet. Die ersten Schritte dienten einer anfänglichen Einschätzung, welche soziologischen Schwerpunkte im Kulturfeld des Kabarettts möglich oder sinnvoll sind. Die Anfangsphase unterlag somit dem notwendigen Prinzip der Offenheit. Auf die Bildung von Hypothesen ex ante wurde verzichtet (Lamnek und Krell 2016, S. 33f). In einem frühen Stadium der Formulierung des Forschungsinteresses lag zwar ein Fokus auf strukturgebenden Kategorien von sozialer Ungleichheit im Zusammenhang mit Migration, jedoch wurden Geschlecht und Klasse beziehungsweise Milieu nicht gänzlich ausgeschlossen. In weiterer Folge erwies sich die Schwerpunktsetzung auf Strategien im Umgang mit Ethnizität als gewinnbringend und vielversprechend.

4.5. Objektiv-hermeneutische Analyseverfahren

Die Objektive Hermeneutik kann als ein Verfahren der sozialwissenschaftlichen Textinterpretation beschrieben werden. Ziel ist es, die Interpretationen und deren Geltung mit intersubjektiver Überprüfbarkeit zu verknüpfen. Das Anliegen ist somit eine „methodische[n] Kontrolle der wissenschaftlich-empirischen Operation des Verstehens“ (Wernet 2009, S. 11).

Die Methodologie der Objektiven Hermeneutik basiert auf der differenzierten Betrachtung des subjektiv gemeinten und des objektiven oder latenten Sinns. Objektivität kann dahingehend gewährleistet werden, als dass keine inneren Erfahrungsräume oder Wirklichkeiten einzelner Individuen untersucht werden, sondern all jene Aspekte, die sich in protokollierbaren Spuren objektivieren lassen (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 251). Es wird konstatiert, dass die Welt als soziale Wirklichkeit textförmig ist und durch Sprache konstruiert wird (Wernet 2009, S. 11f). Eine weitere grundlegende Annahme der Objektiven Hermeneutik ist die Überzeugung, dass soziales Handeln als regelerzeugtes und regelgeleitetes Handeln gilt. Im Zuge der Interpretationen ist es notwendig, diese mit in Wirklichkeitsausschnitten angewandten Regeln explizit zu machen (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 249). Humorformen und -inhalte generieren ebenso vielfältige Inhalte, die gewissen Regeln folgen. Jede Form der Kommunikation stellt vor dem Hintergrund der Objektiven Hermeneutik einen Sonderfall dar, da die in den humoristischen

Erfahrungsräumen beteiligten Personen absichtlich etwaige Normen und Werte herausfordern. Die Grenzüberschreitung wird selten explizit gemacht, weswegen es zu Missinterpretationen kommen kann.

Durch die Methodologie der Objektiven Hermeneutik soll die Möglichkeit des objektiven Verstehens gewährleistet werden. Das zentrale Erkenntnisinteresse gilt dem objektiven oder latenten Sinn, also all den Äußerungen, die eine Person zum Ausdruck gebracht hat. Gegenstand der Analyse wird somit die von Personen hinterlassene protokollierbare Spur, wobei dieser Annahme ein erweiterter Textbegriff zugrunde liegt. Es geht weniger um sprachliche oder literarische Produkte, sondern mehr um jegliche Erzeugnisse menschlicher Interaktion. Im alltäglichen Handeln werden Differenzen zwischen objektiven Sinn und subjektiv gemeinten Sinn erst dann deutlich und erfahrbar, wenn Interaktionskrisen entstehen. Damit sind jene Situationen gemeint, in denen das Gesagte nicht länger dem Gemeinten entspricht wie beispielsweise bei der Äußerung von ironischen Aussagen oder Versprechern (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 246ff). Durch die objektiv-hermeneutische Textinterpretation soll eine Strukturrekonstruktion stattfinden: Die Erzeugung des subjektiven Sinns folgt immer denselben Regeln. Handlungsoptionen in spezifischen Situationen sind durch Regeln eingeschränkt, wobei angenommen wird, dass nicht die Regeln eine Handlung vorgeben, sondern die jeweilige Fallstruktur (Wernet 2009, S. 15ff). Vor dem Hintergrund des Kabarett gilt somit der Einsatz von Ethnizität als Fall, welcher weitere Regeln in Form von Handlungsoptionen vorgibt. Es muss nicht gezwungenermaßen auf die Verwendung von Stereotypen verzichtet werden. Durch die Erwähnung von Ethnizität ergeben sich Handlungsalternativen, die mit einem spezifischen Sinn versehen werden. Durch das Befolgen oder mehr das Nicht-Befolgen ergeben sich Handlungen, die es als konkrete Wirklichkeit zu untersuchen gilt. Um das Beispiel weiterzuführen: Nicht nur die Vermittlung einer antirassistischen Botschaft, sondern auch das Untermauern etwaiger Vorurteile wäre als Option denkbar und möglich.

Objektiv-hermeneutische Analysen setzen nach Wernet (2009, S. 18ff) aus forschungslogischer Perspektive dort an, wo sich manifeste und latente Sinnstrukturen voneinander unterscheiden. Die Fälle, die einer Analyse unterzogen werden, gelten immer als allgemein und besonders zugleich. Fälle sind sinnstrukturierte Gebilde, denen mehr als eine inhaltliche Ebene zugrunde liegt.

Das Kulturfeld des Kabarett stellt somit vor dem Hintergrund der Objektiven Hermeneutik eine wichtige Arena des gesellschaftlich humoristischen oder komischen Diskurses dar. Die dort stattfindenden Diskurse über Annahmen im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration können verschiedenste Wirkungen entfalten, die in der soziologischen Forschung bislang wenig Beachtung gefunden haben.

4.6. Feinstrukturanalyse

Die Feinstrukturanalyse gilt als hermeneutisches Analyseverfahren. Sie dient in methodischer Hinsicht der „Analyse latenter Sinnstrukturen sehr kleiner Texteinheiten“ (Lueger 2010, S. 186).

Grundlage der Datenanalyse bilden verschriftlichte Kabarettausschnitte. In qualitativen Forschungsprozessen nehmen Transkripte einen wichtigen Stellenwert ein, da sie als Grundlage der Auswertung gelten (Lamnek und Krell 2016). Aufgrund der geplanten Durchführung einer Feinstrukturanalyse wurde das Datenmaterial unter Berücksichtigung aller sprachlicher Besonderheiten und paraverbaler sowie situationsspezifischer Aspekte in Anlehnung an die von Froschauer und Lueger (2003, S. 223f) vorgeschlagenen Transkriptionsregeln (siehe Anhang) verschriftlicht. Dialekte und umgangssprachliche Äußerungen wurden beibehalten, es fand keine Annäherung an die Schriftsprache statt. Zusätzlich wurden Sprecher*innenpausen und nonverbale Äußerungen (z.B. Lachen) in Klammern notiert. Somit wurde gewährleistet, dass einerseits der Kontext, andererseits auch die Art und Weise des Gesagten/Dargestellten erfasst werden konnte.

Nach Froschauer und Lueger (2003, S. 80) repräsentieren Aussagen spezifische sprachliche Sichtweisen, die Personen gegenüber anderen vertreten. Seitens der Forschenden bedarf es einer Interpretationsleistung, um verlässliches Wissen über soziale Systeme und deren Funktionsweisen, Differenzierungen und Organisation zu generieren. Die Textinterpretation innerhalb der Feinstrukturanalyse basiert auf der zentralen Annahme, dass jeglichen Äußerungen eine objektive Bedeutung zugeschrieben werden kann, unabhängig von handlungsanleitenden Absichten oder bewussten Meinungen der Sprechenden Person. Jede kleinste sprachliche Einheit enthält somit spezifische Strukturen, die die Lebenswelt und somit auch Normen, Werte und Regeln der Lebenswelt der Sprechenden repräsentieren (Froschauer

und Lueger 2003, S. 100). Im Fall der vorliegenden Arbeit wurde keine klassische Gesprächsinterpretation betrieben, da es sich vielmehr um die Analyse künstlerischer Darbietungen handelt. Nichtsdestotrotz sind vor allem im Kabarett die jeweiligen Personen eng mit dem Gesagten verknüpft, wodurch sich ebenfalls objektiv-latente Sinnstrukturen und Annahmen über soziale Wirklichkeit zeigen. Die Feinstrukturanalyse dient der Erfassung von Sinngehalten, die aus aufeinanderfolgenden, kleinsten Spracheinheiten erschlossen werden können. Grundlegend ist die Annahme, dass die Textstellen auf die Strukturierung des sozialen Kontextes der Texterzeugung verweisen.

Feinstrukturanalysen fokussieren nach Lueger (2010, S. 188) auf die extensive Sinnauslegung kleinster Sprach- und Sinneinheiten, indem latente Sinngehalte, also das „Mitgemeinte“ oder „Mitgedachte“, hinter dem Gesagten rekonstruiert werden. Die Wortwahl sowie Interpunktion gelten als Hinweise auf Bedingungen der Textproduktion, wobei mehr und mehr versucht wird, den Fokus auf das Nicht-Gesagte zu legen und die alternativen Bedeutungsmöglichkeiten zu systematisieren.

Feinstrukturanalysen konzentrieren sich nach Froschauer und Lueger (2003, S. 110f) auf die Erfassung von Sinngehalten, die in aufeinanderfolgenden Ausschnitten eines Dialoges reproduziert werden. Grundlage dafür bildet die Annahme, dass „sich die objektive Struktur eines latenten Sinnzusammenhangs relativ unabhängig von den Motiven, Intentionen oder Dispositionen der [...] Personen konstruiert“ (Froschauer und Lueger 2003, S. 110f). Nicht nur die Wortwahl, sondern auch die Aneinanderreihung von Sinneinheiten enthalten jeweils eine Vielzahl an Bedeutungen.

4.7. Feldzugang und Fallauswahl

Um eine systematische Auswahl des Datenmaterials zu gewährleisten, folgte ich dem Prinzip des Theoretical Samplings. Dabei werden die zu untersuchenden Fälle nicht gleich zu Beginn festgelegt, sondern erst nach ersten Erhebungen sukzessive mit in die Analyse einbezogen (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 182f).

Folglich orientierte sich das Forschungsinteresse in vorliegender Arbeit am Gegenstand selbst. Dem Prinzip des Theoretical Samplings folgend konnte vorab keine genaue Zahl der zu analysierenden Kabarett Darbietungen festgemacht werden. Um ein konkretes

Forschungsinteresse zu formulieren, musste ich eine grobe Einschätzung und Skizzierung des österreichischen Kabaretts und den darin tätigen Künstler*innen vornehmen. In einem ersten Schritt wurden die Namen der Kabarettist*innen zusammengetragen, die (nachweislich) über ihre Herkunft oder Zuwanderungsgeschichte sprechen und Ethnizität im Zusammenhang mit Vorurteilen und Stereotype in den Fokus ihrer Darbietungen rücken. Vor Transkription und Analyse fand anschließend eine umfassende Sichtung verschiedener Kabarett(solo)programme statt, die mehrere Wochen in Anspruch nahm. Der Fokus lag zunächst auf Beiträgen und Inhalten, die – in Anlehnung auf das in Deutschland existierende Genre – als Ethno-Comedy gelten können. Wie sich recht schnell herausstellte, existiert im Gegensatz zu Deutschland in Österreich keine derartige Szene, die sich selbst dieser Bezeichnung unterordnet. Durch diese intensive Exploration von potenziellem Datenmaterial wurde schnell klar, dass es bei fast allen Künstler*innen um Themen wie Diskriminierung, Identität, Migration, Rassismus und/oder Zuwanderung geht. Dadurch war eine klare Abgrenzung eines Feldes mit der Bezeichnung Ethno-Kabarett ist also nicht möglich. Diesen Prozess als ersten Schritt des qualitativen Vorhabens dokumentierte und reflektierte ich ausführlich mit Hilfe eines Forschungstagebuches. Zuletzt umfasst das Dokument über 65 Seiten.

Da Kabarettbeiträge nur selten in schriftlicher Form veröffentlicht oder publiziert werden, musste für die Datengenerierung ein anderer, in der Soziologie eher unüblicher Umgang gewählt werden. Recherchiert wurde zunächst via YouTube, später vor allem in Mediatheken sowie auf persönlichen Websites der Kabarettist*innen, um Videos von Beiträgen und Inhalte zu finden. Im Online-Shop der Hoanzl Vertriebsges.m.b.H. gab es mit DVDs eine weitere Datenquellen, die herangezogen werden konnte.

Für die Analyse wurden zunächst aufgrund der Verfügbarkeit Kabarettbeiträge von Viktor Gernot und Lukas Resetarits transkribiert und interpretiert. Die beiden zählen zu den in Österreich bekannten und etablierten Kabarettist*innen, die in ihren Programmen fortwährend *Migrant*innen und ihre Nachfahren* imitieren oder eigene Bezüge zu Ethnizität thematisieren.

Im Zuge des ersten Analyseschrittes wurde deutlich, dass es unterschiedliche Strategien beim Umgang mit Sinn- und Deutungsrekonstruktionen im Zusammenhang mit Herkunft, Ethnizität

und/oder Migration gibt. Auf Basis dieser ersten Ergebnisse wurden weitere zu transkribierende und zu analysierende Kabarettprogramme ausgewählt. Die Entscheidung fiel auf zwei Kabarettist*innen, die sich im Gegensatz zu Viktor Gernot und Lukas Resetarits in einer früheren Karrierestufe befinden: Aida Loos und Omar Sarsam hatten ihr Solokabarettdebüt vor weniger als 10 Jahren. Der Vergleich von „etablierten“ und „neueren“ Kabarettist*innen erwies sich insofern als vielversprechend, als dass Aida Loos und Omar Sarsam ihre eigenen Migrationsbezüge offensichtlich(er) in ihren Programmen thematisieren. Nicht zuletzt folgt das Datensample somit dem Prinzip des Theoretical Samplings in der Hinsicht, als dass es eine Variation entlang von unterschiedlichen Karrierestufen und Migrationsbezügen bzw. Bezügen zu einer ethnischen Minderheit gibt.

Durch das zyklische Vorgehen und den Prinzipien der Minimierung und Maximierung von Unterschieden konnten Fälle ausgewählt werden, die als besonders gewinnbringend für die Analyse und Beantwortung der Forschungsfragen galten (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014). Die jeweiligen einzelnen Fälle repräsentieren gesellschaftliche Bedingungen und Regeln, die als charakteristisch für den Umgang mit Ethnizität angenommen werden können. Im Zuge meiner analytischen Auseinandersetzung werde ich die von Pschibl (2001) als plakativ bezeichnete Unterscheidung in „gutes-aufklärerisches“ und „schlechtes-unterhaltsames“ Kabarett meiden. Mein Forschungsinteresse gilt den Strategien im Umgang mit Ethnizität, nicht etwaiger Konsequenzen oder Wirkungen. Die Auswahl der Kabarettist*innen und Kabarettprogrammen wurde nicht zuletzt durch die Verfügbarkeit beeinflusst, da diese unabhängig von etwaigen Ausgangs- und Kontaktbeschränkungen im Zuge der Covid-19-Pandemie abrufbar waren.

Die Datenerhebung und -auswertung ist mit der theoretischen Sättigung beendet, sobald keine neuen relevanten Erkenntnisse zur Beantwortung der Forschungsfragen generiert werden können (Lamnek und Krell 2016, S. 182). Diesem Prinzip der qualitativen Sozialforschung folgend wurden nicht alle in das vorläufige Datensample miteinbezogenen Kabarettprogramme („Sekundenschlaf“ von Andreas Vitásek, „Griechenland“ von Thomas Stipsits in transkribierter Form; Ausschnitte von Michael Niavarani, Nadja Maleh sowie der TV-Sendung „Comedy Grenzgänger“ in nicht-transkribierter Form) einer Feinstrukturanalyse unterzogen. Die Beiträge fließen jedoch als „externes Kontextwissen“ (Mijić 2014, S. 164) mit in die weiteren Analysen ein.

4.8. Qualitätssicherung

Bei hermeneutischen Analysemethoden sind gewisse Grundpfeiler der Qualitätssicherung zu beachten. Froschauer und Lueger (2003, S. 85ff) weisen darauf hin, dass Interpretationen niemals ohne Vorwissen möglich sind, weswegen es notwendig ist, Vorurteile zu überwinden und die Auslegungen einer laufenden Prüfung und anschließender Modifikation zu unterziehen. Etwaige Annahmen müssen somit adaptiert oder gänzlich verworfen werden, um sukzessive zu einer plausiblen Sinnstruktur zu gelangen. Komparative Differenzierungen ermöglichen den Aufbau der zuvor dekonstruierten Teile des Analysematerials. Dieser Schritt setzt den Vergleich von Alternativen voraus, wobei besonderer Fokus auf verschiedenen Kontexten sowie deren Gemeinsamkeiten liegt. Soziale Wirklichkeit ist geprägt von sinnstiftenden oder begrenzenden Elementen dieser Kontexte, weswegen sich zwei Richtungen der Analyse ergeben. Einerseits die Kontextelaborierung, die fallspezifische Besonderheiten anhand von Vergleichen sichtbar macht, andererseits die (Re-)Kombination, wodurch fehlende und vorhandene Teile als solche erkannt werden.

Grundlegend für die Textanalyse ist die ständige Reflexion über die Frage, warum die Textstellen in der vorliegenden Form produziert wurden und folglich vorliegen. Zusätzlich wird danach gefragt, welche Bedingungen für den Entstehungskontext sowie für die Gestaltungscharakteristik angeführt werden können.

Als wesentliches Merkmal der Qualitätssicherung gilt nach Froschauer und Lueger (2003, S. 167) außerdem die Tatsache, dass die Textstellen vor der Durchführung der Feinstrukturanalyse unbekannt bleiben. Um dieser Forderung ein Stück weit gerecht zu werden, wurde jeweils eine längere Passage jedes der vier Transkripte im Team analysiert. Unterstützt wurde ich über mehrere Wochen hinweg in einem arbeits- und zeitintensiven Prozess von zwei Kolleginnen, die in ihren Masterarbeiten ebenfalls die objektiv-hermeneutische Methode der Feinstrukturanalyse anwendeten. Die gemeinsamen, kritischen Aufarbeitungen und Diskussionen gelten als Grundlage der methodischen Kontrolle. Durch die Interpretation im Team wird der Argumentationsdruck seitens aller Beteiligten erhöht, weswegen die Sinnauslegung nicht länger Gefahr läuft, einseitig zu sein.

Da ich selbst die Sichtung sowie Transkription der Kabarettbeiträge vorgenommen habe, sind mir trotz kurzer (Sommer-)Pause zwischen Analyse und Verschriftlichung einige Abfolgen und

vor allem Pointen im Gedächtnis geblieben. Bei gemeinsamen Analyseschritten legte ich also Sinneinheiten ausgewählter Sequenzen vor, die anschließend sofort zur Diskussion gestellt wurden. Um Beeinflussungen zu vermeiden oder gar Sinnauslegungen zu forcieren, hielt ich mich während dieser gemeinsamen Arbeit am Material ein Stück weit zurück. Ich teilte meine zum Teil schon durch die Vorarbeit beeinflussten Überlegungen mit meinen Kolleginnen erst, nachdem sie alle Schritte der Feinstrukturanalyse nach Froschauer und Lueger (2003, S. 115ff) abgeschlossen hatten. Im Zuge unserer gemeinsamen Auswertung meines Materials übernahm ich die Rolle der Protokollantin, während meine Kolleginnen ihre unvoreingenommenen Annahmen mit mir teilten. Für die Interpretationstreffen einer Sequenz wurden immer drei Stunden eingeplant. Der zeitliche Rahmen wurde meist sogar noch verlängert.

Um den Sinnhorizont für weitere Interpretationen laufend zu öffnen und Vorwissen systematisch zu dekonstruieren, wurden einige Textstellen zusätzlich schriftlich von meinen Kolleginnen kommentiert. Als weiteres Kriterium für die Qualitätssicherung wurden die Interpretationstabellen (technisch) so aufgebaut, dass erst nach Abschluss einer Sequenz die nächste ersichtlich wurde. Mit Hilfe der Vorgehensweise wurde verhindert, dass Beeinflussungen bei der Auslegung und Deutung aufgrund des Gesprächsverlaufes stattfinden.

Als weiteres Kriterium der Qualitätssicherung auf Ebene des Wissenschaftssystems ist nach Froschauer und Lueger (2003, S. 169f) vor allem die Kommunikation der Generierung von Ergebnissen notwendig, um die Nachvollziehbarkeit und Verlässlichkeit zu gewährleisten. Einerseits sollen die Forschungsstrategien thematisiert werden, um Entscheidungen im Erhebungs- und Interpretationsverfahren sichtbar zu machen. Andererseits bedarf es einer exemplarischen Darstellung etwaiger Forschungselemente, um die Vorgehensweise zu illustrieren. Diese Kriterien werden in den nun folgenden Unterkapiteln dargelegt.

4.9. Analysebeispiel

Um die Nachvollziehbarkeit des Analyseprozesses zu gewährleisten, werden im Folgenden die einzelnen Schritte der Feinstrukturanalyse beschrieben und dargelegt, sowie vor einem konkreten, reduzierten und lediglich zum Zwecke der Veranschaulichung herangezogenen Beispiel reflektiert.

Bei der analytischen Vorgehensweise mittels Feinstrukturanalyse wurden Textabschnitte im Umfang von mehreren Zeilen ausgewählt. Die Interpretationen folgten dem Prinzip der Sequenzialität, d. h. ihrer Reihenfolge im Darstellungs- oder Gesprächszusammenhang. In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass vor allem Erzählungen rund um Themen wie Ethnizität, Identität, Migration oder Zuwanderung als Materialkorpus herangezogen wurden, da diese für vorliegende Forschungsarbeit als relevant und wichtig erscheinen. Für die Analyseeinheiten wurden jeweils kleinste sprachliche Sequenzen ausgewählt, die gerade noch Sinn ergeben.

Die Auswertung der Sinneinheiten erfolgte je nach Interpretationsebene nach Interpretationsschritten in Form von vorgegebenen Fragen, die an den Text gestellt werden können (Froschauer und Lueger 2003, S. 115ff):

- Paraphrase: Auf welchen grundlegenden Informationen basiert die Sinneinheit? Welche alltagsweltliche Bedeutung lässt sich dem Gesagten zuschreiben?
Die Formulierung einer Paraphrase gilt als Eintritt in die Interpretation, weswegen dieser Schritt auch als Auswahl einer kurzen Inhaltangabe verstanden werden kann.
- Intention/Funktion: Welche Funktionen und Intentionen könnten hinter dem Gesagten stehen? Was möchte die Person durch die Aussage erreichen? Worauf will die Person hinaus?
Bei der Formulierung von Intentionen/Funktionen werden Vermutungen über den subjektiven Sinn verschriftlicht, die der*die Sprecher*in sehr wahrscheinlich akzeptieren würde. Hier ist also das Hineindenken in andere Personen notwendig.
- Latente Momente: Welche latenten Momente liegen der Sinneinheit zugrunde? Welche Konsequenzen für Handlungs- und Denkweisen ergeben sich? Mit welchen unterschiedlichen Bedeutungen kann die Sinneinheit versehen werden? Welche Funktion können Generalisierungen oder Selbstverständlichkeiten haben?
Der Schritt gilt als Kernstück der Interpretation, da hier der objektive Sinn ergründet wird. Es geht darum, möglichst unterschiedliche Lesarten für das Gesagte zu generieren. Im Gegensatz zu anderen Ebenen der Analyse ist es nun notwendig, sich von der Perspektive der sprechenden Person loszulösen. Besondere Beachtung finden

vage Begrifflichkeiten, spezifische Generalisierungen oder auch Wortverwendungen (z. B. „alle“, „man“, „eigentlich“, „schon“) sowie grammatikalische Konstruktionen (Aktiv, Passiv, Konditionalformen).

- Rollenverteilung: Auf welcher Rollenverteilung basiert die Sinneinheit?

Dieser Schritt fragt nach Rollenbeziehungen und den damit einhergehenden Zuschreibungen, die zur Strukturierung der Aussage beitragen, ohne explizit erwähnt zu werden.

- Anschlussoptionen/Prüfung: Welche Möglichkeiten für die nächste Sinneinheit ergeben sich?

Die Interpretationsebene fragt nach angenommenen Argumentationen, Restriktionen oder auch Systemcharakteristika aller folgenden Wörter und Sätze. Besonders wichtig ist die Frage nach Aussagen, die sinnvollerweise zu erwarten wären. Formuliert werden auch Kriterien, die eine Überprüfung der bisherigen Interpretationsschritte ermöglichen.

Nach der Analyse einiger aufeinanderfolgender Sinneinheiten ist eine Reflexionsphase sinnvoll. Dabei werden Aussagen und Vermutungen über den derzeitigen Stand der Interpretation zusammengefasst. Abschließend erfolgt die zusammenfassende Interpretation, bei der Bedeutungen geprüft, neu formuliert, korrigiert und ergänzt werden können (Froschauer und Lueger 2003, S. 119ff).

Analysebeispiel

Omar Sarsam (OS)

Kabarettprogramm: HERZALARM

Tabelle 1: Beispielsequenz a

„Omar Sarsam.“

Paraphrase	Intention/Funktion	Latente Bedeutung	Rollenverteilung	Anschlussoption/ Prüfung
OS erwähnt seinen Vor- und Nachnamen, um sich vorzustellen.	Der Vor- und Nachname ist nicht „klassisch österreichisch“. OS suggeriert, dass er es gewohnt ist sich ggf. häufig(er) vorzustellen, da sein Name vom Gegenüber vergessen wird. Außerdem lässt diese Erwähnung vermuten, dass er seine Lebensgeschichte darlegen muss, weil Gesprächspartner* innen Interesse daran zeigen.	Aufgrund der Nennung des Namens ohne weitere (einleitende) Worte wirkt die Aussage distanziert und unpersönlich. Was fehlt sind beispielsweise Ergänzungen wie „Ich heiße...“ oder „Mein Name ist...“. Somit ist anzunehmen, dass im Kontext der Kabarettaufführung die Erwähnung des Vor- und Nachnamens als eine Art der Rechtfertigung erwähnt wird. OS fühlt sich dazu bemüßigt, seinen Namen zu erwähnen, um etwaige Annahmen oder Vorstellungen ihm gegenüber abzufangen oder darauf einzugehen. Namen geben Auskünfte über die Herkunft, die ggf. von Bedeutung sein könnte.	OS tritt in einem Kontext auf, in welchem seiner Ansicht nach die Erwähnung des Vor- und Nachnamens notwendig ist. Es ist wohl wichtig, dass alle Anwesenden wissen, mit wem sie es zu tun haben.	Im Anschluss gilt die weitere Vorstellung der Person, ggf. die Erwähnung des Alters oder des Wohnortes etc. als wahrscheinlich. Zusätzlich könnten weitere Aufzählungen von Vor- und Nachnamen folgen, da beispielsweise eine Art Anwesenheitskontrolle stattfindet.

Tabelle 2: Beispielsequenz b

„Sie hören’s schon“

Paraphrase	Intention/Funktion	Latente Bedeutung	Rollenverteilung	Anschlussoption/ Prüfung
OS stellt fest, dass etwas hörbar ist. Aktuell ist unklar, was damit gemeint sein könnte.	Durch das Hören bzw. lediglich das einmalige Erwähnen eines Namens (?) gibt es bereits gewisse Vorstellungen, die mit dem Gesagten mitschwingen.	Durch das Gehörte entstehen nicht nur Vorstellungen, sondern auch Erwartungen, die ggf. erfüllt oder nicht erfüllt werden. Die Erwähnung von Namen etc. führt dazu, dass Personen auf bereits bestehende Wissbestände und somit meist Vorurteile zurückgreifen, um eine erste Orientierung in (neuen) Situationen zu haben. Durch die Verwendung des Wortes „schon“ wird deutlich, dass es sich möglicherweise um Selbstverständlichkeiten handelt.	OS spricht das Publikum direkt in der Höflichkeitsform („Sie“) an. Er ist sich bewusst, dass er dennoch etwas ansprechen/klären muss, obwohl es bereit jede*r gehört hat. Somit nimmt er eine aktive Rolle ein, fast schon in einer belehrenden Art.	Erwähnt werden könnten z. B. Konsequenzen, die sich ergeben. Rekurriert werden könnte auch etwaige Tatsachen, die hier indirekt angesprochen werden.

Tabelle 3: Beispielsequenz c

„an meinen Namen“

Paraphrase	Intention/Funktion	Latente Bedeutung	Rollenverteilung	Anschlussoption/ Prüfung
OS bringt seinen Namen mit ihm als Person in Verbindung.	OS verdeutlicht mit der Aussage, dass sein Name einen besonderen Touch hat – vor allem in	Die Aussage verdeutlicht, dass Namen ein Kriterium zur Unterscheidung	OS verweist wiederum auf gesellschaftliche Normen, die er als Individuum	Erwähnt werden könnten Konsequenzen, die sich durch den Namen im

	Österreich bzw. vor allem im österreichischen Kabarett.	sein können. Hier wird weniger auf das Aussehen verwiesen, welches im alltäglichen Diskurs recht viel Beachtung erfährt (z. B. Debatte um Kopftücher). Man hört jedenfalls, dass OS der Status „Zugewanderter“ zugeschrieben wird. Er selbst muss auf diese Tatsache eingehen, da es für Verwirrung oder Unsicherheit beim Gegenüber sorgen könnte.	internalisiert hat. Es ist davon auszugehen, dass auch viele andere diese Vorstellungen teilen, weswegen er explizit darauf hinweist.	alltäglichen Leben in Österreich ergeben.
--	---	---	---	---

Tabelle 4: Beispielsequenz d

„der Name kommt nicht von hier“

Paraphrase	Intention/Funktion	Latente Bedeutung	Rollenverteilung	Anschlussoption/ Prüfung
OS stellt fest, dass sein Name nicht „österreichisch“ klingt.	OS argumentiert, dass lediglich der Name „nicht von hier kommt“ – das lässt nur indirekt auf eine Migrations- bzw. Zuwanderungsgeschichte schließen.	Aufgrund des Namens, der offensichtlich anders/fremd klingt, kann OS niemals „echter“ Wiener/Österreicher sein. Sein Name verlangt es, dass er sich erklärt bzw. rechtfertigt. Indirekt wird auf Vorurteile bzw. Stereotype verwiesen, mit denen sich OS konfrontiert sieht. Obwohl der Name wohl nicht als allzu geläufig gilt, wird „hier“ also Bereich/Ort nicht näher spezifiziert.	OS betitelt seinen eigenen Namen als „der Name“ und tritt so als neutraler Beobachter in die Interaktion ein.	Sinnvoll wäre eine Aussage bzw. Erklärung, woher der Name bzw. ggf. auch die Person selbst stammt.

Zusammenfassend lässt sich das Beispiel als Sequenz der Selbstverortung und -reflexion verstehen. Die Aussagen suggerieren Vorstellungen über ethnisierende und kulturalisierende Zuschreibungen, mit denen sich der Kabarettist konfrontiert sieht. Durch das Ansprechen des eigenen Namens werden Erfahrungen rund um Differenzierungen sichtbar. Nicht zuletzt muss noch auf die Pointe eingegangen werden, mit der die Passage schlussendlich endet. Omar Sarsam erwähnt seine Heimat, nämlich den Stadtteil Stadlau im 22. Wiener Gemeindebezirk. Im Vergleich zu gewöhnlichen Alltagssituationen ist es mit Hilfe von Kabarett Darbietungen möglich, der Gesellschaft oder mehr dem Publikum das eigene Verhalten in einer gespiegelten Situation vorzuhalten.

5. Ergebnisse

In diesem Kapitel werden nun die wichtigsten Ergebnisse der Feinstrukturanalyse dargestellt. Zunächst folgt ein Überblick über die vier Kabarettist*innen und deren Kabarett Darbietungen und -programme, die als Datengrundlage dienen. Danach wird ausgeführt, wie Stereotype im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration dargestellt und thematisiert und welche (unterschiedlichen) Anwendungsformen und Strategien festgestellt werden.

In erster Linie können humoristische (Selbst-)Darstellungen von ethnischen Gruppen als Vorgang des Erkennens und Wahrnehmens von Andersartigkeit sowie Fremdheit bezeichnet werden. Diese Prozesse sind in ein soziales Machtgefüge eingewoben, in welchem zugeschriebene Stereotype meist als benachteiligend oder diskriminierend empfunden werden. Am Beispiel der analysierten Kabarettbeiträge zeigen sich unterschiedliche Strategien im Umgang mit Stereotypen, die in den folgenden Unterkapiteln näher beschrieben werden. Viktor Gernot, Omar Sarsam und Lukas Resetarits verkörpern und spielen zum Teil Kunstfiguren, die nichts mit dem eigenen Migrationsbezug bzw. dem eigenen Bezug zu einer ethnischen Minderheit zu tun haben, während Aida Loos selbst die Rolle der *Perlerin* (sic!) übernimmt. Österreicher*innen werden von den Kabarettist*innen selten imitiert, vielmehr geht es um eine klischeehafte Inszenierung von ethnischen Gruppen. Nichtsdestotrotz wird laufend versucht, eine gewisse Ausgewogenheit zu schaffen und Beleidigungen einer bestimmten Gruppe zu umgehen: Die autochthone Gruppe wird vorwiegend von „einem grantigen Wiener“ repräsentiert, dem Alkoholismus oder Ungebildetheit zugeschrieben wird. Am Beispiel der analysierten Kabarettbeiträge wird deutlich, dass diesen humoristischen

Inszenierungen folgende Prämisse zugrunde liegt: Nur *Migrant*innen* „dürfen“ sich über *Migrant*innen* lustig machen. Kenntnisse über vermeintlich fremde Kulturen einschließlich anderer Sprachen sowie Interaktionsgewohnheiten können als konstitutiv für die Positionierung im sozialen Raum wirken.

5.1. Fallcharakteristika

Um die Nachvollziehbarkeit der Analyseergebnisse zu gewährleisten, wird zunächst ein Überblick über das Sample in Form von Kurzportraits und Beschreibungen gegeben.

Bei der folgenden Darstellung wird auf das komische Kapital in Form von recherchierbaren Fakten von persönlichen Websites zurückgegriffen. Diese Information ist wichtig, da sich teilweise etwaige Aussagen über biografische Daten und somit die persönliche Lebensgeschichte je nach Quelle (z. B. Zeitungsberichte, Wikipedia etc.) ein Stück weit unterscheiden. In diesem Zusammenhang ist jedoch davon auszugehen, dass die direkt mit den Personen verbundenen Webauftritte jene Inhalte widerspiegeln, die am ehesten einer Selbstbeschreibung gleichen.

Viktor Gernot (männlich) bezeichnet sich selbst als „Sänger, Musiker, Musicaldarsteller, Kabarettist, Autor, Komponist, Schauspieler, in seltenen Fällen Moderator und Conférencier, ehemaliger Studio- und Synchronsprecher“ (Gernot 2022).

Auf der persönlichen Website wird außerdem auf die „Traunviertlerisch-Mühlviertlerisch-Südmährisch-Tschechischer Herkunft“ (Gernot 2022) verwiesen, wobei zusätzlich auch der Geburtsort Enns in Oberösterreich und der Heimatort Wöllersdorf in Niederösterreich erwähnt wird. Das Geburtsdatum des Kabarettisten wird nicht erwähnt. Nicht zuletzt gilt Viktor Gernot laut eigenen Angaben als „zugereister Wiener“ (Gernot 2022), da er über 30 Jahre seines Lebens in Wien gewohnt hat. Seit 2015 bezeichnet er das südliche Niederösterreich als sein Zuhause.

Als Kabarettist ist Viktor Gernot seit seinem ersten Solokabarett „Freistil“ aus dem Jahr 2003 tätig. Seither folgten Programme wie „Grätznfest“ (2007), „Im Glashaus“ (2013), „G’schichtn & Lieder“ (2018) sowie „Nicht Wahr?“ (2018). Gemeinsam mit Michael Niavarani entstanden die Programme „Gefühlsecht“ (2002) und „Musterknaben“ (2009) (Gernot 2022).

Nicht zuletzt ist Viktor Gernot des Öfteren in Fernsehbeiträgen wie beispielsweise der Sendung „Was gibt es Neues?“ (ORF) oder Ausstrahlungen seiner aufgezeichneten Soloprogramme zu sehen (Gernot 2022).

Viktor Gernot wurde unter anderem mit dem „Ybbser Spaßvogel“ (2007), dem renommierten deutschsprachigen Kabarettpreis „Salzburger Stier“ (2012) und dem „Österreichischen Kabarettpreis“ (2010) ausgezeichnet (Gernot 2022).

Im Zuge der vorliegenden Arbeit wurde das Soloprogramm „Im Glashaus“ als Analysegrundlage herangezogen, da es als Beitrag in die ORF-Sommerkabarett-Reihe eingebettet ist und somit als Aufzeichnung im ORF, der ORF-Thek oder YouTube ersichtlich ist.

Aida Loos (weiblich) erwähnt auf ihrer Website in der Rubrik „Über mich“ eine Vielzahl von persönlichkeitsbeschreibenden Begrifflichkeiten wie beispielsweise „Quartalsgrantlerin, Gelegenheitsdepressive, oft am Hoch, Genießerin, morgens nicht ansprechbar, abends dafür um so mehr, manchmal selbstzweifelnd, meistens selbstüberzeugt, selten ganz daneben, realitätsfern und trotzdem bei der Sache, unausstehlich und trotzdem niedlich“ (Loos 2015–2020).

Außerdem werden alltagssprachliche Begrifflichkeiten und Verwendungen angeführt, wie beispielsweise „zu g’schamig für die Sauna“. Erwähnenswert ist, dass jener Abschnitt in Ich-Form verfasst wurde, während die übrigen Inhalte von „Aida Loos“ berichten.

In der Rubrik „Vita“ wird auf das erste Soloprogramm „Hartes Loos“ (2012) verwiesen, mit welchem Aida Loos an der ORF-Show „Die große Comedy-Chance“ (2013) teilnahm. In dieser als Castingshow angelegten Sendung erlangte sie den zweiten Platz und wurde infolgedessen für den „Österreichischen Kabarettpreis“ in der Kategorie „Publikumspreis“ nominiert. Aida Loos parodiert Stimmen für den Radiosender Ö3. Zusätzlich ist/war sie als Teilnehmerin verschiedener Comedy-Fernsehformate (PULS4) zu sehen: „Bist Du deppert!“, „Vurschrift is Vurschrift“, „Comedy Grenzgänger“ und „Sehr witzig!?“ (Loos 2015–2020).

Weitere Informationen der Rubrik „Vita“ werden im direkt verlinkten Wikipedia-Eintrag ersichtlich. Dort wird unter anderem auf ihre Herkunft verwiesen. Aida Loos sei im Alter von

vier Jahren gemeinsam mit ihrer Familie zum Schutz vor der islamischen Revolution nach Wien gekommen. Es bleibt offen, aus welchem Land die Familie nach Österreich migriert ist. Auf der persönlichen Website ist außerdem kein Geburtsdatum ersichtlich.

Als Analysegrundlage für Kabarettbeiträge von Aida Loos wurden für vorliegende Arbeit Ausschnitte aus TV-Auftritten gewählt. Die Wahl fiel einerseits auf einen der ersten Beiträge im Rahmen der ORF-Sendung „Die große Comedy-Chance“ (via YouTube), andererseits auf eine Sequenz der PULS4-Sendung „Comedy Grenzgänger“ (Aufzeichnung via PULS4).

Omar Sarsam (männlich) stellt auf seiner Website nur wenige Informationen über seine Person in Form eines pdf-Dokumentes als Presstext für das Soloprogramm „Sonderklasse“ zur Verfügung. Die übrigen Inhalte verweisen auf YouTube-Videos oder andere Aktivitäten des Kabarettisten.

Omar Sarsam beschreibt sich selbst als „echten Wiener“, der als Kabarettist und Kinderchirurg tätig ist. Er hat „irakische Wurzeln mit tschechischen und kroatischen Einflüssen und ist in Österreich aufgewachsen, was seiner Meinung nach ein Privileg darstellt“ (Sarsam 2022). Im Zuge dieser Selbstbeschreibung wird kein Geburtsdatum erwähnt. Im Jahr 2004 stand er bei einer „Impro-Show“ erstmals auf einer Kabarettbühne. Einige Jahre später präsentierte Omar Sarsam sein erstes Soloprogramm „Diagnose:Arzt“ (2016), woraufhin weitere Programme mit den Titeln „Oh Du Andere“ (2017), „HERZALARM“ (2018–2020) und „Sonderklasse“ (2021) folgten (Sarsam 2022).

Omar Sarsam wurde im Jahr 2010 gemeinsam mit seinem Kollegen Marc Bernhuber durch den Song „Disco, Disco! Party, Party!“ bekannt. Das YouTube-Video zählt mittlerweile 19 Millionen Aufrufe (Stand: Februar 2022). Omar Sarsam ist außerdem regelmäßig bei TV-Sendungen wie „Was gibt es Neues?“ (ORF) zu sehen. Die Sendung „Comedy Grenzgänger“ (PULS4) wurde von ihm moderiert. Gemeinsam mit Michael Niavarani und Klaus Eckel gestaltet er seit dem Frühjahr 2020 einen wöchentlichen Podcast mit dem Titel „Alles außer Corona“.

Festzuhalten ist außerdem, dass Omar Sarsam aufgrund seines sehr ironischen Umgangs mit klassischen Klischees gegenüber dem Fremden mit dem „Salzburger Stier“ (2022)

ausgezeichnet wurde. Der Preis wird jedoch (noch) nicht auf der persönlichen Website angeführt.

Analysegrundlage für die kabarettistischen Inhalte von Omar Sarsam sind Ausschnitte seiner Soloprogramme „Diagnose:Arzt“ (via YouTube) sowie „HERZALARM“ (DVD).

Lukas Resetarits (männlich) besitzt eine Website, die von seinem Management „Know me Promotions“ betreut wird. In der Rubrik „Bio“ werden vor allem eine Vielzahl an Jahreszahlen und den damit zusammenhängenden Ereignissen angeführt. Bei der folgenden Beschreibung sollen lediglich einige wichtige Aspekte herausgegriffen werden.

Lukas Resetarits wurde 1947 im südburgenländischen Stinatz geboren. Im Gegensatz zu den anderen in das Sample miteinbezogenen Kabarettist*innen weist Lukas Resetarits keine direkte Migrationserfahrung auf. Er gehört jedoch der anerkannten ethnischen Minderheit der „Burgenlandkroat*innen“ an. Im Jahr 1951 ist Lukas Resetarits gemeinsam mit seiner Familie nach Wien umgezogen, seit 1969 lebt er in Niederösterreich. Nach seinem Schulabschluss hat Lukas Resetarits Philosophie und Psychologie an der Universität Wien studiert, beide Fächer jedoch nie abgeschlossen. Seit 1975 ist er im Kabarettbereich tätig, 1977 veröffentlichte er sein erstes Soloprogramm „Rechts Mitte Links“. Auf der Website wird beschrieben, dass Lukas Resetarits seine Programme seit 1999 gemeinsam mit seiner Tochter Kathrin Resetarits erarbeitet (Know me Promotions 2019).

Lukas Resetarits ist bereits viele Jahre als erfolgreicher Kabarettist tätig und kann dementsprechend nun bereits sein 28. Soloprogramm „Das Letzte. Kein Abschied“ (2021) und eine Vielzahl TV-Auftritten (hauptsächlich ORF) vorweisen, deren Erwähnung den Rahmen sprengen würde. Lukas Resetarits' Werke wurden unzählige Male ausgezeichnet, unter anderem mit dem „Salzburger Stier“ (2001) oder dem „Österreichischen Kabarettpreis (Hauptpreis)“ (2017). Im Jahr 2019 erhielt er das „Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse“ (Know me Promotions 2019).

Nicht zuletzt ist Lukas Resetarits häufig als Vertreter der Kunst- und Kulturszene geladen, um Statements zu aktuellen politischen Diskursen abzugeben (Know me Promotions 2019).

Im Zuge der vorliegenden Arbeit wurde eine Aktualisierung oder Neuausrichtung von Lukas Resetarits' berühmtem Sketch „*Tschusch-Tschusch*“ analysiert. Der Beitrag wurde im Zuge des ORF-Sommerkabarett ausstrahlt und ist im Programm „UnRuhestand“ eingebettet (via ORF-Thek).

5.2. Bühnenperson oder Kunstfigur³: Wer spricht?

Am Beispiel der analysierten Kabarett Darbietungen zeigt sich, dass vor allem durch die schauspielerische Darstellung „anderer“ Personen klischeehafte, stereotypische und vorurteilsbehaftete Vorstellungen thematisiert werden. Die imitierten Kunstfiguren sprechen meist mit gespielter Akzent in „*gebrochenem Deutsch*“ in Form von Ethnolekt, welcher die Charaktere in ethnische Gruppen unterteilt. Durch die Verwendung von sprachlichen Aspekten wie beispielsweise beschreibenden Adjektiven und Adverbien (z. B. „klassischer Araber“) werden Stereotype zusätzlich direkt angesprochen.

Durch das „Sprechenlassen“ einer anderen, imitierten Kunstfigur (z. B. „a echter Wiener“ und Ritchie Manfred bei Viktor Gernot, Person mit ex-jugoslawischer Zuwanderungsgeschichte und Person mit türkischer Zuwanderungsgeschichte bei Lukas Resetarits oder Milanka und Sally bei Omar Sarsam) erlangen gesellschaftliche Regel- und Tabubrüche eine stärkere Wirkung. Durch die Imitation spricht nicht mehr der*die Kabarettist*in selbst, sondern eine andere, erfundene Figur. Das führt in weiterer Folge zu Uneindeutigkeit, welche Äußerungen nun welchen Sprecher*innenpositionen zuzuordnen sind. Die Kunstfigur vertritt meist Ansichten der Mehrheitsgesellschaft, die durch die schauspielerischen Sequenzen als fraglich oder problematisch dargestellt werden können. Durch den Sprecher*innenwechsel wird ein wichtiges Stilmittel im Umgang mit Ethnizität deutlich: Einerseits erlangt eine Person, die selbst von Diskriminierung und/oder Rassismus betroffen ist, eine Stimme. Andererseits werden Klischees, Vorurteile und Stereotype der Mehrheitsgesellschaft offengelegt, die von

³ Unter „Bühnenpersonen“ werden die Kabarettist*innen selbst verstanden, die während ihrer Darbietungen als vermeintliche Privatpersonen Geschichten erzählen oder Meinungen vertreten. Ob es sich tatsächlich um wahre Begebenheiten handelt, kann natürlich nicht geprüft werden. Oftmals verschwimmen im Kabarett die Grenzen zwischen Bühnen- und Privatperson.

Als „Kunstfiguren“ gelten imitierte Charaktere, die als solche erkennbar sind und durch schauspielerische Sequenzen dargestellt werden.

der „sprechenden Person“ zum Teil ins Lächerliche gezogen oder in übertriebener Form bestätigt werden.

Kabarettist*innen bedienen sich in ihren Beiträgen und Inhalten einer gesellschaftlichen Wissensordnung, die sich fortwährend verändert und in Form von „sprechenden Personen“ in unterschiedlichen Varianten Einzug in die jeweiligen Programme findet. Viktor Gernot und Lukas Resetarits sind der älteren Generation von Kabarettist*innen zuzuordnen, während Aida Loos und Omar Sarsam als Neuankömmlinge und Quereinsteiger*innen gelten. Während Lukas Resetarits nur wenige Pointen im Zusammenhang mit Ethnizität unterbreitet, findet sich bei Aida Loos und Omar Sarsam ein laufender Rekurs auf die eigene Herkunft und Zuwanderungsgeschichte. Viktor Gernot unterbreitet seinen Migrationsbezug in Form einer Pointe. Diese Strategie ist notwendig, um in weiterer Folge andere ethnische Gruppen darstellen und imitieren zu können.

Die im Zuge dieser Arbeit analysierten Kabarettbeiträge stehen häufig in engem Zusammenhang mit den Künstler*innen, die zum Teil demonstrativ und nachdrücklich auf ihre eigene Herkunft und/oder *Migrationsgeschichte* verweisen. Durch die von den Kabarettist*innen vermittelte Multikulturalität rückt somit deren Authentizität in den Fokus. Diese spielt in den Imitationen und somit dem „Sprechenlassen“ eine wichtige Rolle, da eine realitätsgetreue Darstellung eher erfolgreich sein wird. Die Kabarettist*innen verkörpern über weite Teile ihrer Soloprogramme sich selbst in Form einer Bühnenperson, häufig werden aber auch erfundene Figuren in kleineren Schauspielsequenzen dargestellt. Im Gegensatz zu anderen Kunst- und Kulturszenen ist es im Bereich des Kabarets besonders relevant, wie glaubwürdig die Darbietungen und Imitationen vermittelt werden können. Bei der Strategie des „Sprechenlassens“ wählen die Kabarettist*innen jedoch nicht nur Personen ethnischer Gruppen, denen sie nach eigenen Angaben selbst angehören, sondern auch Angehörige anderer ethnischer Minderheiten oder Angehörige der Mehrheitsgesellschaft.

Am Beispiel der analysierten Kabarettbeiträge wird deutlich, dass meist Begegnungen oder Erlebnisse inszeniert werden, die in Form von Erzählungen an das Publikum weitergegeben werden. Somit können nahezu alle Ärgernisse, Meinungen und Vorurteile angesprochen werden, da es sich lediglich – so wird es jedenfalls von den Kabarettist*innen kommuniziert – um die Wiedergabe einer persönlichen Erfahrung handelt. Nicht zuletzt können durch das

„Sprechenlassen“ einer anderen, imitierten Kunstfigur Diskriminierungen und/oder Rassismen in Form von Stereotypen in einer Art und Weise begegnet werden, wie es in der alltäglichen Praxis nicht akzeptiert und möglich wäre.

5.2.1. Alte Bilder neu konstruiert?

Der im Zuge dieser Arbeit analysierte Beitrag von Lukas Resetarits gilt als exemplarisch für die Strategie des „Sprechenlassens“: Der Kabarettist spielt am Ende seines Programmes „UnRuhestand“ eine ex-jugoslawische sowie eine türkische Person, die durch Zufall in ein fiktives Gespräch verwickelt werden. Lukas Resetarits verkörpert die beiden Männer, indem er laufend den Sitzplatz auf einer Parkbank wechselt und in unterschiedlichen Stimmlagen spricht. Der Sketch beruht auf der Nummer „*Tschusch-Tschusch*“, welche von Lukas Resetarits in aktualisierter Form wiedergegeben wird. Die nun bereits ins Alter gekommenen Figuren unterhalten sich über ihre eigene Integration in Österreich, Ambitionen für die nächsten Generationen sowie über *Flüchtlinge*. Sie gelten als Repräsentanten zweier Gastarbeiter, die aus Ex-Jugoslawien sowie der Türkei nach Österreich gekommen sind. Lukas Resetarits spricht „*gebrochenes Deutsch*“ und imitiert den Akzent, der den beiden Männern zugeschrieben wird.

Durch die Inhalte wird eine Idee des Zusammenpralls mehrerer Kulturen vermittelt: Nicht nur die ex-jugoslawische und türkische, sondern auch die österreichische und die tschetschenische Kultur werden jeweils als recht gegensätzlich dargestellt. In weiterer Folge geht es wiederum um die in weite Ferne gerückte Integration, die im Zusammenhang des Dialoges mehr als Assimilation interpretiert werden kann.

Im Zuge des von Lukas Resetarits inszenierten Dialoges werden die „sprechenden“ Männer teilweise dennoch als assimiliert und integriert beschrieben. Sie unterhalten sich unter anderem über die Erlangung der österreichischen Staatsbürgerschaft, welcher eine große Bedeutung zugeschrieben wird. Die Repräsentanten zweier Gastarbeiter erwähnen die notwendige Prüfung, die zu absolvieren wäre, um „als wahrhaftige*r Österreicher*in“ zu gelten. Die „sprechenden“ Männer schreiben sich auch Attribute wie arbeitssuchend oder ärmlich zu, was den zuvor erwähnten „Integrationserfolg“ zunichtemacht. Mit dieser Strategie wird deutlich, dass durch die von Lukas Resetarits verkörperten Kunstfiguren vor allem

Klischees, Vorurteile und Stereotype der Mehrheitsgesellschaft behandelt werden können, obwohl keine direkte Benennung dieser notwendig ist.

Lukas Resetarits wählt außerdem die Strategie, „die Wiener*innen“ bzw. „Österreicher*innen“ sprechen zu lassen. Er wechselt dafür kurz in eine Form des Wiener Dialektes. Im Zuge dessen werden Aussagen als Aneinanderreihung von beleidigenden Ausdrücken wiedergegeben, die auf einen geringen Bildungsstand schließen lassen. Die Sprechenden „Wiener*innen“ bzw. „Österreicher*innen“ werden somit als dumm dargestellt, indem ihnen die Fähigkeit abgesprochen wird, Hochdeutsch sprechen zu können.

Im Zuge der Unterhaltung über die in Österreich lebenden Nachkommen thematisieren die von Lukas Resetarits imitierten Männer klischeehaft deren Affinität zu teuren Autos. In weiterer Folge werden die Söhne und Enkelsöhne zitiert. Im Zuge dessen wechselt Lukas Resetarits ebenfalls in den Wiener Dialekt, was für eine Dekonstruktion von Stereotypen gegenüber Nachfahren von Gastarbeiter*innen spricht:

„Schleich die weg vo mein BMW sonst schneid i da Ohrn o“

(Transkript LR, Z55)

„Geh schleich die weg vo mein Auto sonst schlog i da die Kniascheim weg“

(Transkript LR, Z62)

5.2.2. Mit wenigen Worten viel sagen

Omar Sarsam hingegen spielt (s)eine ehemalige Erzieherin/Nanny namens Milanka, die ebenfalls ex-jugoslawischer (später kroatischer) Herkunft sei. Er wählt einen anderen Umgang mit Ethnizität und thematisiert nahezu keine ethnisch begründeten Unterschiede zwischen verschiedenen Gruppen. Omar Sarsam erinnert sich während seines Kabarettprogrammes „HERZALARM“ an Erlebnisse mit Milanka, deren Aussagen er imitiert. Meist wird sie erwähnt, wenn es sich um Angelegenheiten handelt, die nochmal näher beleuchtet werden sollen: Anfangen von sexueller Aufklärung bis hin zur Darlegung (aktueller) politischer Ereignisse verkörpert Milanka meist die allwissende Frau, die Klarheit stiften kann. Omar Sarsam erzählt,

dass Milanka nur schlecht Deutsch gesprochen hätte und ihr deswegen nur wenige Wörter für etwaige Erzählungen zur Verfügung gestanden wären:

„Diese, andere, gleiche, selbe und wieder diese“

(Transkript OS, Z13)

Omar Sarsam erzählt infolgedessen mit verstellter, hoher Stimme in *„gebrochenem Deutsch“* als Milanka von der Ibiza-Affäre und ihren Konsequenzen. Die Geschichte wird untermauert mit Warnungen vor der FPÖ und ihren Politiker*innen, sowie Vorsichtsäußerungen gegenüber Sebastian Kurz (Anm.: ehemaliger ÖVP-Bundeskanzler). Milanka als Angehörige einer ethnischen Gruppe dekonstruiert die (aktuellen) politischen Machthierarchien, indem am Ende erwähnt wird, dass es *„jetzt wieder gleiche, aber mit andere“* (Transkript OS, Z162) gäbe. Durch das „Sprechenlassen“ von Milanka kann Omar Sarsam die verschiedenen Koalitionszusammensetzungen ansprechen und kritisieren, ohne diese direkt zu benennen.

Die Darbietung von Omar Sarsam beruht also auf einschneidenden, politischen Ereignissen, die sich vor wenigen Jahren in dieser nacherzählten Form zugetragen haben. Im Zuge dessen werden weniger stereotype Vorstellungen neu inszeniert und gedacht, sondern mehr Personen belustigend zur Schau gestellt, die diese Klischees und Vorurteile gegenüber Minderheiten bedient haben. Durch das „Sprechenlassen“ können also jene Konflikte kritisiert werden, die entweder in Form von diskriminierenden und/oder rassistischen Stereotypen oder in Form von politischen Missständen in Erscheinung treten. Diese Feststellung führt zu der These, dass Ethnizität im Kabarett an Beliebtheit gewinnt, da durch die gemeinsame komische Kommunikation von Kabarettist*innen und Publikum Einschränkungen der Meinungsfreiheit ausgewichen werden kann.

Im alltäglichen Leben würden aufgrund der vorherrschenden Pragmatik derartige Szenen nicht unbedingt als lustig eingestuft werden. Durch den Kontext des Kabarett und die bewusste Überzeichnung von Stereotypen ist ein „kurzzeitiges Ausbrechen aus dem Alltag“ bzw. der Ernsthaftigkeit (Berger 2014 [1997]) möglich.

Kabarettist*innen schöpfen ihre Pointen aus dem Spiel mit Stereotypen, das durch Wissen über Ethnizität begründet werden kann. Die von Lukas Resetarits und Omar Sarsam verkörperten, situativen Typen lassen sich als Karikierung bezeichnen, in welcher mit

unterschiedlichen Kontexten der Alltagserfahrung gespielt wird (Kotthoff et al. 2014). Die von den beiden Kabarettisten dargestellten und erlebten gesellschaftlichen Konflikte finden jeweils auf andere Art und Weise Einzug in die Kabarettprogramme. Ethnizität wird in sozialen Interaktionen konstruiert, während Selbst- und Fremdzuschreibungen laufend neu ausgehandelt und legitimiert werden (Barth 1969). Die Strategie des „Sprechenlassens“ deutet auf ein spezifisch dem Kabarett zugrundeliegendes Phänomen hin und kann als „Rahmungsprozess“ (Becker 2008 [1982]) dieses Kulturfeldes gelten. In anderen Branchen wie beispielsweise der Musik oder dem Theater ist der Wechsel zwischen dem*der Künstler*in als Person und erfundener bzw. imitierter Kunstfigur nicht möglich. Zusätzlich können die Künstler*innen durch den Wechsel zwischen Bühnenperson und Kunstfigur gewährleisten, dass der „Bruch von Konventionen“ (Becker 2008 [1982]) vom Publikum bzw. den Zuseher*innen eher akzeptiert wird.

5.2.3. Sprechen im Ethnolekt

Sprache in Form von Ethnolekten („*gebrochenes Deutsch*“) ist eng mit Wissen rund um Identitätsbildung verknüpft: Durch das Verwenden von Dialekten werden in weiterer Folge nationale, symbolische Praktiken vollzogen. Ohne das Zeichensystem der Sprache wäre die Aufrechterhaltung der bestehenden Annahmen und Vorstellungen rund um Ethnizität nicht möglich. Ideen und Vorstellungen über „das Typische“ in spezifischen Kulturen oder ethnischen Gruppen können dadurch untermauert werden. Somit können sprachliche Ausprägungen, also Dialekte oder Ethnolekte, als Mechanismus zur Differenzierung bezeichnet werden. Durch das Sprechen in Dialekten werden den imitierten Charakteren gleichzeitig Stereotype der jeweiligen ethnischen Gruppen zugeschrieben. Häufig werden zusätzlich beschreibende Adjektive genutzt, um Annahmen über dargestellte ethnische Gruppierungen zu untermauern: „der*die grantige Wiener*in“ oder „die nervigen Deutschen im Spanienurlaub“. Nicht zuletzt wird durch die Verwendung von verschiedenen Formen von Ethnolekt auf ein Bewertungsspektrum hingewiesen, in welches verschiedene Kommunikationsformen eingeordnet sein können. Ein besonderes Merkmal ist aber auch das Hinführen zu einer Parodie, die durch das „anders sprechen“ eingeleitet wird.

Ethnolekt wird anhand spezifischer Charakteristika als solcher erkennbar. Hauptsächlich verstellen die Kabarettist*innen ihre Stimme, sprechen also deutlich höher oder tiefer.

Zusätzlich werden meist Artikelformen oder Präpositionen weggelassen (z. B. „Wie geht’s Frau?“). Nicht zuletzt ist die Verwendung bestimmter Ausdrucksweisen und Begrifflichkeiten relevant (z. B. „oida“).

Am Beispiel der analysierten Kabarett Darbietungen zeigt sich, dass über weite Teile der Programme hinweg dieselbe Form des Ethnolektes verwendet wird – unabhängig von der zuvor erwähnten Herkunft oder Zuwanderungsgeschichte der imitierten Person. Es erfolgt keine markante Differenzierung zwischen arabischen, ex-jugoslawischen, kroatischen, türkischen oder persischen Ethnolekt. Dieser ist folglich nicht an eine bestimmte ethnische Gruppe gebunden, zum Teil wird nur mit Hilfe der Lautstärke variiert (z. B. arabisch ist laut, persisch ist leise). Die Imitation von Spanisch oder Filipino/Tagalog hingegen ist deutlich als solche erkennbar.

Die mehrmalige Verwendung von demselben Ethnolekt folgt zum Teil einer speziellen Logik: Bei erstmaliger Anwendung wird eine informative Geschichte inszeniert, die durch Stereotype ein imaginäres Bild formt. Obwohl zwischenzeitlich andere Sketche und/oder Pointen gebracht werden, wird im späteren Verlauf des Kabarettprogramms immer wieder auf diese zuvor erklärte Form des Ethnolektes verwiesen. Da bereits Klischees und Vorurteile mit dem Sprechen in Verbindung gebracht wurden, reicht später lediglich der Einwurf von wenigen Wörtern, um wiederum durch die zuvor konstruierten Bilder auf die damit verbundenen Stereotype verweisen zu können.

Oftmals geht bei Verwendung von Ethnolekten nicht eindeutig hervor, wer spricht: Die Bühnenperson, die Kunstfigur oder die Mehrheitsgesellschaft? Besonders relevant erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass kurz nach der Verwendung von Ethnolekt einige deutsche Wörter eingeworfen werden. Omar Sarsam beginnt beispielsweise viele seiner Sketche im Ethnolekt, währenddessen passt er sich jedoch nach und nach der Hochsprache an. Innerhalb des Sketches wird der Ethnolekt also nicht konsequent verwendet.

Die Spannweite der Stereotype wird meist durch die Darlegung einer langen Geschichte sichtbar, in der die Kabarettist*innen selbst die Rolle als Leidende*r aufgrund der kulturellen Unterschiede einnehmen. Omar Sarsam verweist dabei beispielsweise auf (s)ein Aufwachsen mit Erzieherin/Nanny mit ex-jugoslawischer (später kroatischer) Zuwanderungsgeschichte, was zu vielen Missverständnissen geführt hätte. Aida Loos erwähnt hingegen eine

unangenehme Begegnung in Bekleidungsgeschäften für Trachtenmode, wo ihr stereotypische Erwartungshaltungen entgegengebracht worden wären. Durch die schauspielerische Inszenierung von Situationen, in denen das „*gebrochene Deutsch*“ zum Problem konstatiert wird, stabilisieren sich gleichzeitig vorurteilsbehaftete und stereotypische Vorstellungen von Ethnizität. Gleichzeitig können durch das Sprechen im Ethnolekt Klischees und Vorurteile direkt angesprochen werden, womit in weiterer Folge laufend (schau)spielerisch umgegangen wird.

5.3. „overdoing culture“ – Übertreibung als Strategie

Am Beispiel der analysierten Kabarettbeiträge zeigt sich, dass Stereotypen oft in Form von einer übertriebenen Zur-Schau-Stellung begegnet wird. Dieses Phänomen kann als „overdoing culture“ (Kotthoff 2004) bezeichnet werden. Da zum Teil Personen mit eigenem Migrationsbezug sprechen, werden Klischees und Vorurteile erst durch die Strategie der Übertreibung bzw. Überzeichnung als solche sichtbar. Die Annahmen über und Vorstellungen von Ethnizität werden überspitzt und in weiterer Folge aufgelöst. Mit Hilfe dieser Strategie können Stereotype in ihrer Absurdität und Widersprüchlichkeit direkt benannt werden, laufen aber gleichzeitig Gefahr, sich selbst zu reproduzieren. Festzustellen ist, dass die Ausprägungen der Stereotype meist stark ineinander verwoben und nicht ganz trennscharf voneinander zu unterscheiden sind. Sie stehen in engem Zusammenhang mit Beschreibungen rund um spezifische Bevölkerungsgruppen aus beispielsweise Österreich, Deutschland oder dem Ex-Jugoslawien etc., die mittels unterschiedlichster Strategien voneinander differenziert werden. Humoristische Aushandlungen strukturieren das soziale Machtgefüge, in welchem ethnische Gruppen aufgrund ihrer Fremdheit positioniert werden.

Am Beispiel der analysierten Kabarettbeiträge konnten jeweils ähnliche Muster der Übertreibung von ethnischen Stereotypen festgestellt werden. In weiterer Folge werden zudem Überlegenheitsgefühle gegenüber anderen geäußert. Im Zuge der Analysen zeigt sich, dass die In- und Out-Group nicht konsistent feststeht. Die Zugehörigkeit der Kabarettist*innen als Teil der In- oder Out-Group variiert im Programmverlauf und wird oftmals adaptiert und angepasst. Die zur Bildung von Stereotypen ungleich verteilten Ressourcen sowie Privilegien werden somit als flexibel vermittelt. Versteht man das Kabarett als kulturelle Praxis, dann werden die Grenzen nicht nur im Lauf der Zeit über mehrere Jahre oder Jahrzehnte hinweg,

sondern sogar während einzelner Aufführungen innerhalb weniger Minuten verändert. Viktor Gernot, Aida Loos und Omar Sarsam beschreiben sich in ihren Kabarettprogrammen selbst als *Ausländer* oder *Migrant*innen* – zum Teil mit recht plumpen Begrifflichkeiten wie *Tscheche*, *Perser* oder *Araber*. Lukas Resetarits spricht hingegen nicht von sich selbst, sondern thematisiert Stereotype in Form von Dialogen anderer, imitierter Kunstfiguren.

Die im Kabarett vermittelten Moral- und Wertvorstellungen hängen nicht zuletzt vom jeweiligen Publikum ab. Die Kabarettist*innen schreiben und verfassen ihre Programme in Anbetracht möglicher Reaktionen. Als große Kunst in diesem Feld gilt es, sich zwar von gewissen Konventionen leiten zu lassen, aber trotzdem nicht nur das zu sagen, was die anwesenden Zuseher*innen hören wollen. Damit sind spezifische Mechanismen gemeint, die dem Kabarett inhärent sind: gesellschaftliche Regel- und Tabubrüche. Humor und Komik überschreiten Grenzen, in den meisten Fällen mit purer Absicht. Das sorgt in weiterer Folge für Spannungen, die als durchaus erwünscht gelten, wenn man sich für den Besuch eines abendfüllenden Kabaretts entscheidet. Kabarettist*innen nehmen somit eine besondere Rolle ein: Sie müssen einerseits die aktuelle Regelmäßigkeit in all ihren Vor- und Nachteilen antizipieren, andererseits soll dem Publikum gezeigt werden, wo noch Veränderungs- bzw. Verbesserungspotenzial besteht. Eine kritische satirische Darbietung gilt dann als erfolgreich, wenn das Publikum das Verhalten des*der Kabarettist*in als irritierend und verstörend, aber gleichzeitig auch als harmlos und ungefährlich einordnet. Die Künstler*innen betreiben dafür eine Gradwanderung: Sie müssen laufend reflektieren, ob die dargebotenen Pointen und Witze noch als lustig oder schon als grenzüberschreitend antizipiert werden. Diese Faktoren sind durch milieuspezifische Unterschiede geprägt, da Humor auch als eine Form des kulturellen Kapitals bezeichnet werden kann (siehe exemplarisch Friedman 2015). Bemerkenswert ist die Tatsache, dass viele Kabarettist*innen dieselben Witze und Pointen erzählen, das Publikum aber jeweils über verschiedene Aspekte lacht. Die zuvor erwähnten gesellschaftlichen Regel- und Tabubrüche sowie absichtliche Schockmomente sind also keine allgemeingültigen Kriterien, sondern werden für verschiedene Milieus unterschiedlich festgelegt. Humor führt also zu Differenzierungen, die durch das Lachen als Praxis zur Distinktion („Ist das schon lustig?“ vs. „Ist das noch lustig?“) vollzogen werden.

5.3.1. Transkodierung als Resultat

Mit dem Mittel der Übertreibung begegnet Lukas Resetarits allgegenwärtigen Stereotypen gegenüber verschiedenen ethnischen Gruppen. Der analysierte Sketch beruht auf einer Aneinanderreihung von satirisch gedeuteten Klischees, die sich – seiner Argumentation zufolge – alle *Migrant*innen und ihre Nachfahren* gegenseitig zuschreiben. Somit konfrontieren sich alle beteiligten ethnische Gruppen immer und immer wieder mit denselben Klischees, Vorurteilen und Stereotypen. Die Unterhaltungen über all die Vorstellungen und Annahmen, vor denen angeblich Gefahr ausginge, die von Lukas Resetarits inszeniert werden, gelten als Strategie der Übertreibung. Durch die Darbietung treten unterschiedliche Stereotype rund um Ethnizität an die Oberfläche, die Lukas Resetarits einer Umdeutung unterzieht. Diese Praxis lässt sich in Anlehnung an Hall (2004) als Transkodierung bezeichnen: Alltagskulturelle Klischees, Vorurteile und Stereotype erhalten eine neue Bedeutung, indem eine Gegenstrategie in Form von einer Umkehr zu den bisher etablierten Zuschreibungsmechanismen aufgezeigt und erwähnt wird. Dadurch spielen sich die stereotypischen Annahmen gegenseitig aus.

Die Strategie der Übertreibung zeigt sich bei der Verwendung von Stereotypen bei den von Lukas Resetarits imitierten Personen mit ex-jugoslawischer und türkischer Zuwanderungsgeschichte. Die *Migrant*innen* bezeichnen sich gegenseitig als „*Kimmeltirken*“, was als rassistisch und beleidigend gilt. Die Transkodierung bezeichnet hier also die Bedeutungsumkehr eines Schimpfwortes, welches zuvor von Personen der Mehrheitsgesellschaft gegenüber ethnischen Gruppen verwendet worden ist. Da sich Personen mit Zuwanderungsgeschichte dieser Begrifflichkeiten annehmen, wird durch die humoristische und komische Praktik im Kabarett eine Entschärfung vollzogen. Außerdem werden im Zuge des Sketches vermeintliche Probleme wie Arbeitslosigkeit nahezu allen ethnischen Gruppen zugeschrieben, wodurch Parallelen in Form von Redundanzen offengelegt werden können. Die Umdeutung in Form einer Transkodierung bezeichnet unter anderem auch die Erkenntnis, dass ethnische Gruppen niemals homogen sind und etwaige Zuschreibungen einer gewissen Willkür unterliegen. Somit wird deutlich, dass Stereotype gegenüber Zugewanderten nicht anhand von objektiven Kriterien begründbar sind.

Nichtsdestotrotz entzieht sich die Darbietung von Lukas Resetarits einer eindeutigen Interpretation, da weder eine vollständige antirassistische/moralisierende noch eine fremdenfeindliche Deutung möglich ist. Wie so oft unterliegen die Pointen einer gewissen Mehrdeutigkeit: nicht nur ein kritischer Impuls, sondern auch ein albernes Zur-Schau-Stellen, wodurch sich manche bestätigt fühlen wollen, könnte vermittelt werden.

5.3.2. Übertreibung „persönlicher“ Lebensumstände

Als exemplarisch für die Strategie der Übertreibung im Umgang mit Ethnizität gilt außerdem eine Erzählung von Omar Sarsam. Er berichtet, dass ihm Österreicher*innen häufig mit Klischees begegnen. Erwähnt wird, dass arabische Familien für sehr groß gehalten werden. Im Schnitt wäre mindestens ein neuer Onkel pro Woche zum sonntäglichen Familienbesuch eingeladen. Somit habe er bereits 1172 Onkel, weswegen man grob sein Alter schätzen könne. Dieser Erwähnung folgt die Beschreibung eines konkreten Ereignisses: Nachdem es an der Tür geläutet habe, sei Omar Sarsam von seinem Vater aufgefordert worden den vermeintlichen Onkel begrüßen zu gehen. Wie selbstverständlich sei er diesem Befehl gefolgt. In der Annahme, es handle sich tatsächlich um einen Onkel, sei dieser mit Küsschen und persönlichen Fragen und Gesprächsthemen begrüßt worden. Erst nach längerer Unterhaltung, die im Zuge des Programmes auch schauspielerisch inszeniert wurde, habe er festgestellt, dass es sich lediglich um einen Paketzusteller handle. Diese Erkenntnis stellt die Pointe des Sketches dar.

Das Klischee der großen, arabischen Familie wird also in Zusammenhang mit verschiedenen Stereotypen gebracht. Einerseits tritt Rassismus in Form von Annahmen und Vorstellungen der Österreicher*innen auf. In weiterer Folge lässt sich ein gewisses Maß an Männlichkeitsprotz bei den strengen Anweisungen des Vaters und beim Umgang mit (männlichen) Verwandten feststellen. Nicht zuletzt gelten das Missverständnis und die Verwechslung als Ausprägung von Einfältigkeit. Alle drei Dimensionen lassen sich in ihrer spezifischen Erscheinung mit dem *Arabischsein* in Verbindung bringen und gelten als stereotypische Darstellung einer ethnischen Gruppe und den ihr zugeschriebenen Klischees und Vorurteilen.

Die Stereotype dieser analysierten Sequenz werden durch die Strategie der Übertreibung als solche erkennbar und problematisiert. Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang die Position des Sprechers relevant: Omar Sarsam mit eigener Zuwanderungsgeschichte erwähnt das Narrativ der arabischen Großfamilie, welches erst durch die übertriebene Darstellung als stereotypisch erkennbar wird.

Viktor Gernot wählt die Strategie der Übertreibung bei einer Erzählung über die österreichische Kabarettszene. Er gibt vor, dass viele Kabarettist*innen „mit *Migrationshintergrund*“ den „Österreicher*innen“ die Jobs wegnehmen. Besonders in den Fokus rücken Lukas Resetarits, Andreas Vitásek und Thomas Stipsits:

„Ich will gar ned wissen durch welches Loch, von welchem Stacheldrahtzaun diese Gauner, diese Halunken, illegal in unser schönes Land Österreich hineingerobbt sind und uns tüchtigen, aufrichtigen Kabarettisten den Job wegnehmen zu wollen.

Na danke!“

(Transkript VG, Z155–158)

Im Zuge dieser Erzählung werden im Alltag verbreitete Klischees und Vorurteile aufgegriffen. Die durch politische, rechtliche und/oder soziale Exklusionspraktiken beschränkten Handlungsmöglichkeiten für *Migrant*innen und ihre Nachfahren* werden im Zuge dieser Erzählung in umgekehrter Form dargestellt. Er greift also ein aktuelles Problem auf, welches in übertrieben falscher Form wiedergegeben wird. Im Zuge dessen wird die Absurdität deutlich, welcher sich gewisse Stereotype bedienen.

Viktor Gernot verbindet die Darbietung mit der Erzählung seiner eigenen Zuwanderungsgeschichte, welche mit einer klaren anti-rassistischen Botschaft endet. Er vermittelt, dass er sich „als Österreicher“ nicht grundlos über *Ausländer* lustig macht. Seine Pointen sind von einer klaren Haltung geprägt:

„Drum sog i: ‚Herzlich Willkommen‘ Geburt ist weder ein Verdienst noch eine Leistung“

(Transkript VG, Z162–Z163)

Im Gegensatz dazu thematisieren Aida Loos und Omar Sarsam laufend einen Zusammenprall verschiedener Kulturen. Aida Loos beschreibt im Zusammenhang mit ihrem Aufwachsen, dass

sich ihre Mutter einen persischen Mann für sie gewünscht hätte. Sie erzählt, dass ihr jetziger Ehemann „so ähnlich“ wäre. Er stamme zwar aus Schwechat, hätte aber auch überall Haare – wie ein „echter Perser“ eben. Aida Loos kann als Angehörige dieser von ihr als traditionell bezeichneten, ethnisch-kulturellen Gruppe Erwartungshaltungen durch die Strategie der Übertreibung entkräften.

Omar Sarsam thematisiert in einer Art Expert*innenrolle als mittlerweile sehr gut assimilierter und/oder integrierter Österreicher seine arabischen Wurzeln. Zudem werden Vergleiche zwischen verschiedenen ethnischen Zuschreibungen (arabisch, persisch, ex-jugoslawisch/kroatisch, österreichisch/wienerisch, asiatisch etc.) getroffen. Erst gegen Ende des Kabarettprogramms „HERZALARM“ wird in einem Nebensatz von (kulturellen) Unterschieden gesprochen, die er selbst als schön empfinde. Im Vergleich zur Aussage von Viktor Gernot beinhaltet diese Feststellung jedoch keine moralisierenden Absichten, es geht mehr um eine individuelle Feststellung einer ästhetischen Ausdrucksweise. Die Aussagen von Aida Loos und Omar Sarsam können als übertriebene Form von Stereotypvermeidung bezeichnet werden, da verschiedene Nationalitäten (meist angenommen als homogene Gruppen) bewitzelt werden. Dieser Tabubruch kann als Moment der Komik-Generierung interpretiert werden. Des Weiteren geht es nicht vorrangig um den Entwurf einer besseren (Selbst-)Darstellung, sondern um die Überzeichnung der (meist medial) vermittelten Stereotype von ethnischen Minderheiten. Inszeniert werden nicht die *Migrant*innen* selbst, sondern die Bilder, die andere von *Migrant*innen* haben.

5.3.3. Deutschland vs. Österreich? Eine lange Tradition an Übertreibung

Sticheleien zwischen Deutschland und Österreich gelten meist nicht als rassistisch. Diese Art von Humor bzw. Witzen könnte fast als im deutschsprachigen Raum verankerte Kultur bezeichnet werden, die bereits eine lange Tradition besitzt. Klischees, Vorurteile und Stereotype Deutschen und/oder Österreicher*innen gegenüber sind auch Grundlage der in dieser Arbeit analysierten Kabarettbeiträge.

Trotz der wiederholten Inszenierung etwaiger Unterschiede wird die Idee, dass Deutsche gegensätzlich zu Österreicher*innen sind, nur mit einer geringen Ernsthaftigkeit verstärkt. Angenommen wird, dass Stereotype nur während des Schauspieles im Zuge der

Kabarettprogramme als lustig wahrgenommen werden: in der Realität würden die Feststellungen wohl eher nicht als besonders witzig beschreiben werden.

Die wiederholte Inszenierung von Unterschieden zwischen Deutschen und Österreicher*innen wird von Kabarettist*innen mit einem Lächeln auf den Lippen unterbreitet. Im Gegensatz zu anderen Pointen geht im Zuge dieser Darbietungen klar hervor, dass es sich um eine künstliche, satirisch gemeinte Beschwerde handelt. Die Differenzen zwischen den beiden Nationen werden übertrieben und als unüberwindbar dargestellt. Kabarettist*innen thematisieren dabei die Dialekte bzw. Sprachen, Essgewohnheiten und/oder Migrationsbewegungen von Deutschland nach Österreich. Fokus der jeweiligen Sequenzen liegt auf der Darstellung von Ethnizität in verschiedenen Ausprägungen, bezogen auf vermeintlich große Unterschiede zwischen Deutschland und Österreich. Durch die Absurdität dieser ethnischen Charakterisierungen werden Differenzierungen inszeniert, thematisiert und komisch dramatisiert. Diese Passagen können als exemplarisch für das Phänomen von „overdoing culture“ (Kotthoff 2004) bezeichnet werden. Betrachtet man die „Deutschland vs. Österreich“-Witze aus diesem Blickwinkel, dann fällt die übertriebene, stereotypische Selbstethnisierung auf. Am Beispiel der analysierten Kabarettbeiträge zeigt sich außerdem, dass sich die Bühnenpersonen mehreren Gruppen zuordnen: Einerseits der In-Group in Österreich, andererseits der Out-Group in Deutschland. Kulturelle Unterschiede und Ethnizität im weitesten Sinne werden als Ressourcen verhandelt, die Österreicher*innen gegenüber Deutschen hätten (z. B. traditionelle Essgewohnheiten wie das Wiener Schnitzel).

Besonders in den Fokus rücken die unterschiedlichen Dialekte, die in Deutschland und Österreich verbreitet sind. Viktor Gernot erzählt beispielsweise von einem Spanienurlaub, welchen er aufgrund der als nervig empfundenen Anwesenheit von deutschen Urlauber*innen frühzeitig abubrechen überlegte. Gestört hätte ihn vor allem das laute Sprechen sowie die seiner Ansicht nach falsche Verwendung von Wörtern (z. B. „Sackerl“ vs. „Tüte“ oder „Topfen“ vs. „Quark“). Außerdem würde sich Österreich viel zu sehr an Deutschland anpassen, es sei endlich an der Zeit eine Umkehr anzustoßen. Die verschiedenen Dialekte werden besonders übertrieben inszeniert, obwohl natürlich die Unterschiede recht gering ausfallen – vor allem beim Vergleich mit anderen Kultur- und/oder Sprachkreisen. Nicht zuletzt ist durch die ständige Wiederholung der vermeintlich großen Unterschiede der jeweiligen Sprachen eine Detailüberspitzung ersichtlich. Dieser Mechanismus führt dazu, dass

Witze als solche wahrnehmbar sind. Die Szene basiert auf einer Selbstinszenierung als leidtragende und missverstandene Person, die sich im alltäglichen, vom „großen Deutschland“ geprägten Leben oftmals nur schwer zurechtfindet.

In weiterer Folge dient diese Strategie dazu, die Stereotype gegenüber anderen ethnischen Gruppen sichtbar zu machen und gekonnt zu kritisieren. Durch den Mechanismus, Unterschiede dort festzumachen, wo eigentlich gar keine sind, werden andere Differenzierungslinien erkennbar. In weiterer Folge kann verdeutlicht werden, dass die Stereotype gegenüber anderen ethnischen Gruppen einer ebenso willkürlichen Begründung unterliegen, wie die inszenierten Unterschiede zwischen Deutschland und Österreich.

Der analysierte Beitrag von Omar Sarsam beinhaltet eine kürzere Passage, die aus einer Vielzahl an Zuschreibungen Deutschen gegenüber besteht. Er erzählt, dass diese aufgrund von besseren Aufnahmebedingungen an den Universitäten nach Österreich migriert seien:

„[...] die (Anm.: Deutschen) sind als Numerus clausus-Flüchtlinge nach Wien gekommen. Haben uns unsere Studienplätze weggeschnappt. Haben hier studiert. Und das waren ja nicht nur schlechte Abiturienten, sind wir ehrlich. Das waren schlechte Oberstufenschüler. Das waren faule Unterstufenschüler. Das waren grantige Volksschulkinder und schirche Kindergartenkinder.“

(Transkript OS, Z369–Z373)

Omar Sarsam beansprucht im Zuge dieser Erzählung Begrifflichkeiten, wie sie sonst in einem anderen Narrativ verwendet werden: Oftmals wird medial thematisiert, dass *Geflüchtete* (z. B. aus Afghanistan oder Syrien) kommen, um etwas wegzunehmen. Die benutzten Wörter sind also mit Bedeutungen aufgeladen, ohne direkt eine ethnische Gruppe anzusprechen. In weiterer Folge werden sie aus dem Kontext gerissen und in einen neuen eingebettet: Dadurch entsteht eine als übertrieben komisch inszenierte Gefahr. Dieser Interpretation folgend werden durch diese Strategie widersinnige Stereotype gegenüber anderen ethnischen Gruppen dekonstruiert.

5.4. Der Name als Integrationsproblem? Auflösung und Umkehr

Die analysierten Kabarettbeiträge von Viktor Gernot, Aida Loos und Omar Sarsam beinhalten jeweils eine kürzere Passage, in welcher der eigene Vor- und Nachname thematisiert wird.

Viktor Gernot richtet sich mit einer rhetorischen Frage an das Publikum:

*„Kennen Sie meinen Geburtsnachnamen? I kam in Enns zur Welt als Gernot Jedlička (grinst) jo vo irgendwo kumman wir olle her. Ja i bin ein halber Oberösterreicher vo meiner Mama und i bin a halber Tschech vo mein Papa“
(Transkript VG, Z159–Z161)*

Im Zuge dieses Kabarettprogrammes geht nicht hervor, weswegen Viktor Gernot nicht als Gernot Jedlička auftritt. Die Namensänderung wird nicht direkt angesprochen und begründet, sondern nur durch eine antirassistische Botschaft untermauert. In diversen Zeitungsberichten über den Kabarettisten wird deutlich, dass es sich bei Viktor Gernot um einen Künstler*innennamen handelt, welcher in den 90er Jahren auch amtlich abgeändert und eingetragen wurde (Gurmann 2012). Viktor Gernot setzt in diesem Zusammenhang also voraus, dass das anwesende Publikum mit einem Teil seiner Biografie und Lebensgeschichte vertraut ist. Möglicherweise hält er es auch für nicht so wichtig, die Informationen rund um die Namensänderung explizit zu erwähnen.

Viktor Gernot unterstreicht seinen Migrationsbezug, indem er seine Lebensgeschichte skizziert. Im Zuge dessen verweist er zwar mehrmals auf seinen Geburtsort Enns in Oberösterreich, obwohl er die meiste Zeit seines Lebens in Wien verbracht hätte. Er gibt an, dort immer noch als „Zuagrasta“ (Anm.: Bezeichnung des Wiener Dialekts für „Zugereiste*r/Zugezogene*r“) zu gelten. In weiterer Folge unterstreicht er diesen Konflikt, indem er feststellt, keine richtige Heimat bzw. kein richtiges Zuhause zu haben. Weder in Oberösterreich, noch in Wien würde man ihn akzeptieren. Das hätte seiner Erzählung folgend zu vielen Missverständnissen geführt, da sich die Dialekte der Bundesländer maßgeblich voneinander unterscheiden.

Durch die Erwähnung des Geburtsnachnamens und der biografischen Verankerung in Wien findet sich im vorliegenden Kabarettbeitrag eine neue Strategie im Umgang mit Ethnizität, die zugleich Distanzierung und Nähe schafft. Viktor Gernot empfindet seinen Geburtsnamen

weiterhin als identitätsstiftend, da dieser auch mit der Herkunft und dem Migrationsbezug seiner Eltern in Verbindung steht. Nicht zuletzt liege der Fokus aber auf Oberösterreich, da dort die Geburt stattgefunden hätte. Im Zuge dieser Ausführungen zeigt sich, dass die Zuwanderungsgeschichte ein für das Kabarett ermächtigendes Potenzial birgt, was durch die Bezeichnung „Zugewanderter in Wien“ ein Stück weit relativiert wird. Verdeutlicht wird, dass er sich „trotz“ Migrationsbezug seines Vaters konform zu Norm- und Wertvorstellungen der Mehrheitsgesellschaft gibt. Durch diese zusätzliche Verknüpfung von biografischen Bezügen und Umständen, die durch die Mutter und den Vater vermeintlich gleichermaßen geprägt sind, positioniert sich Viktor Gernot im sozialen Gefüge: er positioniert sich von der In-Group in eine Out-Group. Durch die explizite Thematisierung seiner Migrationsbezüge können ihm in weiterer Folge andere, neue Stereotype entgegengebracht werden. Die ursprüngliche Idee war, dass er durch die Änderung des Künstler*innennamens innerhalb der Kabarettszene besseren Anklang findet. Der Geburtsname wäre zu schwer auszusprechen und zu merken. Bemerkenswert ist, dass dieser nun verwendet wird, um den eigenen Migrationsbezug im Zuge einer Darbietung zu thematisieren und als Ressource zu vermitteln. Sein Privatleben wird zwar nicht in Frage gestellt, aber trotzdem findet eine Verwertung dieses Teiles seiner Biografie statt.

Aida Loos beginnt einen ihrer Auftritte im Zuge der Teilnahme an der TV-Sendung „Die große Comedy-Chance“ mit folgender Passage:

„[...] mein Name ist Aida Loos, was eigentlich so nicht stimmt. Also ich heiße eigentlich nicht wirklich Aida Loos. Loos. I man welcher Perser heißt scho Loos? Ich heiße in Wirklichkeit Aida Hossein, ja. Nur, nachdem mich alle gefragt haben ob ich mim Saddam Hussein verwandt bin hab i ma dacht okay des änder i jetzt. Aber in Wirklichkeit heiß ich Aida Hossein. Und es gibt natürlich sehr viele Kritiker, die sagen so ‚Was? Du stehst nicht zu deinem Namen?‘ Najo. Steh amal zu dem Namen [...].“

(Transkript AL, Z3–Z8)

Der Abschnitt enthält mehrere rhetorische Fragen, auf die keine Antwort erwartet wird. Besonders auffällig ist außerdem die Wiederholung der einzelnen Namen: Nicht nur „Aida“, sondern auch „Loos“ und „Hossein/Hussein“ werden mehrmals erwähnt. Die Bezeichnungen

„Mein Name ist“ beziehungsweise „Ich heiße“ verweisen auf unterschiedliche Sphären der Selbstpositionierung: Während die Nennung eines Namens eher distanzierend wirkt, hebt die Formulierung „Ich heiße“ die individuelle und persönliche Verbindung hervor.

Die Analyse zeigt, dass Aida Loos durch die Erzählung einer absichtlichen Veränderung des eigenen Namens ein hohes Maß an Selbstbestimmung vermittelt. In weiterer Folge führt das zu einer Neupositionierung und Neustrukturierung bestehender Ungleichheitsverhältnisse. Außerdem gibt sie vor, selbstreflektiert gehandelt zu haben. Es wäre ihre Entscheidung gewesen, den Künstler*innennamen zu ändern. Sie suggeriert zudem, dass durch die recht einfach anmutende Adaption etwaige negative Assoziationen in Form von Klischees, Vorurteilen und Stereotypen verschwinden.

Im deutschsprachigen Raum ist es üblich, dass sich der Nachname von Frauen im Zuge einer Heirat ändert. Meist wird in heterosexuellen Paarbeziehungen der Nachname des Mannes gewählt. Die hier angeführte Entscheidung, sich umzubenennen, wird keineswegs mit einer Hochzeit in Verbindung gebracht. Interessant ist, dass *Perser* lediglich in der Männlichkeitsform verwendet wird. In übrigen Kabarettbeiträgen vermittelt Aida Loos einen eher feministischen Ansatz, indem sie ihre Tätigkeit als Frau in einer männerdominierten Branche thematisiert. Durch das Wort *Perser* entstehen andere Annahmen, die ihr in Form von Stereotypen entgegengebracht werden können.

Die eben beschriebenen Kabarettausschnitte können als Strategie der absichtlichen Auflösung und Umkehr von Ethnizität bezeichnet werden. Den Beiträgen inhärent ist, dass es um die Thematisierung einzelner Schritte bis hin zur Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft geht. Kulturelle Besonderheiten werden nicht explizit erwähnt, schwingen aber bei der Nennung von verschiedenen Namen in Form von Klischees, Vorurteilen und Stereotypen mit. Die Kabarettist*innen vermitteln, dass sie etwaige negativ konnotierte Zuschreibungen durch die recht einfache Änderung des Nachnamens korrigieren können. Das Vorgehen wird zudem als erfolgreich dargestellt, weswegen die Erwähnung des Geburtsnachnamens in Form eines „schockierenden“ Geständnisses unterbreitet wird. Diese Strategie des Umgangs mit Ethnizität suggeriert, dass man selbst steuern kann, welche Stereotype welchen (ethnischen) Gruppen entgegengebracht werden. Somit werden der Ethnizität und etwaigen diskriminierenden und/oder rassistischen Konnotationen die Berechtigung und auch die

Wichtigkeit abgesprochen. Als einfache Lösung gilt die Änderung des Nachnamens. Die Kabarettist*innen thematisieren die vor einiger Zeit stattgefundene Adaption, was zum damaligen Zeitpunkt zu einer Selbstpositionierung von der Out- in die In-Group zur Folge hatte. Durch das explizite Erwähnen findet jedoch eine Umkehr statt: Sie gliedern sich als akzeptierte Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft durch die Thematisierung der eigenen Migrationsbezüge wiederum in die Out-Group ein. Die Namensänderung suggeriert die Zugehörigkeit zu mehreren (ethnischen) sozialen Gruppen in Form einer Selbstethnisierung, welcher man sich willentlich unterziehen kann, aber nicht muss. In diesem Zusammenhang soll auf den sozialen Status der Künstler*innen verwiesen werden, welcher allein durch die Berufsausübung Chancen zur Selbstbestimmung zur Verfügung stellt, die gesellschaftlich äußerst ungleich verteilt sind.

Omar Sarsam hingegen tritt mit seinem vollständigen Geburtsnamen auf. Um etwaige Fragen des Publikums vorwegzunehmen, geht er direkt auf seine Herkunft ein. Dabei bedient er sich einer feinsinnig konstruierten Pointe:

„Omar Sarsam. Sie hören’s schon an meinem Namen. Der Name kommt nicht von hier, sondern aus einer völlig anderen Region, mit einer anderen Mentalität, einer Sprache, mit der die meisten nichts anfangen können. Ich weiß nicht wer’s kennt von Ihnen. Stadlau! [Anm.: Stadlau bezeichnet einen Stadtteil im 22. Wiener Gemeindebezirk]“

(Transkript OS, Z164–Z167)

Durch die Erwähnung des eigenen Namens, der offensichtlich nicht der Mehrheitsgesellschaft angehört, suggeriert Omar Sarsam eine bildhafte Vorstellung beim Publikum. Ohne die Pointe würde mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Vielzahl der Anwesenden meinen, dass auf ferne, vor allem aber fremde Gegenden (Fremdheit begründet durch andere Mentalität und Sprache) verwiesen wird. Konstruiert wird eine Differenz, die sich bereits beim Hören eines Vor- und Namens zu bilden scheint. Die Passage verdeutlicht zudem, wie mit Stereotypen gespielt werden kann. Omar Sarsam solidarisiert sich in diesem Moment mit einer marginalisierten Gruppe, die bildhaft beschrieben wird. Er tritt in dieser Szene als Experte auf, gleichzeitig spricht er dem Publikum ab, sich mit fremden Kulturen oder Kulturkreisen adäquat und gut auszukennen. Er unterstellt, dass die Anwesenden nicht „multikulti“ genug sind, um

Verständnis oder Wissen über seinen Vor- und Nachnamen und somit seine Herkunft zu besitzen. Durch die Betonung, dass es sich tatsächlich um etwas „völlig anderes“ handelt wird deutlich, dass es wohl wenig bis gar keine Gemeinsamkeiten gibt. Nicht zuletzt wird erwähnt, dass es kaum geeignete Wörter gäbe, um diese Andersartigkeit zu beschreiben. Die von Omar Sarsam konstruierte Differenzierungslinie wird immer größer.

Omar Sarsam verweist in seiner Rolle als Kabarettist auf Stereotype, mit denen er sich konfrontiert sieht. Der Vor- und Nachname würden dafürsprechen, dass es sich bei seiner Heimat um eine völlig andere, fremde Region handle. Durch den Einsatz des Witzes und der Pointe ist es möglich, die Stereotype direkt anzusprechen und das heikle bzw. tabuisierte Thema zu benennen. Er rückt eine Erfahrung in den Fokus, die die Wahrnehmung des Publikums herausfordert. In einer Gesellschaft, in der *Migrant*innen und ihre Nachfahren* oftmals systematisch ausgeschlossen und exkludiert werden, suggeriert Omar Sarsam, dass es dafür auch einen Grund gäbe. Durch seine gespielte Selbstverständlichkeit entschärft er die Differenzierungslinien. Er schafft neue Deutungsmuster für Fremdheit und konstruiert eine Fremdwahrnehmung, die sich nicht länger aus Stereotypen zusammensetzt.

Omar Sarsam schließt direkt an diese Erzählung mit einer eindrucksvollen Weiterführung an, die eine offensichtlich fehlerhafte oder inkongruente Vorstellung nahelegt:

„[...] und mein arabischer Vater hat zu mir gesagt als Kind schon [mit arabischem Akzent]: ‚Omar du bist Araber! Du musst gehen in arabische Schule in Wien‘ [...] In dieser Randgruppe (Anm.: der arabischen Kinder) war ich der absolute Außenseiter. Wissen Sie warum? Ich war das einzige arabische Kind mit kroatischem Akzent. Kinder haben mich ausgeschlossen, ich wollt dazugehören ich wollt genauso Fußballspielen, wie die arabischen Kinder. Ich hab das gleiche gegessen, wie die arabischen Kinder. Ich hab auch gern Tomatensauce und Spaghetti gegessen, ich hab den gleichen tomatenverschmierten Mund gehabt, wie die arabischen Kinder. Wissen Sie, wie mich die arabischen Kinder genannt haben? Sugo-Jugo! [...] Ich hab zu Wiener einen viel besseren Draht gehabt, weil ich genauso geklungen haben wie die Wiener. Kroatisch“

(Transkript OS, gekürzt, Z172 –Z185)

Omar Sarsam beschreibt einen Zustand der kulturellen Hybridität, welcher von inneren und äußeren Konflikten geprägt ist. Die Differenzen werden in den Interaktionen als relevant angenommen und vermittelt. Zuvor wird dargelegt, weswegen die kroatischen Einflüsse vorliegen: Sein Aufwachsen wäre durch eine Erzieherin/Nanny, die aus Kroatien stamme, geprägt worden. Ihre Herkunft ist insofern von Bedeutung, als dass wenig bis gar kein Arabisch oder Deutsch gesprochen wurde. In weiterer Folge wurden durch die enge Bindung und das Zusammenleben mit der Erzieherin/Nanny viele kulturelle Werte übernommen. Im Gegensatz dazu erwähnt der Vater, dass Omar Sarsam *Araber* sei und deswegen der Besuch einer arabischen Schule notwendig wäre. Obwohl man andere Stereotype erwarten würde, werden allgemeine Tätigkeiten genannt, die dort verrichtet werden: Fußball spielen und Spaghetti mit Tomatensauce essen. Die Stereotypisierungen durch den Vergleich von Normen und Werten zwischen verschiedenen Kulturen konstruieren zwar binäre Gegensatzpaare, diese führen aber nur bedingt zur Stabilisierung hierarchischer Verhältnisse: Die von Omar Sarsam erwähnten Tätigkeiten in der arabischen Schule führen zu einem Bruch mit den in der Gesellschaft verbreiteten Stereotypen.

Omar Sarsam berichtet von einer Exklusion, die aufgrund der unpassenden kulturellen Prägung bestehe. Vermittelt wird außerdem, dass Kinder einfach nur so wie die anderen sein wollen – unabhängig davon, welche ethnischen und/oder kulturellen Konsequenzen dies zur Folge haben könnte. Omar Sarsam meint, er fühle sich den Wiener*innen zugehörig, da er mit dieser Gruppe einige Gemeinsamkeiten teile. Die Mehrheit(sgesellschaft) wird jedoch nicht durch Österreicher*innen, sondern durch Personen aus Kroatien repräsentiert. Obwohl sprachliche Barrieren thematisiert werden, führt das Beispiel dennoch zu einer Gleichsetzung vieler Bevölkerungsgruppen, die oftmals als gegensätzlich diskutiert werden.

Durch das Beispiel wird deutlich, dass Humor als Mittel der Aushandlung von Zugehörigkeiten gilt. Nicht zuletzt können dadurch ethnische und/oder kulturelle Veränderungen sowie Konflikte thematisiert werden. Die Wirkweise wird verstärkt, da Omar Sarsam demonstrativ auf verschiedene Einflüsse hinweist: Vermischt werden „völlig fremde“, Wiener, arabische, ex-jugoslawische und kroatische Prägungen. Der Kabarettist stellt – ausgehend von der Thematisierung seines Vor- und Nachnamens – die Eindeutigkeit der Stereotype und Zuschreibungen in Frage.

6. Zusammenfassung und Ausblick

Klischees, Vorurteile und Stereotype im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration in kabarettistischen Darbietungen erfahren in den letzten Jahren immer mehr Aufmerksamkeit, wurden allerdings innerhalb der soziologischen Forschung bisher vernachlässigt. Die vorliegende Arbeit verfolgte das Ziel, die Darstellung und Thematisierung von Stereotypen im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration in den künstlerischen Darbietungen von in Österreich ansässigen Kabarettist*innen darzulegen und sichtbar zu machen. Konkret konnten unterschiedliche Anwendungsformen und Strategien festgestellt werden.

6.1. Ethnizität und Migration im Kabarett

In methodischer Hinsicht fand im Rahmen dieser Arbeit eine Orientierung an den Prämissen der Objektiven Hermeneutik statt, die durch ein rekonstruktives Vorgehen die Erforschung der sozialen Wirklichkeit und Welt ermöglicht. Für die Analyse des Umgangs mit Ethnizität im kulturell geprägten Diskurs der Kabarett Darbietungen wurde die Methode der Feinstrukturanalyse (Froschauer und Lueger 2003) herangezogen, um die verschiedenen Darstellungs- und Umgangsformen des Einsatzes und Gebrauchs von ethnischen Annahmen, Vorstellungen und Stereotypen soziologisch zu ergründen. Konkret wurden auf Basis des Theoretical Samplings in einem zyklischen Forschungsprozess Ausschnitte der Soloprogramme von vier Kabarettist*innen mit unterschiedlichen, eigenen Migrationsbezügen bzw. Bezügen zu ethnischen Minderheiten in verschiedenen Karrierestufen als Datenmaterial herangezogen (Viktor Gernot, Aida Loos, Omar Sarsam, Lukas Resetarits). Die analysierten Beiträge der Kabarettist*innen können deswegen als besonders aussagekräftig bezeichnet werden, weshalb eine Darstellung der vermittelten Annahmen und Vorstellungen von Ethnizität von besonderem Interesse ist.

Das „Sprechenlassen“ einer anderen, imitierten Kunstfigur ermöglicht die Darstellung und Thematisierung von gesellschaftlichen Regel- und Tabubrüchen, die in Form von Stereotypen zum Einsatz kommen. Die Kabarettist*innen imitieren dabei nicht nur Personen der ethnischen Gruppen, denen sie selbst anzugehören angeben. Meist werden Begegnungen oder Erlebnisse inszeniert, die in Form von Erzählungen an das Publikum weitergegeben werden. Das „Sprechenlassen“ ermöglicht eine Meinungsäußerung zu nahezu jeglichen

Ärgernissen, da nicht länger der*die Kabarettist*in selbst für den Inhalt haftet. Der Sprecher*innenwechsel führt einerseits dazu, dass eine imitierte Person, die selbst von diskriminierenden und/oder rassistischen Zuschreibungen betroffen ist, beachtet wird. Andererseits können Stereotype der Mehrheitsgesellschaft unter dem Deckmantel einer erfundenen, schauspielerischen Darbietung ins Lächerliche gezogen oder in übertriebener Form bestätigt werden. Durch die Verwendung von beschreibenden Adjektiven und Adverbien werden Stereotype zusätzlich direkt angesprochen und verstärkt.

Eine besondere Strategie bei der Darstellung und Thematisierung von Ethnizität und Stereotypen stellt das „Sprechenlassen“ in Form von Ethnolekt dar. Die Verwendung von *„gebrochenem Deutsch“* verweist auf Zuschreibungen, mit denen ethnische Gruppen konfrontiert sind. In weiterer Folge wirkt das „anders sprechen“ differenzierend, da in den Darbietungen oftmals auf „das Typische“ und/oder „das Andere“ in spezifischen Kulturen hingewiesen wird. Bei der Verwendung von Ethnolekt werden Ansichten und Meinungen vertreten, die sich nicht immer eindeutig einer bestimmten sozialen Gruppe zuordnen lassen, meist werden jedoch stereotypische Vorstellungen der Mehrheitsgesellschaft thematisiert.

Durch die Analyse der Kabarettbeiträge wurde deutlich, dass sich Ethnizität in Form von Stereotypen in einer übertriebenen Zur-Schau-Stellung zeigen kann. Oftmals wird erst durch diese Strategie der Überzeichnung deutlich, dass es sich um klischeehafte und/oder vorurteilsbehaftete Zuschreibungen handelt. Inszeniert werden nicht *Migrant*innen selbst*, sondern die Bilder und Vorstellungen, die in der Mehrheitsgesellschaft diskutiert werden. Durch eine absurde und/oder widersprüchliche Übertreibung können Stereotype umgedeutet werden. Dieser Vorgang kann in Anlehnung an Hall (2004) als Transkodierung bezeichnet werden.

Die Strategie der Übertreibung findet sich hauptsächlich in der wiederholten Inszenierung von Unterschieden zwischen Deutschland und Österreich, die oftmals als gegensätzlich und verfeindet dargestellt werden. Durch Witze werden Differenzierungslinien geschaffen, die als unüberwindbar gelten. Die Kabarettist*innen thematisieren meist die verschiedenen Dialekte bzw. Sprachen, Essgewohnheiten und/oder Migrationsbewegungen von Deutschland nach Österreich, die allesamt als problematisch angenommen werden. Dieses Phänomen kann als *„overdoing culture“* (Kotthoff 2004) bezeichnet werden. Durch die Absurdität der

gegensätzlichen Charakterisierungen von Deutschland und Österreich werden Stereotype anderen ethnischen Gruppen gegenüber dekonstruiert und entschärft.

Wie bisherige Forschungsarbeiten (El Hissy 2014; Herbers 2016) zeigen, kann auch den in der vorliegenden Arbeit analysierten Kabarettbeiträgen eine besondere Bedeutung bei der Verhandlung von Ethnizität zugeschrieben werden. Da die Kabarettist*innen selbst einen Migrationsbezug bzw. die Bezüge zu einer ethnischen Minderheit vorweisen, ist erst durch den Verweis darauf die Strategie der Übertreibung bzw. Überzeichnung von Stereotypen als solche zu erkennen. Da oftmals auf persönliche Lebensumstände rekurriert wird, können ethnische und/oder kulturelle Grenzen abgebaut werden. Nicht zuletzt kann die laufende Betonung der (eigenen) Herkunft bzw. Zugehörigkeit dazu führen, dass unerwünschte Ethnisierungen und/oder Exotisierungen entstehen (Parzer 2019). Vor diesem Hintergrund könnte das Schaffen von Omar Sarsam in künftigen Forschungsarbeiten näher beleuchtet werden: Auffällig ist, dass er, abgesehen von seiner Zuwanderungsgeschichte, hauptsächlich auf seinen Beruf als Arzt zu sprechen kommt. Möglicherweise gilt das als (s)eine Strategie, um ausreichend Anerkennung und Akzeptanz, abgesehen von der vermeintlichen „Ethno-Comedy“ und den damit einhergehenden Ethnisierungen und/oder Exotisierungen, zu schaffen.

Im Gegensatz zu Schneider et al. (2015) komme ich bezugnehmend auf das eben erwähnte Beispiel „Deutschland vs. Österreich“ zu dem Schluss, dass durch die KabarettDarbietungen nicht nur Ethnisierungsdynamiken, sondern auch De-Ethnisierungsdynamiken sichtbar werden. Die Stereotype gegenüber ethnischen Gruppen werden durch die Übertreibung dieser vermeintlichen Gegensätzlichkeit entschärft. Stereotypische Annahmen spielen sich zum Teil gegenseitig aus, da Klischees und Vorurteile durch die KabarettDarbietungen neue Bedeutungen erhalten. Bisherige Zuschreibungen werden umgekehrt, indem beispielsweise Schimpfwörter, die oftmals ethnischen Gruppen entgegengebracht wurden, nun als liebevolle und wertschätzende Begrüßung interpretiert werden.

Die analysierten Kabarettbeiträge von Viktor Gernot, Aida Loos und Omar Sarsam beinhalten jeweils eine kürzere Passage, in welcher der eigene Name thematisiert wird. Die Künstler*innen erzählen, dass sie aufgrund von stereotypischen Konnotationen eine Namensänderung vorgenommen haben oder dass dieser oftmals Grund für rassistische

Erfahrungen war. Durch den damit verbundenen expliziten Verweis auf den eigenen Migrationsbezug kann Ethnizität im Kabarett als Ressource in Form von ethnischem Kapital gedeutet werden. Dieses Phänomen kann auch als Selbstethnisierung bezeichnet werden, in welchem der explizite Verweis auf verschiedene kulturelle Einflüsse („multikulti sein“) von Relevanz sein dürfte. Nichtsdestotrotz beschreiben die Kabarettist*innen Zustände der kulturellen Hybridität, was sich durch die Äußerung von inneren und äußeren Konflikten zeigt. Gleichzeitig findet durch die Erwähnung der Zuwanderungsgeschichte eine Positionierung von der In-Group in eine Out-Group statt, die mit stereotypischen Zuschreibungen in Verbindung gebracht wird. Die erwähnte Namensänderung kann als Form der Selbstbestimmung gedeutet werden, indem durch die Distanzierung eine Neupositionierung im sozialen Ungleichheitsgefüge geschieht. Dieser Umgang kann als Strategie der absichtlichen Auflösung und Umkehr von Ethnizität bezeichnet werden, da die Kabarettist*innen suggerieren, dass sie selbst entscheiden können, welche stereotypischen Klischees und/oder Vorurteile welchen ethnischen Gruppen entgegengebracht werden. Die Relevanz von Migrationsbezügen wird dadurch gleichzeitig entschärft. Indem Namen, die eng mit stereotypischen Annahmen und Vorstellungen verknüpft sind, aus den jeweiligen Kontexten gerissen und neu zugeordnet werden, können neue Deutungsmuster für Fremdheit konstruiert werden.

Diese Form von Selbstzuschreibung verweist auf die Veränderbarkeit von Ethnizität, die als konstruierendes Element bei der individuellen Identitätsbildung gilt (Scherr 2000; Eriksen 2010). Durch diesen künstlerisch-kreativen Umgang mit im alltäglichen Leben als starr verhandelte Vorgaben wie dem Vor- und Nachnamen, die meist durch personelle Kontakte in Familien oder anderen Gemeinschaften bzw. Gruppen fixiert werden, können gleichzeitig Werthaltungen adaptiert, modifiziert oder verändert werden (Geisen 2009).

6.2. Kabarett zwischen kritischer Intervention und Perpetuierung sozialer Ungleichheit

Abschließend möchte ich auf Fragen nach Wertung und Wirkung von ethnischem Humor in der österreichischen Kabarettszene eingehen. Der Fokus der vorliegenden Arbeit lag auf den verschiedenen Darstellungsformen und Strategien von Ethnizität in Form von Stereotypen, nicht auf deren möglicherweise guten oder schlechten Absichten.

Festgestellt werden konnte, dass die Pointen oftmals als Form der Intervention gedeutet werden können. Durch das Überzeichnen von Stereotypen werden Dekonstruktionsprozesse angestoßen, die in unterschiedlichen Ausprägungen auch in der Literatur beschrieben werden (Kotthoff et al. 2014). Kabarettist*innen schaffen eine utopische Wunschvorstellung, ihre kritischen Darbietungen und Denkanstöße wirken teilweise weit über die Kleinstkunsth Bühnen hinaus. Die Betrachtung von Ethnizität in Kabarett Darbietungen ist insofern von Bedeutung, als dass Witze die Normvorstellungen und Machtbalancen einer Gesellschaft beeinflussen und verschieben können. Durch Scherzaktivitäten können bereits etablierte Erwartungshaltungen und/oder Grenzziehungen zwischen der In- und Out-Group neu ausgerichtet und verhandelt werden (Hall 2004). Durch die ironische Parodie von binären Gegensätzen, wie sie in Klischees, Vorurteilen und Stereotype enthalten sind, können Bedeutungszuschreibungen hinterfragt, verändert und umgedeutet werden. Die auf den Wiener Kleinstkunsth Bühnen verhandelten Diskurse gelten als Strategien und Versuche, mit denen Umdeutungsprozesse angestoßen werden können.

Die von Comedians und Kabarettist*innen imitierten und verkörperten Kunstfiguren werden auch oft als problematisch bezeichnet, da gängige Klischees, Vorurteile und Stereotype eher verstärkt anstatt kritisiert werden können (Kotthoff et al. 2014; Spielhaus 2017; Saucedo Añez 2017). Begründet wird das durch die ungleichen Verhältnisse aufgrund von Zuwanderungsgeschichten und den damit einhergehenden Positionierungen im sozialen Raum, die während dieser komplexen Aushandlungen zu Missverständnissen führen können (Preite 2016).

Die Uneindeutigkeit mag mitunter als unbefriedigend aufgefasst werden. Ethnischer Humor wirkt oftmals als Bedrohung, indem die geltenden Ordnungsmuster der In-Group in Frage gestellt oder Grenzen überschritten werden. Ethnischer Humor gilt als riskantes Unterfangen: Persönliche Geschmacksgrenzen sind variabel und verlaufen entlang unterschiedlicher Markierungspunkte (Kotthoff 2011). Missverständnisse in Form von „Shitstorms“ stehen für viele Kabarettist*innen an der Tagesordnung, da sie in ihren Aussagen oftmals uneindeutig bleiben und viele Deutungshorizonte bespielen. Nicht zuletzt gilt Humorgeschmack als milieuspezifisch. Während in vielen anderen Kunst- und Kulturbereichen in privilegierten Gesellschaftsschichten eine Tendenz zu breitgefächerten Vorlieben festzustellen ist, agiert der Comedy- und Kabarettgeschmack weiterhin als starke Barriere zwischen unterschiedlichen

Lebensstilen und Klassen (Friedman 2015). Differenzierungen finden nicht zuletzt darüber statt, was Humor darf bzw. nicht darf.

Einige der analysierten Kabarettbeiträge entziehen sich einer eindeutigen Interpretation, da zum Teil mehrdeutige Rezeptionen möglich sind. In erster Linie kann den Kabarett Darbietungen unterstellt werden, dass rassistische Denkmuster fortgeschrieben und reproduziert werden, was in weiterer Folge bei einer Gruppe von Zuseher*innen in Empörung und Entrüstung über den Zustand der Gesellschaft umschlagen kann. In einer alternativen Deutung können jene Rezipient*innen, die sensibilisiert auf Diskriminierung und Rassismen reagieren, die konstruierte Vorführung von Stereotypen (ungebildet, proletenhaft, sexistisch) als problematisch kritisieren.

Die Stoßrichtung der Kabarettbeiträge bleibt mehrdeutig. Nicht alle Stereotype sind in all ihren Ausprägungen gleich problematisch. Die reine Unterhaltung in Form eines albernen Vorführs konkurriert mit einer kritischen Intention. Der laufende Wechsel zwischen den Strategien wie Überspitzung, Übertreibung und Fortschreibung diskriminierender und/oder rassistischer Denkmuster gilt als zentraler Ausgangspunkt kabarettistischer Darbietungen. Durch das Spiel mit Stereotypen können diese in ihrer Absurdität aufgezeigt, angegriffen oder hinterfragt, in ihren Widersprüchlichkeiten destabilisiert, erschüttert oder unterwandert werden. Zugleich besteht die Gefahr, dass sie sich selbst reproduzieren.

Diese abschließend in aller Kürze skizzierten Probleme sollen nicht dazu führen, dass empirische Untersuchungen das heikle Terrain des Humors, des Kabarets und das (Wechsel-)Spiel mit Stereotypen im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration ignorieren oder übersehen. Der komische, kulturelle Diskurs stellt eine wichtige Arena gesellschaftlicher Aushandlungen von Migration dar, die verschiedenen Wirkweisen gilt es soziologisch zu ergründen. Durch die Verarbeitung und Reflexion von ethnischen und kulturellen Differenzen eröffnen sich neue Strukturen und Zusammenhänge. Scherze und Pointen in Form von Kritik sollen an dieser Stelle nicht idealisiert und/oder romantisiert werden, aber fest steht, dass ohne das ambivalente und uneindeutige Spiel mit Stereotypen das Kabarett als Kunst- und Kulturform nicht existieren könnte. Um also auf den Titel der vorliegenden Arbeit zurückzukommen lautet mein Fazit: Vorhang auf für Stereotype!

6.3. Weiterführende Forschung

In Deutschland existiert seit einigen Jahren das Subgenre Ethno-Comedy – eine Bezeichnung, die auch von Comedians zur Selbstbeschreibung und Verortung innerhalb einer Kunst- und Kultursparte Verwendung findet. In Österreich gibt es bislang keine vergleichbare Szene, obwohl es rege Versuche gegeben hätte, ein derartiges Unterhaltungsformat zu etablieren. Anfang der 2000er Jahre fanden mit der Serie „Unkürret“ stereotypisch, zumeist dumm und vulgär dargestellte und inszenierte *Migrant*innen und ihre Nachfahren* Einzug in eine Comedy-Fernsehserie, die aufgrund von sehr geringen Einschaltquoten nach zwei Staffeln wieder abgesetzt worden war (Kotthoff 2011). Einige Jahre später veranstaltete der Fernsehsender PULS4 die Sendung „Comedy Grenzgänger“ unter der Moderation von Omar Sarsam. Eingeladen wurden Comedians und Kabarettist*innen verschiedener Herkunft, die vor österreichischem Publikum zu Themen wie Kulturclash, Integration oder Willkommenskultur spielten (Constantin Entertainment 2019). In künftigen Forschungsarbeiten gilt es zu fragen, welche Bedingungen das Entstehen von Ethno-Comedy bzw. Ethno-Kabarett begünstigen oder verhindern. Angenommen wird, dass die Migrations- oder Zuwanderungsgeschichte in Form von „symbolisch-ethnischem Kapital“ (Moran 2016) verwertet werden kann – eine Etablierung als „Ethno-Comedian“ bzw. „Ethno-Kabarettist*in“ ist nur für *Migrant*innen und ihre Nachfahren* möglich. Der Migrations- oder Zuwanderungsgeschichte ist durch die Etablierung solcher Formate eine neue Bedeutung zuzuschreiben, wie sie in der Literatur und Musik bereits skizziert wurde (Sievers 2016; Parzer 2020). Es erfolgt nicht nur eine Aufwertung, da die Zugehörigkeit zu ethnischen Gruppen als positiv konnotiert wird, sondern *Migrant*innen und ihre Nachfahren* erhalten im Kontext dieses geschlossenen Kunst- und Kulturbereiches auch eine Chance den kulturellen Diskurs mitzugestalten.

Das Kulturfeld des Kabaretts ist durch einen geschlossenen Charakter gekennzeichnet. Eine Etablierung als erfolgreiche*r Kabarettist*in ist nur für wenige Personen möglich. Während in anderen Branchen wie beispielsweise der Musik die Ausübung auch als Freizeitbeschäftigung möglich bzw. üblich ist, gelten Kabarettaufführungen nur selten als Hobby. Betrachtet man die Biografien der in Österreich etablierten Kabarettist*innen, erfolgt der Eintritt in die Szene im frühen Erwachsenenleben. Mit einem Ausblick auf weiterführende Forschungsarbeiten wäre es lohnend die Kluft zwischen den nun erfolgreich etablierten Repräsentant*innen

etwaiger sozialer Gruppen im Vergleich zur österreichischen Bevölkerung in den Blick zu nehmen. Diversität und Vielfalt existieren nur wenig bis gar nicht (Huber 2020). Bis auf wenige Ausnahmen (z. B. Michael Buchinger) konnten sich beispielsweise queere Künstler*innen noch nicht etablieren. Auch Personen, die erst durch kürzlich stattgefundenene Flucht- oder Migrationsbewegungen nach Österreich gekommen sind (z. B. Afghanistan, Syrien etc.) sind kein Teil dieses Kulturfeldes. Dieses als „kulturelle Sprachlosigkeit“ (Leontiy 2013) zu bezeichnende Phänomen ist womöglich der Tatsache geschuldet, dass diese sozialen Gruppen auch von der Gesellschaft exkludiert bzw. marginalisiert werden. In weiteren Analysen gilt es, die Ursachen ausfindig zu machen und womöglich Wandlungstendenzen anzustoßen.

Literaturverzeichnis

- Barth, Fredrik, Hrsg. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baumann, Shyon. 2007. A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics* 35: 47–65.
- Baur, Rupprecht S., und Stefan Ossenberg. 2017. Zur Verbindung von Stereotypen und Komik am Beispiel deutsch-russischer Witze. In *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*, Hrsg. Halyna Leontiy, 329–342. Wiesbaden: Springer VS.
- Becker, Howard S. 2008 [1984]. *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition. Updated and Expanded. Berkeley, California: University of California Press.
- Becker, Howard S. 1997. Kunst als kollektives Handeln. In *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Hrsg. Jürgen Gerhards, 23–40. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Berger, Peter L. 2014 [1997]. *Erlösendes Lachen: Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Bergsgard, Nils Asle, und Anders Vassenden. 2015. Outsiders? A sociological study of Norwegian artists with minority background. *International Journal of Cultural Policy* 21: 309–325.
- Bohnsack, Ralf. 2021. *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*. Opladen; Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Bourdieu, Pierre. 2018 [1987]. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bower, Kathrin. 2014. Made in Germany: Integration as Inside Joke in the Ethno-comedy of Kaya Yanar and Bülent Ceylan. *German Studies Review* 37: 357–376.
- Cluley, Robert. 2012. Art Words and Art Worlds: The Methodological Importance of Language Use in Howard S. Becker's Sociology of Art and Cultural Production. *Cultural Sociology* 6: 201–216.
- Constantin Entertainment. 2019. Comedy Grenzgänger. <https://www.constantin-entertainment.de/comedy-grenzganger.html> (Zugegriffen: 29. Jan. 2022).
- Dahinden, Janine. 2016. A plea for the 'de-migrantization' of research on migration and

- integration. *Ethnic and Racial Studies* 39: 2207–2225.
- de la Fuente, Eduardo. 2007. The 'New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology* 1: 409–425.
- Dorfer, Alfred. 2011. *Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert*. Dissertation, Wien: Universität Wien.
- Dunkl, Natalie. 2019. *Das Kabarett: Eine integrative Theorie*. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag.
- El Hissy, Maha. 2014. Das deutsch-türkische Kabarett. In *Getürkte Türken: Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, 145–202. Bielefeld: Transcript.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2010 [1994]. *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. Third Edition. London; New York: Pluto Press.
- Ezil, Özkan, Deniz Göktürk, und Uwe Wirth. 2019. Vorwort. In *Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen*, Hrsg. Özkan Ezil, Deniz Göktürk und Uwe Wirth, 7–13. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Florack, Ruth. 2007. *Bekannte Fremde: zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Tübingen: Niemeyer.
- Friedman, Sam. 2015. *Comedy and Distinction: The Cultural Currency of a 'Good' Sense of Humour*. London; New York: Routledge.
- Froschauer, Ulrike, und Manfred Lueger. 2003. *Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme*. Wien: facultas.
- Froschauer, Ulrike, und Manfred Lueger. 2009. *Interpretative Sozialforschung. Der Prozess*. Wien: facultas.
- Geisen, Thomas. 2009. Migration und Ethnizität. Zur Ambivalenz kultureller Grenzen. In *Wege der Integration in heterogenen Gesellschaften*, Hrsg. Karin Elinor Sauer und Josef Held, 243–259. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gernot, Viktor. 2022. *Website Viktor Gernot*. <https://www.viktorgernot.at/> (Zugegriffen: 28. Jan. 2022).
- Goffman, Erving. 1971. *Verhalten in sozialen Situationen: Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Goffman, Erving. 1989. *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Grieswelle, Detlef. 2019. *Die Rhetorik des Lachens in der politischen Kommunikation*. Berlin, Münster: LIT Verlag.
- Gurmann, Maria. 2012. Frühstück mit Viktor Gernot. *Kurier*. <https://kurier.at/stars/fruehstueck-mit-viktor-gernot/> (Zugegriffen: 6. Jan. 2022).
- Hall, Stuart. 2004. *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hrsg. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg: Argument-Verlag GmbH.
- Hall, Stuart. 1997. Introduction. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, Culture, Media and Identities*, Hrsg. Stuart Hall, 1–12. Londo; Thousand Oaks: SAGE Publications Ltd.
- Herbers, Martin R. 2016. StandUpMigranten: The Role of Television Comedy for the Discourse on Migration in Germany. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network* 9.
- Hinton, Perry R. 2020. *Stereotypes and the construction of the social world*. London; New York: Routledge.
- Huber, Mario. 2020. Der eine kommt ins Archiv, der andere kommt nicht ins Archiv. Praxeologische Überlegungen zum „Begriff“ des Kabarett und zu den Sammlungen des Österreichischen Kabarettarchivs. In *Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik*, Hrsg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Stefan Maurer, 71–90. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Hylton, Kevin. 2018. I'm not joking! The strategic use of humour in stories of racism. *Ethnicities* 18: 327–343.
- IG Kabarett. 2021. Mission Statement. <https://igkabarett.at/mission-statement/> (Zugegriffen: 8. Jan. 2022).
- Jain, Rohit. 2014. Das Lachen über die „Anderen“: Anti-Political Correctness als Hegemonie. *Tangram* 34: 49–54.
- Jenkins, Richard. 2008 [1997] . *Rethinking ethnicity*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Jenkins, Richard. 1994. Rethinking ethnicity: Identity, categorization and power. *Ethnic and Racial Studies* 17: 197–223.
- Kasinitz, Philip. 2019. "Immigrants! We get the Job Done!": newcomers remaking America on Broadway. *Ethnic & Racial Studies* 42: 883–900.
- Kasinitz, Philip, und Marco Martiniello. 2019. Music, migration and the city. *Ethnic and Racial Studies* 42: 857–864.

- Keding, Karin, und Anika Struppert. 2006. *Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen: Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu „Was guckst du?!“* Berlin: Frank & Timme GmbH.
- Keuchel, Susanne. 2015. Das 1. InterKulturBarometer – Zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration. In *Kulturelle Bildung Online*. <https://www.kubi-online.de/artikel/1-interkulturbarometer-zentrale-ergebnisse-zum-thema-kunst-kultur-migration> (Zugegriffen: 15. Aug. 2021)
- Kloë, Christopher. 2017. *Komik als Kommunikation der Kulturen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Know me Promotions. 2019. *Website Lukas Resetarits*. <http://www.knowme.at/bio.html> (Zugegriffen: 28. Jan. 2022).
- Kotthoff, Helga. 2011. Ethno-Comedy und riskanter Humor in der Clique: Rassistisch, einfach spaßig oder besonders cool? In *Intercultural Europe*, Hrsg. Barbara Lewandowska-Tomaszyk und Hanna Pulaczewska, 145–181. Stuttgart: ibidem.
- Kotthoff, Helga. 2004. Overdoing Culture. Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar. In *Doing Culture*, Hrsg. Karl H. Hörning und Julia Reuter. Bielefeld: Transcript.
- Kotthoff, Helga, Shpresa Jashari, und Darja Klingenberg. 2014. *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Kotthoff, Helga, Darja Klingenberg, und Shpresa Jashari. 2014. Komik (in) der Migrationsgesellschaft. In *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, Hrsg. Helga Kotthoff, hpresa Jashari, und Darja Klingenberg, 13–59. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Kuipers, Giseline, und Sam Friedman. 2013. The Divisive Power of Humour: Comedy, Taste and Symbolic Boundaries. *Cultural Sociology* 7: 179–195.
- Lamnek, Siegfried, und Claudia Krell. 2016. *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim; Basel: Beltz.
- Lamont, Michèle. 1992. *Money, morals, and manners: the culture of the French and American upper-middle class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leontiy, Halyna. 2013. Komik, Kultur und Migration. *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 30.
- Leontiy, Halyna, Hrsg. 2017. *(Un)Komische Wirklichkeiten: Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

- Loos, Aida. 2015–2020. *Website Aida Loos*. <http://www.aidaloos.com/> (Zugegriffen: 28. Jan. 2022).
- Lueger, Manfred. 2010. *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*. Wien: facultas.
- van Maanen, Hans. 2009. *How to Study Art Worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McGregor, Elaine, und Nora Ragab. 2016. *The Role of Culture and the Arts in the Integration of Refugees and Migrants*. European Expert Network on Culture and Audiovisual.
- Mijić, Ana. 2014. *Verletzte Identitäten: Der Kampf um den Opferstatus im bosnisch-herzegowinischen Nachkrieg*. Frankfurt am Main; New York: Campus.
- Moran, Laura. 2016. Constructions of race: symbolic ethnic capital and the performance of youth identity in multicultural Australia. *Ethnic and Racial Studies* 39: 708–726.
- Parzer, Michael. 2020. Double burden of representation: how ethnic and refugee categorisation shapes Syrian migrants' artistic practices in Austria. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 47: 2459–2476.
- Parzer, Michael. 2019. Von der Kunst nach der Flucht: Geflüchtete Kulturschaffende aus Syrien in Österreich. In *Flucht und Asyl - internationale und österreichische Perspektiven*, Hrsg. Rainer Bauböck, Christoph Reinprecht und Wiebke Sievers. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie für Wissenschaften.
- Petersen, Lars-Eric, und Bernd Six, Hrsg. 2020. *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung: Theorien, Befunde und Interventionen*. Weinheim; Basel: Beltz.
- Peterson, Richard A., und Roger M. Kern. 1996. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* 61: 900–907.
- Pfarrhofer, Herbert. 2012. Lukas-Resetarits-Tribute: Einzigartige Kabarettshow. *Die Presse*. <https://www.diepresse.com/1317499/lukas-resetarits-tribute-einzigartige-kabarettshow> (Zugegriffen: 9. Okt. 2021).
- Preite, Luca. 2016. „Mir sagt man, ich sei diskriminiert, nicht integriert; und dennoch spreche ich so, als hätte ich Germanistik studiert.“ Uslender Production als Kulturerzeugnis von Jugendlichen mit Migrationshintergrund. *Swiss Journal of Sociology* 42: 381–401.
- Przyborski, Aglaja, und Monika Wohlrab-Sahr. 2014. *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch*. München: Oldenbourg Verlag.
- Pschibl, Kerstin. 2001. *Das Interaktionssystem des Kabaretts: Versuch einer Soziologie des Kabaretts*. Dissertation, Regensburg: Universität Regensburg.
- Rosenberger, Werner. 2012. Ein Tribut an Lukas Resetarits. *Kurier.at*.

- <https://kurier.at/kultur/ein-tribut-an-lukas-resetarits/1.481.749> (Zugegriffen: 9. Okt. 2021).
- Sarsam, Omar. 2022. Website Omar Sarsam. Comedy was wolle. <https://www.omarsarsam.com/> (Zugegriffen: 28. Jan. 2022).
- Saucedo Añez, Patricia Carolina. 2017. Deutsche Ethno-Comedy. Zwischen Anti-Rassismus und dem Zusammenprall der Kulturen. In *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*, Hrsg. Halyna Leontiy, 81–112. Wiesbaden: Springer VS.
- Scherr, Albert. 2000. Ethnisierung als Ressource und Praxis. *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 30: 399–414.
- Schneider, Frank M., Anne Bartsch, und Uli Gleich. 2015. Spaß, Spannung ... Denkanstöße? Hedonische und eudaimonische Gratifikationen, Bewertungen und Folgen der Rezeption von Stefan Raabs Sendung „Absolute Mehrheit“. *Studies in Communication and Media* 4: 53–68.
- Schütz, Alfred. 1993. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Senge, Konstanze. 2013. Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. In *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, Hrsg. Konstanze Senge und Rainer Schützeichel, 55–58. Wiesbaden: Springer VS.
- Sievers, Wiebke. 2016. *Grenzüberschreitungen: ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Specht, Theresa. 2011. Was ist deutsch? Humorvolle Inszenierungen kultureller Identität in der türkisch-deutschen Literatur der Postmigration. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2: 5–20.
- Spielhaus, Riem. 2017. „Deutschland, wir müssen reden!“ Integrationsdebatten in der kabarettistischen und stand-up Performance von Humoristen muslimischer Herkunft. In *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*, Hrsg. Halyna Leontiy, 113–132. Wiesbaden: Springer VS.
- Trojanow, Ilija. 2017. *Nach der Flucht: Ein autobiographischer Essay*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Weber, Max. 1976 [1922]. Ethnische Gemeinschaftsbeziehungen. In *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Hrsg. Johannes Winckelmann.

Tübingen.

- Weiss, Stefan. 2020. Kritik an Kabarettistin Lisa Eckhart: Judenwitz und N-Wort-Schmäh. *der Standard*. <https://www.derstandard.at/story/2000117376970/kritik-an-kabarettistin-lisa-eckhart-judenwitz-und-n-wort-schmaeh> (Zugegriffen: 5. Feb. 2022).
- Wernet, Andreas. 2009. *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wimmer, Andreas. 2013. *Ethnic Boundary Making: Institutions, Power, Networks*. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Wimmer, Andreas. 2008. Ethnische Grenzziehungen in der Migrationsgesellschaft. Jenseits des Herder'schen Commonsense Hrsg. Frank Kalter. *Migration und Integration. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 48: 57–80.
- Zimbardo, Zara. 2014. Cultural Politics of Humor in (De)Normalizing Islamophobic Stereotypes. *Islamophobia Studies Journal* 2: 59–81.

Analysiertes Material

- Gernot, Viktor. 2020. Im Glashaus. ORF-Sommerkabarett.
https://www.youtube.com/watch?v=MBJ3gs_9F4k (Zugegriffen: 07. Jul. 2021).
- Loos, Aida. 2014. Hartes Loos (Auszüge). Auftritt und Beitrag im Rahmen der ORF-Fernsehsendung „Die große Comedy-Chance“ (Zugegriffen: 01. Okt. 2021).
- Loos, Aida. 2018. Auftritt und Beitrag im Rahmen der PULS4-Fernsehsendung „Comedy Grenzgänger“. <https://www.puls4.com/tv/comedy-grenzgaenger/staffel-01/episode-01/aida-loos-auftitt-bei-comedy-grenzgaenger> (Zugegriffen: 01. Okt. 2021).
- Resetarits, Lukas. 2021. UnRuhestand. ORF-Sommerkabarett.
<https://tvthek.orf.at/profile/Lukas-Resetarits-Unruhestand/13887626/Lukas-Resetarits-Unruhestand-2-2/14098295> (Zugegriffen: 14. Jul. 2021).
- Sarsam, Omar. 2020. HERZALARM. DVD „Edition Best of Kabarett“. Hoanzl Vertriebsges.m.b.H.
- Sarsam, Omar. 2017. Diagnose:Arzt. <https://www.youtube.com/watch?v=cxettpBSc2c=> (Zugegriffen: 26. Aug. 2021)

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: Forschungszyklen (Froschauer und Lueger 2009, S. 76)	39
Tabelle 1: Beispielsequenz a	50
Tabelle 2: Beispielsequenz b	51
Tabelle 3: Beispielsequenz c.....	51
Tabelle 4: Beispielsequenz d	52

Abstract (dt.)

Seit einigen Jahren lässt sich im deutschsprachigen Kabarett eine zunehmende Thematisierung von Ethnizität und Migration beobachten. Dabei treten Klischees, Vorurteile und Stereotype in Erscheinung. Das soziologische Interesse dieser Masterarbeit gilt diesen (unterschiedlichen) Anwendungsformen und Strategien. Um dieses Phänomen, das in der soziologischen Forschung bisher wenig beachtet wurde, besser verstehen zu können, wurden KabarettDarbietungen von vier in Österreich lebenden Kabarettist*innen mit unterschiedlichen Migrationsbezügen bzw. Bezügen zu ethnischen Minderheiten mittels objektiv-hermeneutischer Feinstrukturanalyse interpretiert. Die vermittelten Stereotype im Zusammenhang mit Ethnizität und Migration werden vor einem konstruktivistischen Verständnis reflektiert und als flexibel und veränderbar angenommen. Das „Sprechenlassen“ einer anderen, imitierten Kunstfigur ermöglicht die Thematisierung von gesellschaftlichen Missständen sowie Regel- und Tabubrüchen, da unter dem Deckmantel einer schauspielerischen Sequenz benachteiligenden oder diskriminierenden Aspekte direkt angesprochen werden können. Eine Strategie stellt das „Sprechenlassen“ in Form von Ethnolekt dar. Dabei werden stereotypische Zuschreibungen, mit denen ethnischen Gruppen konfrontiert sind, sichtbar. Ethnizität und Migration in Form von Stereotypen zeigt sich außerdem in einer übertriebenen Zur-Schau-Stellung. Durch die absurde und widersprüchliche Überzeichnung als „overdoing culture“ werden Klischees und Vorurteile als solche erkennbar, um in weiterer Folge einer Umdeutung bzw. Transkodierung unterzogen werden zu können. Die Strategie der absichtlichen Auflösung und Umkehr von Ethnizität bezeichnet die Änderung bzw. Thematisierung des eigenen Vor- und Nachnamens. Durch Distanzierungen oder Neupositionierungen werden Relevanzen im Zusammenhang mit Migrationsbezügen entschärft.

Abstract (engl.)

For several years, an increasing discussion of ethnicity and migration has been observed in German-speaking cabaret. Thereby, clichés, prejudices, and stereotypes can be identified. The sociological interest of this master thesis is focused on these forms of (different) functions and strategies. In order to better understand this phenomenon, which has received limited attention in sociological research, cabaret performances by four cabaret artists living in Austria with different migration backgrounds or connections to ethnic minorities were interpreted by objective-hermeneutic fine-structure analysis. The stereotypes communicated in connection with ethnicity and migration are assumed to be flexible and changeable. The "letting speak" of imitated artistic figures enables the thematization of social problems as well as the breaking of rules and taboos, since disadvantaging or discriminating aspects can be directly addressed under the surface of an acting sequence. One strategy is "letting speak" in form of ethnolect. In doing so, stereotypical attributions with which ethnic groups are confronted become visible. Ethnicity and migration in the form of stereotypes often show in an exaggerated manner. Through an outrageous and inconsistent overdrawing as "overdoing culture", clichés and prejudices become recognizable as such, in order to be subsequently subjected to a reinterpretation or transcoding. The strategy of intentionally undoing and reversing ethnicity refers to the change or thematization of first and last names. By distancing oneself or repositioning oneself, relevance in connection with migration background is defused.

Anhang

Richtlinien für die Gesprächstranskription nach Froschauer und Lueger (2003, S. 223f):

Die Transkription eines Interviews sollte (speziell für Feinstrukturanalysen) möglichst exakt unter Beibehaltung des Dialektes oder sprachlicher Besonderheiten ohne Annäherung an die Schriftsprache erfolgen. Folgende Regeln bieten sich an:

- a) Zeilennummerierung (in 5er Blöcken), sofern die Transkripte über EDV erstellt werden und das Textverarbeitungsprogramm dies automatisch durchführt
- b) Kodierung der GesprächsteilnehmerInnen (InterviewerInnen etwa mit I1, I2 etc.; die befragten Personen etwa mit B1, B2 etc.; Kodierschema beifügen)
- c) Pausen (pro Sekunde ein Punkt) = (bzw. Zeitangabe)
- d) Nichtverbale Äußerungen wie Lachen oder Husten in runder Klammer angeben = (B1 lacht)
- e) Situationsspezifische Geräusche in spitzer Klammer angeben = >Telefon läutet<
- f) Hörersignale bzw. gesprächsgenerierende Beiträge als normalen Text anführen = mhm, äh
- g) Auffällige Betonung unterstreichen = etwa so
- h) Unverständliches (Punkte in Klammer, wobei jeder Punkt eine Sekunde markiert) = (. . . .)
- i) Vermuteter Wortlaut bei schlechtverständlichen Stellen in Klammer schreiben = (etwa so)
- j) Sehr gedehnte Sprechweise mit Leerzeichen zwischen den Buchstaben = e t w a s o