

**UCLA**

**UCLA Electronic Theses and Dissertations**

**Title**

Ethnischer Humor im Mainstream: Deutschtürkische Filmkomödien und Sitcoms aus transkultureller Perspektive

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/7rz6q4w2>

**Author**

Gabriel, Viktoria

**Publication Date**

2018

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Ethnischer Humor im Mainstream:

Deutschtürkische Filmkomödien und Sitcoms aus transkultureller Perspektive

A dissertation submitted in partial satisfaction of the  
requirements for the degree Doctor of Philosophy  
in Germanic Languages

by

Viktoria Gabriel

2018

© Copyright by

Viktoria Gabriel

2018

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Ethnischer Humor im Mainstream:

Deutschtürkische Filmkomödien und Sitcoms aus transkultureller Perspektive

by

Viktoria Gabriel

Doctor of Philosophy in Germanic Languages

University of California, Los Angeles, 2018

Professor Anke Biendarra, Co-Chair

Professor Todd S. Presner, Co-Chair

This dissertation investigates Turkish German ethnic humor in contemporary popular culture. It has been repeatedly noted in the relevant literature that ethnic film and television comedies, which have recently emerged as successful and critically-acclaimed alternatives to the often negativistic representation of (post-)migrants in the news media, have the potential to foster an acceptance of German society that is shaped by immigration. My thesis is that this potential is limited. In looking at the corpus and the development of Turkish German ethnic film and television comedies in parts one of my analyses, I argue that these productions rarely present the ethnically and culturally diverse reality of today's German society to a broader audience: firstly, because their number is still very small, and secondly, because they are most of the times not successful in terms of audience figures. In my close readings of four comparatively successful comedies in parts two, which are at the center of this

dissertation, I examine the subversive potential of (mainstream) ethnic humor whose main characteristics is the use of ethnic and cultural stereotypes from a transcultural perspective. I argue that, while these comedies utilize stereotypes to cast Turkish German characters in a positive light by deconstructing negative stereotypes (e.g., macho men), representing positive ones (e.g., good-natured patriarchs), and refuting prejudices (e.g., suppressed Muslim women) as well as to criticize ethnic Germans mostly based on stereotypes that are portrayed as adverse (e.g., feminist women), their humoristic play with stereotypes tends to reinforce traditional notions of cultures as strictly delineated, homogenous, and mutually exclusive. Hence, these comedies often fail to use humor as a subversive tool to negotiate an understanding of cultural boundaries as porous, dynamic, and blurred.

The dissertation of Viktoria Gabriel is approved.

Yasemin Yildiz

David D. Kim

Kathleen L. Komar

Anke Biendarra, Committee Co-Chair

Todd S. Presner, Committee Co-Chair

University of California, Los Angeles

2018

*To my daughter Emilia Rose*

## Table of Contents

List of Figures.....	vii
Acknowledgements .....	viii
Vita .....	x
<b>1. KAPITEL: EINLEITUNG.....</b>	<b>1</b>
<b>2. KAPITEL: THEORETISCHER RAHMEN .....</b>	<b>18</b>
Ethnischer Humor.....	18
Stereotype.....	27
Transkulturalität (und Transnationalismus).....	31
Wider die „Wahrheit“ von Stereotypen.....	39
Anmerkung zum Forschungsstand.....	45
<b>3. KAPITEL: COMEDYSERIEN.....</b>	<b>53</b>
<i>Teil I: ENTWICKLUNG.....</i>	<i>53</i>
Veränderungen im deutschen Fernsehhumor .....	53
Nichtethnisch Deutsche in Serie .....	59
Fazit .....	76
<i>Teil II: ANALYSEN.....</i>	<i>78</i>
<i>Türkisch für Anfänger: „Wir [sind] alle verschieden“ .....</i>	<i>78</i>
<i>Alle lieben Jimmy: „Wir sind eine emanzipierte Familie“ .....</i>	<i>104</i>
<b>4. KAPITEL: FILMKOMÖDIEN .....</b>	<b>129</b>
<i>Teil I: ENTWICKLUNG.....</i>	<i>130</i>
Paradigmenwechsel in der deutschen Filmlandschaft.....	130
Nichtethnisch Deutsche in Komödien vor der Jahrtausendwende.....	132
Ethnische Filmkomödien im neuen Jahrtausend .....	146
Fazit .....	160
<i>Teil II: ANALYSEN.....</i>	<i>161</i>
<i>Almanya: „Was sind wir denn nun, Türken oder Deutsche?“ .....</i>	<i>161</i>
<i>Meine verrückte türkische Hochzeit: „Hast du nix unsere Kultur“ .....</i>	<i>197</i>
<b>5. KAPITEL: SCHLUSSBETRACHTUNG .....</b>	<b>219</b>
Appendices.....	230
Bibliography.....	235

## List of Figures

Abb. 1: <i>Türkisch für Anfänger</i> , Vorspannausschnitt .....	102
Abb. 2: <i>Alle lieben Jimmy</i> , DVD-Cover der ersten Staffel .....	109
Abb. 3: <i>Alle lieben Jimmy</i> , Maskerade beim Essen (1/4, 17:32) .....	120
Abb. 4: Entwicklung ethnischer Filmkomödien in Deutschland.....	150
Abb. 5: Öffentlich-rechtlicher Rundfunk und deutschtürkische Filmkomödien.....	155
Abb. 6: <i>Almanya</i> , Hüseyins Arbeit in der Türkei (17:20) .....	182
Abb. 7: <i>Almanya</i> , Hüseyins Arbeit in Deutschland (21:41) .....	183
Abb. 8: <i>Meine verrückte türkische Hochzeit</i> , Helenas Wohnung (1:14:16) .....	203
Abb. 9: <i>Meine verrückte türkische Hochzeit</i> , Wohnung der Göcmentürks (21:33) .....	204
Abb. 10: <i>Meine verrückte türkische Hochzeit</i> , Aylins Telefonat mit Götz (51:03).....	216

## Acknowledgements

This dissertation would not have been possible without the support of a number of individuals. Firstly, I would like to express my sincere gratitude to my committee members, Professors Anke Biendarra, Todd Presner, David Kim, Yasemin Yildiz, and Kathleen Komar, for their invaluable advice, guidance, and commitment. Many thanks to the Department of Germanic Languages and the Graduate Division for their financial support as well as to all the inspiring people I met at UCLA, in particular Dr. Magdalena Tarnawska Senel for her mentoring and kindness, Melinda Borbely for teaching me Hungarian literacy through literature and philosophy, Professor Christopher Stevens for inviting me to participate in the Travel Study Program twice, Dr. Brechtje Beuker for supporting me during my comprehensive exams, Professor Wolfgang Nehring with whom I would have liked to spend more time, and Kerry Allen for knowing the answer to each one of my many questions. I would like to extend my thanks to Professors Jeffrey High, Carrie Collenberg-Gonzales, and Nele Hempel-Lamer at California State University, Long Beach for preparing me exceptionally well for taking on the challenges of pursuing a Ph.D.

I owe a debt of gratitude to my family and friends. Countless thanks to my family in Germany and Hungary. I would not be who and where I am today without their love, encouragement, and unwavering support, which they have shown in a myriad of ways: by sending me *Spiegel* magazines and German delicacies, by heavily-heartedly accepting that I live thousands of miles away from home without giving me (too much) trouble for it, by driving me to the airport in the middle of the night, and by simply being there for me whenever I needed it. I am grateful for having met my co-warriors Natascha, Patricia, Jamie, Roma, Lisa, Henrik, Tabea, and Matt, and my friends back home, especially Jule and Lena, whose friendship has given me strength,

confidence, joy, and much more. My deepest thanks go to Robin and Emilia, who showed me every day that there is more to life than my laptop. Emilia, thank you for being exactly who you are (witty, kind, generous, impatient, forgiving, curious, determined); and Robin, thank you for your everlasting understanding and patience, for keeping me sane, and for supporting my journey with all means necessary. There is never enough love.

Finally, I would like to thank my students. Although it was hard at times to leave the world of ethnic humor behind for a while, they always made me leave the classroom with a smile while teaching me how to become a better teacher. Go Bruins.

## Vita

### EDUCATION

M.A. in German Studies, California State University Long Beach. 2011.

Teaching Certificate in German as a Foreign Language, Ruhr University Bochum, Germany. 2009.

B.A. in English Literature and Social Psychology/Social Anthropology, Ruhr University Bochum, Germany. 2006.

### ACADEMIC EMPLOYMENT

Teaching Assistant, Department of Germanic Languages, UCLA: Taught German 1 in the Travel Study Program (2x), German 3 (2x), German 4 (8x), German 5 (4x), German 6 (4x), Summer Intensive German 8 (2x), German 59: Holocaust in Film and Literature. 2012-2018.

Research Assistant to Dr. Michael Rothberg and Dr. Yasemin Yildiz, Department of Germanic Languages, UCLA: Compiled bibliographies, transcribed performances, researched newspaper articles. 2017-2018.

Research Assistant to Dr. Tarnawska-Senel, Department of Germanic Languages, UCLA: Development of online placement test for German 1-6. Compilation of reference materials for study abroad and internship opportunities for the departmental website. Curriculum design and development for German 3 in the hybrid format. Curriculum design and development for German 4 and German 5 in the hybrid format with a social justice framework. 2013-2014, 2016-2017.

Editor for *New German Review*, Department of Germanic Languages, UCLA. 2012-2017.

Teaching Assistant, Department of Romance, German, Russian Languages and Literatures, California State University Long Beach: Taught German 201A, German 201B (2x), German 305

### PRESENTATIONS

“Ethnic Humor in Turkish German Film and Television Series and (the Limits of) its Subversive Potential.” *Graduate Student Research Workshop*, Departments of French and Francophone Studies, Germanic Languages, and Italian, UCLA, Los Angeles, CA. 2018.

“Contemporary Ethnic Humor in Germany.” *Germanic Languages Brownbag Lunch Talk Series*, Department of Germanic Languages, UCLA, Los Angeles, CA. 2017.

“Stereotypes in *Türkisch für Anfänger*: Subverting or Affirming Essentialist Notions of Culture and Identity?” *22nd Southeast Conference of Foreign Languages, Literatures, and Films*, Stetson University, Celebration, FL. 2016.

“(Post-) Migration on Stage in Jens Hillje’s and Nurkan Erpulat’s *Crazy Blood*.” *Graduate Student Conference: From Page to Stage*, Vanderbilt University, Nashville, TN. 2013.

“The Interlacing of the Public and the Private Sphere in Heinrich von Kleist’s Novella ‘Die Marquise von O...’” *Graduate Student Conference: Kleistian (pre-)Occupations*, CSULB, Long Beach, CA. 2011.

“From Advanced Chemistry to Samy Deluxe: Teaching Poetry through Hip-Hop in the German Language Classroom.” *South Atlantic Modern Language Association Convention*, Atlanta, GA. 2011.

“Gregor Schnitzler’s Film *Soloalbum* in the German Language Classroom.” *South Atlantic Modern Language Association Convention*, Atlanta, GA. 2010.

## HONORS AND AWARDS

Summer stipend: Department of Germanic Languages, UCLA. 2018

Harry and Yvonne Lenart Graduate Travel Fellowship: Division of Humanities, UCLA. 2017.

Travel grant and tuition stipend for the Notre Dame Berlin Seminar “German Literary Institutions – Der Literaturbetrieb.” College of Arts and Letters, University of Notre Dame, and Department of Germanic Languages, UCLA. 2017.

Stipend for the organization of the 1st graduate student conference “Conflicts of Interest: The Productive Power of Confrontation.” Department of Germanic Languages, UCLA. 2015.

Best Teaching Assistant of the Academic Year: Department of Germanic Languages, UCLA. 2013 & 2018.

George and Clara Vajna Award in Hungarian Literature and Culture: Department of Slavic, East European and Eurasian Languages, UCLA. 2012 & 2013.

Chancellor’s Prize Summer Award: Graduate Division, UCLA. 2011 & 2012.

Dean’s Fellowship: Graduate Division and Department of Germanic Languages, UCLA. 2011.

## PUBLICATIONS

“Stereotypes in *Türkisch für Anfänger*. Subverting or Affirming Essentialist Notions of Culture and Identity?” *Essays in World Languages and Literatures: Stereotypes and the Challenges of Representation*. Selected Proceedings of the 22nd Southeast Conference of Foreign Languages, Literatures, and Film. Celebration, Florida. February 25-27, 2016. Ed. Yves-Antoine Clemmen, Margit Grieb, and Will Lehrman. Irvine: Brown Walker Press, 2018. 169-180.

## 1. KAPITEL: EINLEITUNG

In der Veranstaltung „Hate Poetry“ inszenieren seit 2012 mehr als ein halbes Duzend politische Journalisten „mit einer Menge Ypsilons, Ös und Zs im Namen“ Lesungen ihrer Leserbriefe (Kiyak, Interview 04:49). In ihren Performances treten Mely Kiyak von der *Frankfurter Rundschau*, Mohamed Amjahid vom *Tagesspiegel*, Özlem Gezer und Hasnain Kazim vom *Spiegel*, Özlem Topçu und Yassin Musharbash von der *Zeit* sowie Ebru Taşdemir (Initiatorin) und Doris Akrap (Moderatorin) von der *taz* vor bis zu sechshundert Zuschauern mit ihren Leserbriefen gegeneinander an und küren in verschiedenen Kategorien den Empfänger des schlimmsten:<sup>1</sup> „Wer den widerlichsten, faschistischsten, sexistischsten Brief hat, der gewinnt“ (Kiyak in „Hate Poetry in Dortmund“ 00:58). Sieger einer Runde ist zum Beispiel Özlem Gezer mit folgendem Brief:

Ich finde, Sie müssten demütiger sein. Wenn wir Deutschen Ihre Großeltern nicht reingelassen hätten, dann würden Sie jetzt wahrscheinlich ein Kopftuch tragen, sechs Kinder haben und bestimmt nicht für den *Spiegel* schreiben, wenn Sie überhaupt schreiben könnten [...] Ich werde übrigens auch Ihren Chefs schreiben. Die sollten Sie in den Putzdienst geben, dann wären Sie vielleicht wieder unter Gleichgesinnten und würden nicht so die Klappe aufreißen. (Gezer in „Hate Poetry“ 02:37)

Bei allen Briefen zeigt sich, so Musharbash, „dass es einfach Leute gibt, die damit nicht klarkommen, dass jemand, der einen nichtbiodeutschen Namen hat, in einer deutschen Zeitung schreiben darf. Das ist für viele offenbar ein unvorstellbarer Skandal“ („Hate Poetry“ 02:04). Dadurch, dass die Journalisten in ihren Veranstaltungen „das Ganze [...]

---

<sup>1</sup> Bis zu seiner Verhaftung in der Türkei im Februar 2017 war auch Deniz Yücel von der *Welt* Teil der „Hate Poetry.“ Das fünfjährige Jubiläum der Veranstaltung wurde aufgrund seiner Inhaftierung abgesagt (vgl. Kiyak, „Diesen Autor kann man nicht wegsperren“ 2).

um[drehen]“ (Musharbash in „Hate Poetry“ 04:14) und die Ersthaftigkeit der Briefe verladen, führen sie die zur Schau gestellte Fremdenfeindlichkeit *ad absurdum*. Mit ihren Veranstaltungen wollen sie einerseits „den Scheiß [...] zurück in die Umlaufbahn [schicken]“ (Musharbash in „Hate Poetry“ 04:18; Yücel in „Hate Poetry in Dortmund“ 02:19) und so den Hass, der ihnen als Journalisten mit Migrationshintergrund regelmäßig entgegengebracht wird, gewissermaßen therapeutisch verarbeiten. Andererseits wollen sie die Aufmerksamkeit auf das „gesamte Spektrum [...] der Leserschaft von einer eher linksliberalen bis hin zu einer eher konservativen Zeitung, also dieses gesamte Spektrum der deutschen Zeitungsleserschaft“ richten, bei denen es „sich nicht um Geistesgestörte [handelt], sondern die Leserschaft von *Spiegel*, *Zeit* und so weiter“ (Kiyak, Interview 10:05 ff.). Schließlich haben sie die Hoffnung, „dass da was hängenbleibt, was arbeitet, was die Leute empfindlicher macht für die Rassismen, die es doch immer noch gibt“ (Akrap in „Hate Poetry“ 04:31). Dass die Sichtbarmachung von und Sensibilisierung für Rassismus und Fremdenfeindlichkeit in der Mitte der Gesellschaft im Rahmen einer humoristischen Veranstaltung angestrebt wird, die das Publikum durch Bühnenbild, Requisiten und Vortragsweise gezielt zum Lachen bringen will, illustriert, dass Humor durchaus ein kritisches, zum Denken anregendes, ja didaktisches Instrument im Diskurs um die von Einwanderung geprägte deutsche Gesellschaft sein kann.

Die Frage der vorliegenden Arbeit ist, inwieweit ethnische Filmkomödien und Comedyserien, in deren Zentrum Charaktere mit türkischer Migrationsgeschichte stehen, ähnlich wie die beschriebene Veranstaltung, das Potential besitzen, die Anerkennung und Akzeptanz der von Einwanderung geprägten deutschen Gesellschaft zu befördern. Hierzu betrachte ich zunächst die Entwicklung von Komödien, in deren Zentrum nichtethnisch Deutsche stehen, seit ihren Anfängen in den 1980er Jahren bis

heute, im Zuge dessen eine Bestandsaufnahme erfolgt. Im Mittelpunkt der Arbeit untersuche ich den humoristischen Umgang mit Stereotypen in vier Produktionen in Hinblick auf die Unterminierung des traditionellen Kulturkonzeptes, das Stereotypen inhärent ist im Sinne des transkulturellen Gedankens. Meine Analysen werden zeigen, dass dieses Potential limitiert ist. Nachfolgend erkläre ich die Hintergründe zu dieser Frage.

Migration, sei diese vergangen, gegenwärtig oder zukünftig, ist ein viel- und heißdiskutiertes Thema in Deutschland, das nur selten Anlass zum Lachen gibt. Im Zentrum der medialen und politischen Öffentlichkeit steht die Frage nach dem Status Deutschlands als Einwanderungsland mit ihren Diskussionen um Integration und Parallelgesellschaften, Leitkultur und deutsche Werte, Einbürgerungstests und Staatsangehörigkeit, Zuwanderungsgesetze und Asylrechte, sichere Herkunftsstaaten und Flüchtlingsobergrenzen, Islam und Islamisten, Ausländerkriminalität und Abschiebung, Bildungsdefizite und Problemschulen, Ehrenmorde und Zwangsheirat und nicht zuletzt Fremdenfeindlichkeit und Rassismus. Dabei wird Migration als konstitutiver Teil Deutschlands und die (zunehmende) Pluralisierung der Bevölkerung keineswegs von allen als Fakt akzeptiert. Beispielhaft illustrieren dies die teils heftigen Reaktionen auf die Aussage des ehemaligen Bundespräsidenten Christian Wulff in seiner Rede anlässlich des zwanzigjährigen Jahrestages der deutschen Wiedervereinigung, dass der Islam zu Deutschland gehöre,<sup>2</sup> die PEGIDA-Bewegung („Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes“) und die steigende

---

<sup>2</sup> Die Frage, ob der Islam ein Teil von Deutschland sei, ist nach wie vor ein viel- und heißdiskutiertes Thema. CSU-Politiker und Innenminister Horst Seehofer zum Beispiel hält die von Wulff und später von Bundeskanzlerin Angela Merkel mehrfach wiederholte Aussage für falsch, wie er im Interview mit der *Bild* Anfang 2018 sagte: „Nein. Der Islam gehört nicht zu Deutschland. Deutschland ist durch das Christentum geprägt“ (Bau o. S.).

Beliebtheit der rechtspopulistischen Partei AfD (Alternative für Deutschland) mit ihrer zum Teil rassistischen Rhetorik.

Besonders die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa, die 2015 mit der Zuwanderung von über eine Millionen Flüchtlingen und Asylsuchenden ihren vorläufigen Höhepunkt in Deutschland erreichte, verschärfte den Ton der Diskussionen um Migration deutlich. Der Zuwachs von 8,5% von 17,1 auf 18,6 Millionen Personen mit Migrationshintergrund<sup>3</sup> im selben Jahr (Statistisches Bundesamt, „Pressemitteilung Nr. 261“ o. S.) polarisiert gegenwärtig die Meinungen zum Thema Zu- und Einwanderung<sup>4</sup> wie kaum ein anderes und fordert das „beharrliche Selbstbild,“ dass „Bürger [...] durch ihre kulturelle Zusammengehörigkeit zu einer nationalen Gemeinschaft verbunden [sind], und die Grenzen des Territorialstaats [...] den ethnischen Schneidelinien benachbarter Völker [entsprechen]“ (Richter 3), mehr heraus denn je.

---

<sup>3</sup> Die vom Statistischen Bundesamt 2005 eingeführte Bezeichnung *Personen mit Migrationshintergrund* ist folgendermaßen definiert: „Eine Person hat einen Migrationshintergrund, wenn sie selbst oder mindestens ein Elternteil die deutscher Staatsangehörigkeit nicht durch Geburt besitzt. Die Definition umfasst im Einzelnen folgende Personen: 1. zugewanderte und nicht zugewanderte Ausländer; 2. zugewanderte und nicht zugewanderte Eingebürgerte; 3. (Spät-)Aussiedler; 4. mit deutscher Staatsangehörigkeit geborene Nachkommen der drei zuvor genannten Gruppen“ (Statistisches Bundesamt, *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit* 4, Herv. i. O. [Hervorhebung im Originaltext]). Da bei diesem Begriff aber nicht differenziert wird, ob der Migrationsprozess selbst erlebt wurde oder nicht, ist *Migrant* für diejenigen mit direkter Migrationserfahrung und *Postmigrant* für diejenigen mit indirekter adäquater. Das Präfix *post-* bedeutet dabei nicht das Ende der Migration, sondern beschreibt die sozialen Verhandlungsprozesse, die in der Phase nach der Migration stattfinden (vgl. Foroutan ohne Seite [o. S.]). Wenn ich mich auf Migranten als auch auf Postmigranten beziehe, verwende ich die Schreibweise *(Post)Migranten*.

<sup>4</sup> Obwohl die Begriffe *Zuwanderung* und *Einwanderung* oft gleichbedeutend verwendet werden, gibt es semantische Unterschiede. Laut *Duden* bezeichnet das Verb *zuwandern* „von auswärts, bes. aus einem anderen Land, in ein Gebiet, an einen Ort kommen, um dort zu leben“ (2106), er stellt also den Prozess in den Vordergrund, während *einwandern* definiert wird als „in ein fremdes Land gehen, um sich dort anzusiedeln [u. die Staatsbürgerschaft zu erwerben]; immigrieren“ (499), das heißt die Absicht zur Niederlassung hervorhebt. Entsprechend differenziere ich zwischen diesen Begriffen.

Im *de facto* Einwanderungsland Deutschland kommt ethnischem Humor—das heißt eine Art von Humor, der sich auf die einzigartigen Charakteristika von Gruppen von Menschen bezieht, die auf Basis gemeinsamer Religion, Nation, Stammeszugehörigkeit, Rasse, Sprache oder Kultur klassifiziert werden (vgl. Nilsen und Nilsen 115)—in den Medien eine wichtige Bedeutung zu. Waren Humorproduktionen von, mit und über (Post)Migranten vor der Jahrtausendwende noch eine absolute Ausnahme, sind sie heute nicht nur fester Bestandteil in Film und Fernsehen, sondern erreichen auch ein Massenpublikum. Kaya Yanars Sendung *Was guckst du?!* (2001-2005, Sat.1) erreichte in der ersten Staffel einen Marktanteil von fast 25% in der werberelevanten Zielgruppe der Vierzehn- bis Neunundvierzigjährigen und sogar 35% bei den Vierzehn- bis Neunundzwanzigjährigen (vgl. „Kevin, Star Treck, Kaya Yanar“ o. S.); mit seinem Programm „Wilde Kreatürken“<sup>5</sup> füllte Bülent Ceylan 2012 die Commerzbank-Arena in Frankfurt mit 42.000 Zuschauern (vgl. Tuschick o. S.); und der auf der gleichnamigen Serie basierende Film *Türkisch für Anfänger* (Bora Dağtekin, 2012) war die erste ethnische Filmkomödie, die Platz eins auf einer der von der Filmförderungsanstalt veröffentlichten Jahreshitlisten erreichte („Jahreshitliste [national] 2012“).

Dass nichtethnisch Deutsche<sup>6</sup> in Film- und Fernsehkomödien sowie auf der Bühne zu sehen sind, ist nicht nur daher wichtig, weil die Formate ein zum Teil anderes und größeres Publikum als ihre ernsthafteren Entsprechungen erreichen können, sondern auch, weil sie als Teil der Medien einerseits das, was wir über

---

<sup>5</sup> Comedy- und Kabarettgruppen sowie Programmtitel sind in Anführungszeichen gesetzt. Spielstätten sind kursiv geschrieben.

<sup>6</sup> Mit *nichtethnisch deutsch/Deutsche* meine ich diejenigen Einwohner Deutschlands, bei denen ein Migrationshintergrund im Sinne des Statistischen Bundesamtes vorliegt, nicht jedoch ihren Staatsangehörigkeitsstatus. Unter dem Begriff *ethnisch deutsch/Deutsche* verstehe ich Personen ohne jüngere Migrationsgeschichte.

Migration wissen, wesentlich beeinflussen. Ähnlich wie Niklas Luhmann, der Systemtheoretiker, von dem die berühmte Aussage stammt, dass das, was wir über unsere Gesellschaft, ja die Welt, in der wir leben, wissen, durch die Massenmedien wissen (7), bemerkt Soziologe Rainer Geißler in Bezug auf Medien und Migration: „Was die Bevölkerung über die Bedeutung von Migration und Integration und über die Situation der Migranten in Deutschland weiß, das weiß sie in der Regel vor allem aus den Massenmedien“ („Mediale Integration“ 8). Andererseits haben die Medien, so der Konsens des Forschungsfeldes Medien, Migration und Integration,<sup>7</sup> eine integrative Funktion.<sup>8</sup> Sie schaffen, wie Heinz Bonfadelli<sup>9</sup> zum Beispiel schreibt, eine öffentliche Sphäre; bieten im Bereich der direkten persönlichen Kommunikation täglich Stoff für Gespräche und fördern soziale Kontakte; und tragen zur Identitätskonstruktion bei, „indem sie Werthaltungen, Lebensstile und Identitäten sowohl für die Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft wie auch für Minoritätengruppen präsentieren und Ereignisse interpretieren, die von Rezipienten sowohl zur Konstruktion als auch Artikulation der eignen personalen sowie sozialen Identität verwendet werden“ (96).

---

<sup>7</sup> Besonders Geißler trug zur Etablierung des Forschungsfeldes bei. Er entwickelte in diesem Zusammenhang den Begriff *mediale Integration*, worunter der Beitrag der Massenmedien zur Integration von Menschen mit Migrationshintergrund in die deutsche Gesellschaft, die Integration von Migranten in das Mediensystem sowie in die medial hergestellte Öffentlichkeit untersucht wird („Mediale Integration“ 8-9). Mehr zum Forschungsfeld Medien, Migration und Integration siehe zum Beispiel die Sammelbände *Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland: Problemaufriss, Forschungsstand, Bibliographie* (2005) von Rainer Geißler und Horst Pöttker und *Massenmedien, Migration und Integration: Herausforderungen für Journalismus und politische Bildung* (2006) von Christoph Butterwegge und Gudrun Hentges, sowie die Monographie *Ethnische Minderheiten, Massenmedien und Integration: Eine Untersuchung massenmedialer Repräsentation und Medienwirkung* (2009) von Joachim Trebbe.

<sup>8</sup> Zu den Funktionen, die Massenmedien zugeschrieben werden, zählen politische, ökonomische und soziale; unter letzteren wird ihre integrative untersucht. Für einen Überblick über die verschiedenen Systematisierungen der Funktionen der Massenmedien in den Kommunikationswissenschaften siehe Roland Burkart *Kommunikationswissenschaft: Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft* (2002, 378-412).

<sup>9</sup> Siehe „Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien“ (2007).

Vor diesem Hintergrund ist von Bedeutung, dass (Post)Migranten und ethnische Minderheiten in den Medien zum einen unterrepräsentiert sind und ihre Repräsentation zum anderen durch negativistische Tendenzen gekennzeichnet ist, wie es primär in der Forschung zur medialen Berichterstattung festgestellt wurde. Bonfadelli gibt einen prägnanten Überblick über die Forschungsbefunde in der deutschsprachigen Presse- und Fernsehberichterstattung zur Repräsentation von ethnischen Minoritäten wie Ausländern, Muslimen, Asylsuchenden etc. Die größtenteils quantitativen Inhaltsanalysen sowie kleinere qualitative linguistische Text- und Diskursanalysen zeigen zusammengefasst erstens, dass über ethnische Minderheiten allgemein wenig berichtet wird, das heißt, dass sie marginalisiert werden (103), und zweitens, dass sich eine generelle Negativtendenz in der Berichterstattung (und insbesondere im Hinblick auf den Islam) erkennen lässt: Das Berichten geschieht oft in problematisierenden Zusammenhängen (z.B. Überfremdung bzw. mangelnde Integration auf politischer Ebene und u.a. Kriminalität auf individueller Ebene) und vielfach werden negativ konnotierte Metaphern (z.B. *Flut* oder *Lawine*) verwendet (104). Demgegenüber fehlen, so Bonfadelli, der Lebensalltag von Migranten und Asylsuchenden sowie Berichte über geglückte Verständigung und Integration auf regionaler und lokaler Ebene (104).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Der wenigen Forschung zufolge ist die Situation auf regionaler Ebene besser. Patrick Fick veröffentlichte 2009 unter dem Titel „Der Wandel der Darstellung von Migranten am Beispiel der Siegener Lokalmedien in den Jahren 1996 und 2006“ die erste Querschnittsanalyse von Regionalzeitungen zum Thema. Seine Untersuchung der *Siegener Zeitung* und der *Westfälischen Rundschau* zeigt, „dass die Darstellung ethnischer Minderheiten sich innerhalb von zehn Jahren verändert hat, sie allerdings auch von einiger Kontinuität geprägt bleibt [...] Wie gezeigt wurde, konnten noch 1996 deutlich mehr negative Berichte in beiden Medien gefunden werden als 2006 [...] Beide Medien – im Besonderen aber die *Westfälische Rundschau* – leisteten im Jahr 2006 Beiträge zur aktiven Akzeptanz ethnischer Minderheiten, so werden sie unter anderem mit ihrem Engagement oder ihrem Beitrag in Wirtschaft und Arbeit als gut integrierter Teil der Gesellschaft mitten in der Gesellschaft vorgestellt“ (265-266). Wie Krüger und Simon schon früher zeigten, lässt sich diese Tendenz auch im regionalen Fernsehen beobachten. In ihrer Studie des WDR Nonfiction-Programms 2003 stellen sie fest, dass „Akteure der Kategorie Normabweicher, die früher in der Ausländerthematik eine herausragende Rolle spielten [...] hier

Geißler warnt jedoch vor Verallgemeinerungen der Forschungsergebnisse zum Negativismus.<sup>11</sup> Zum einen sei die Forschung aufgrund des *time lag*, also der Zeitverzögerung zwischen der Veröffentlichung der Studien und der dynamischen Realität, kaum in der Lage, die Veränderungen seit der Jahrtausendwende einzufangen. Hier meint Geißler den Paradigmenwechsel im öffentlichen Diskurs vom „unerwünschten Ausländer“ zur „notwenige[n] Migration und Integration“ (Diskussionen darüber, wie demographisch und ökonomisch notwendige Einwanderung sinnvoll gesteuert werden kann und die Herausforderungen, Einwanderer zu integrieren bewältigt werden können), der sich inzwischen auch in der medialen Darstellung der Thematik widerspiegeln sollte („Mediale Integration“ 8, 12). Studien zu dieser Entwicklung und vor allen Dingen dem Einfluss der sogenannten Flüchtlingskrise im Migrationsdiskurs gibt es bisher allerdings kaum. Schlagzeilen wie „Studie zu jungen Muslimen: Mangelnde Integrationsbereitschaft“ (*Frankfurter Allgemeine*, 2012), „Oberstaatsanwalt über seine Erfahrungen: Junge arabischstämmige Gewalttäter verachten unser Land“ (Schattauer, *Focus Online*, 2013),<sup>12</sup> „Einwander-

---

nur eine geringe Präsenz [haben]. Dies dürfte ein Anhaltspunkt dafür sein, dass es zumindest im WDR Fernsehen keine stereotype Verknüpfung von Migration und Kriminalität gibt“ (110).

<sup>11</sup> Negativismus, das heißt, dass „das Wenige [was über die Migranten und über ihre Situation in Deutschland berichtet wird] häufiger in negativen als in positiven Kontexten“ auftaucht (Geißler, „Mediale Integration“ 11), habe drei wichtige Facetten: „1. Migranten kosten den deutschen Steuerzahler Geld. Sie belasten das soziale Netz und öffentliche Haushalte. 2. Migranten sind Problemgruppen. Sie machen den Deutschen Probleme und haben selbst viele Probleme. 3. Migranten bedrohen die öffentliche Sicherheit“ (Geißler, „Welchen Beitrag leisten die Massenmedien“ 2).

<sup>12</sup> Das hier dokumentierte Interview mit dem Berliner Oberstaatsanwalt Rudolf Hausmann zeigt paradigmatisch, wie es zu der Idee kommt, dass jugendliche (Post)Migranten insbesondere mit arabischem und türkischem Hintergrund gewalttätiger seien als Personen ohne Migrationshintergrund. Auf die Frage des *Focus Online*, ob der typische Intensivtäter (d.h. Jugendliche, die mindestens zehn erhebliche Delikte innerhalb eines Jahres begangen haben) jung, männlich und mit ausländischen Wurzeln ist, antwortet Hausmann: „Im Prinzip: Ja. 80 Prozent der Berliner Intensivtäter haben einen Migrationshintergrund. Die meisten von ihnen – 43 Prozent – sind arabischer Herkunft, 32 Prozent stammen aus der Türkei“ (Schattauer o. S.). Da es keine vergleichbaren Daten aus anderen Städten gibt, außer dem Migrationshintergrund keine anderen Faktoren angeführt werden und Berlin sicherlich nicht als repräsentativ für

Schulen in Mannheim: Manchmal können nicht mal die Eltern lesen“ (Roman Deininger, *Süddeutsche Zeitung*, 10. Februar 2014), „Zwangsheirat: Neuköllns Bürgermeisterin warnt Schulen“ (Hildburg Bruns, *Bild*, 15. Juli 2015), „Flüchtlingskrise: Polizei rechnet mit steigender Kriminalität“ (Jörg Diehl, *Spiegel Online*, 7. März 2016) und „Migrationsforscherin Kelek: ‚Familiennachzug fördert Parallelgesellschaft‘“ (Cornelia Karin Hendrich, *Welt Online*, 28. November 2017) indizieren jedoch, dass der polarisierende, problematisierende Umgang des Informationssektors mit (Post)Migranten und vor allen Dingen mit Muslimen und dem Islam<sup>13</sup> jedenfalls nicht verschwunden ist.

Zum anderen bietet laut Geißler der bisher kaum untersuchte Bereich der Fernsehunterhaltung (z.B. Castingshows, fiktionale Fernsehsendungen) „zumindest teilweise einen integrativen Gegenpol zum integrationshemmenden Informationsbereich“ („Mediale Integration“ 8).<sup>14</sup> Anzumerken ist, dass die Betonung

---

Gesamtdeutschland gelten kann, erlauben diese Zahlen freilich keineswegs Rückschlüsse auf einen allgemeingültigen Zusammenhang zwischen einem Migrationshintergrund und erhöhter Gewaltbereitschaft.

<sup>13</sup> Ein Blick auf einige der oben genannten Schlagzeilen suggeriert, dass Muslime und der Islam nicht Teil der von Geißler vermuteten Verbesserung der medialen Darstellung ethnischer Minderheiten sind. Dies belegt auch die Forschung. In „Das Islambild von ARD und ZDF“ (2007) validieren Kai Hafez und Carola Richter die Negativtendenz des Informationssektors bei ARD und ZDF hinsichtlich der Thematisierung des Islam. Sie halten fest, dass „sich die Darstellung des Islam in den Magazin- und Talksendungen sowie Dokumentationen und Reportagen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zu über 80% an einem Bild orientiert, in dem diese Religion als Gefahr und Problem in Politik und Gesellschaft in Erscheinung tritt“ (44). Stanislaw Paulus kommt in „Einblicke in fremde Welten: Orientalische Selbst/Fremdkonstruktion in TV-Dokumentationen über Muslime in Deutschland“ (2007), in der sie die Fernsehdokumentationen der öffentlich-rechtlichen Programme betrachte, zu einem ähnlichen Ergebnis: „Mediendarstellungen von Muslimen in Deutschland sind nach wie vor von Differenzproduktionen geprägt, in denen nicht nur Fremdes und Eigenes permanent diskursiv konstruiert wird. Die sind zugleich durch Distanzierung vom Muslimischen charakterisiert, in denen dieses abgewertet oder als zweifelhaft, gar bedrohlich gezeichnet wird“ (286).

<sup>14</sup> Nach Geißler sind Medieninhalte in den deutschen Mainstreammedien dann integrativ, „wenn sie ethnische Diversität als gesellschaftliche Normalität zeigen und sich bei der Darstellung von Migration oder Integration am Prinzip der aktiven Akzeptanz orientieren; wenn sowohl die Probleme und Schwierigkeiten der multiethnischen Einwanderungsgesellschaft, aber auch deren Chancen und Erfolge in einer ausgewogenen Balance präsentiert werden; wenn Migranten sich mit ihren Befindlichkeiten in den deutschen Medien wiederfinden, u.a. auch dadurch, dass sie

auf dem Wort *teilweise* liegen muss, denn die beiden Studien, auf die er verweist, die sich mit fiktionalen Fernsehprogrammen auseinandersetzen, kommen nicht ausschließlich zu positiven Ergebnissen. Die eine ist „Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe *Tatort*“ (2007) von Christina Ortner.<sup>15</sup> Der Untersuchung zufolge beleuchten die Filme Migration vielseitig, sie distanzieren sich von Ausländerfeindlichkeit, zeigen Beispiele für ein konfliktfreies Zusammenleben und hinterfragen vereinzelt Kriterien für gesellschaftliche Zugehörigkeit (5.) Andererseits sei aber das Thema Einwanderung marginalisiert (von 566 Episoden werde es in 92 angesprochen, in 32 davon stehe es im Mittelpunkt), deutsche Figuren würden die Erzählungen dominieren, und die Reihe habe nur wenig Potential, die übliche Grenzziehung zwischen In- und Ausländer aufzuweichen und so die Wahrnehmung von Migranten als Teil der Gesellschaft zu fördern, da eine klare Einteilung der Figuren entlang ihrer Herkunft zugrunde liege (20). Die andere Studie ist *Flucht, Asyl und Einwanderung im Fernsehen* (2008). In dieser betrachtet Matthias Thiele die Diskursivierung und Visualisierung der Themen Flucht, Asyl und Einwanderung sowohl in Nachrichten-, im Dokumentar- und Live-Fernsehen, als auch in der fiktionalen Bearbeitung der Themen in Fernsehkrimis und Komödien. Er schließt aus seinen Untersuchungen, dass die „Figurationen, Bilder und Erzählungen, die den rassistisch-exotischen Rahmen und die implizite Topik von Überlegenheit/Unterlegenheit sprengen [...] sich äußerst selten im Fernsehen [finden]“ (Thiele, *Flucht, Asyl und Einwanderung* 295).

---

„Medienpersonen‘ wie Journalisten, Gesprächspartner, Show- und Talkmaster, Schauspieler u.a. wahrnehmen, mit denen sie sich identifizieren können“ („Mediale Integration“ 10).

<sup>15</sup> Siehe auch Ortner *Migranten im Tatort: Das Thema Einwanderung im beliebtesten deutschen TV-Krimi* (2007).

Ethnischer Humor in den Medien steuert dem Beschriebenen schon allein dadurch entgegen, dass er über die oft auf Probleme gerichtete ernsthafte Diskussion des Themenkomplexes Einwanderung im Informationssektor hinausgeht und die dort vermittelte Assoziation von (Post)Migration mit Problemen aufbricht. Darüber hinaus kann die (vermehrte) Repräsentation von nichtethnisch Deutschen in verschiedenen populären Komikformen in den Medien einerseits der Marginalisierung entgegenwirken und die diverse Realität der deutschen Bevölkerung einem größeren Publikum vor Augen führen. Andererseits kann Humor, der neben seiner vorrangig Amüsement erzeugenden Funktion auch eine subversive haben, wie etwa das eingangs beschriebene Beispiel der „Hate Poetry“ Veranstaltung illustriert, und damit zum Beispiel einen positiven Einfluss auf Sichtweisen auf die im Zuge von Einwanderung entstandene (und weiter entstehende) Diversität haben. Ziel meiner Arbeit ist es, mediatisierten ethnischen Humor hinsichtlich dieses Potentials zu untersuchen.

Damit knüpfe ich an eine der zentralen Fragen der ethnischen Humorforschung an, und zwar inwieweit diese Art von Humor die Wahrnehmung von (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten positiv (oder negativ) beeinflusst. In der meist sozialwissenschaftlichen Forschung, die oft interpersonelle Witzkommunikation untersucht, gehen die Positionen hierzu auseinander.<sup>16</sup> Kritiker wie zum Beispiel Dennis Howitt und Kwame Owusu-Bempah argumentieren, dass die Gefahren größer sind als ihr potentieller Nutzen, denn ethnische Witze reduzierten Kulturen auf das Triviale, über das gelacht wird, statt sie zu schätzen (62). Befürworter wie etwa Joseph Boskin und Joseph Dorinson verstehen ethnischen Humor in den Händen von Minderheiten indes als Waffe (206).

---

<sup>16</sup> Die nachfolgend erwähnte Forschung wird im Laufe der Arbeit (siehe S.23 ff.) weiter ausgeführt.

Ähnlich ist die Sicht von Forschern, die populärkulturelle Humorproduktionen im Kontext von Einwanderung und ethnischen Minderheiten untersuchen. So argumentieren zum Beispiel Filmwissenschaftlerin Bambi Haggins, Kommunikationswissenschaftler Jonathan P. Rossing, Sozialpsychologe Leon Rappoport und Deniz Göktürk in den *German Studies*, dass Humor Einstellungen zu und Wahrnehmungen von (Post)Migration und „Anderen“<sup>17</sup> positiv beeinflussen kann.

Göktürks Argumentation ist repräsentativ für die Forschung zu Humor im deutsch-türkischen Kontext, den ich betrachte. Hier ist der weitgehende Konsens, dass Filmkomödien, Fernsehserien und Bühnenperformances, in deren Zentrum Charaktere mit türkischer Migrationsgeschichte stehen, es dem Publikum ermöglichen, diejenigen, die im offiziellen Sprachgebrauch mit dem Label *mit Migrationshintergrund* versehen werden, mit anderen Augen zu sehen, und den Zuschauern Anstöße dazu geben, die von Einwanderung geprägte, zunehmend diverser werdende deutsche Gesellschaft als solche anzunehmen. Zu diesem Ergebnis kommen zum Beispiel Kathrin Bower, Karin E. Yeşilada, Maha el Hissy, Kate Zambon, Lars Koch und Theresa Specht, von denen einige argumentieren, dass die von ihnen analysierten Texte ein transkulturelles Verständnis befördern. Dies sehe ich im Hinblick auf meinen Untersuchungsgegenstand kritischer.

Die Beantwortung meiner, an diese Diskussion anknüpfende Forschungsfrage erfolgt in zwei Schritten. Zunächst zeichne ich die Entwicklungsgeschichte der humoristischen Repräsentation nichtethnisch Deutschen im Fernsehen und im Film nach und gebe im Zuge dessen einen genreübergreifenden Überblick zur Art und Zahl solcher Produktionen. Im Zentrum der Arbeit steht anschließend die Untersuchung des

---

<sup>17</sup> Der besseren Lesbarkeit halber verzichte ich auf Anführungszeichen, um auf den Konstruktcharakter von Begriffen wie zum Beispiel *(nicht)ethnisch deutsch/Deutsche* zu verweisen. Ich verwende Anführungszeichen allerdings, um diesen zu betonen oder um meine Distanzierung von problematischen, explizit ausgrenzenden Ausdrücken (z.B. *Ausländer, Andere*) zu kennzeichnen.

subversiven Potentials von Humor mit Blick auf Stereotype<sup>18</sup> aus der transkulturellen Perspektive. Diese wendet sich gegen die traditionelle Vorstellung von Kulturen als homogen, eindeutig bestimmbar und klar voneinander abgrenzbar und begreift Kulturen stattdessen als offene, heterogene, miteinander verflochtene Gebilde, deren Grenzen jenseits der von Nationalstaaten dynamisch und durchlässig sind. Hier untersuche ich, ob das humoristische Spiel mit Stereotypen in erfolgreichen ethnischen Humorproduktionen ein offenes (transkulturelles) oder geschlossenes (traditionelles, essentialistisches) Verständnis von Kultur vermittelt. In anderen Worten: Bestätigt die filmische Reproduktion von Stereotypen die ihnen inhärente Vorstellung von homogenen Kulturen mit eindeutig definierten, fixierten Grenzen? Wird damit, im wahrsten Sinne des Ausdrucks *Culture-Clash-Komödie*, die Wir-Sie-Dichotomie—die vor allen Dingen durch die diametrale Gegenüberstellung so gedachter Kulturen suggeriert wird—befestigt? Oder unterminiert Humor im Umgang mit Stereotypen diese Vorstellung und verhandelt Transkulturalität; bietet ethnischer Humor somit denjenigen Zuschauern, die Kulturen traditionell konzeptualisieren, die Möglichkeit, entsprechende Sichtweisen zu verändern?

In der Tradition einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft, die Texte (im erweiterten Verständnis) als Ausdruck und Konstituierung von Kultur begreift,<sup>19</sup> untersuche ich populäre narrativ-fiktionale Fernsehsendungen

---

<sup>18</sup> Es herrscht Uneinigkeit darüber, ob es im Plural *Stereotype* oder *Stereotypen* heißt. Laut Elena Mannová und Hans Henning Hahn lässt der *Duden: Fremdwörter* im Gegensatz zum *Duden: Rechtschreibung* beide Formen zu, wobei Sprachwissenschaftler den Plural mit *-e* bevorzugen und bei Historikern und Sozialwissenschaftlern der Plural mit *-en* üblich ist (11). Ich verwende die erste Variante und weiche nur davon ab, wenn die zweite in Zitaten vorkommt.

<sup>19</sup> Der erweiterte Textbegriff der im Zuge des sogenannten *cultural turn* entstandenen kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaften umfasst auch Nichtschriftliches wie etwa Filme oder Karikaturen: „Kultur als Text' ist die knappe Formel für eines der wichtigsten methodischen Paradigmen in den Kulturwissenschaften [...] Folgt man der Annahme, dass sich auch nicht-schriftliche Kulturzeugnisse analog zum Text analysieren lassen [...] können sich [Kulturanalysen] dann auf dieselben Methoden stützen, von denen sich auch die Literaturwissenschaften haben leiten lassen“ (Simons 169). Für eine Auseinandersetzung mit

(Comedyserien) und Spielfilme (Filmkomödien) des neuen Millenniums im Kontext der türkischen Postmigration. Mit populären Produktionen meine ich solche, die auf Basis von Zuschauerzahlen, Auszeichnungen und kritischer Rezeption vergleichsweise erfolgreich waren. Der zeitliche Fokus erklärt sich damit, dass seit der Jahrtausendwende nicht nur mehr humoristische Ausdrucksformen, die dem Thema Einwanderung begegnen, erschienen als jemals zuvor, und sich eine Ausweitung auf verschiedene Formen und Formate beobachten lässt, sondern vor allen Dingen damit, dass die Verbindung von Humor und (Post)Migration seitdem über ihre Anfänge hinaus in der Literatur (z.B. Osman Engin) und im Kabarett (z.B. „Kabarett Knobi-Bonbon“) aus der Nische heraus Eingang in die hier betrachtete massenmediale Populärkultur gefunden hat. Die Entscheidung zur Analyse von Artefakten, in deren Zentrum Deutschtürken<sup>20</sup> stehen, liegt darin begründet, dass diese den größten Korpus aufweisen, die den medialen Mainstream in verschiedenen Komikgattungen erreichen konnten. Die Betrachtung sowohl von Filmkomödien als auch Comedyserien ermöglicht es mir, ein genreübergreifendes Bild zu zeichnen.

Anhand der Untersuchung der humoristischen Subversion des traditionellen Kulturkonzeptes, das Stereotypen inhärent ist, in vergleichsweise populären (d.h. ausgezeichneten, kritisch gelobten und vergleichsweise gern gesehenen bzw. gut verkauften) deutsch-türkischen Komödien in Film und Fernsehen gehe ich dem Potential mediatisierten ethnischen Humors im Mainstream nach, die Anerkennung

---

kulturwissenschaftlicher Literaturwissenschaft siehe Ansgar Nünning und Roy Sommer „Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven“ (2004). Zum *cultural turn* bzw. zu den *cultural turns* siehe Doris Bachmann-Medick *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006).

<sup>20</sup> Auf den Bindestrich zwischen *deutsch/Deutsche* und *türkisch/Türken* wird vor dem Hintergrund des Konzeptes der Transkulturalität und der damit verbundenen Kritik der Interkulturalität und dem Dazwischen (z.B. sehr deutlich bei Adelson in „Against Between: A Manifesto [2001] und *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration* [2005]) verzichtet, es sei denn es handelt sich um die adjektivische Verbindung der beiden Länder etwa in Koproduktionen.

und Akzeptanz der von Migration geprägten, ethnisch und kulturell<sup>21</sup> vielfältigen deutschen Bevölkerung zu befördern. Dieses Potential bestünde, wenn das Spiel mit Stereotypen in den zu untersuchenden Komödien die aus theoretischer Sicht nicht mehr haltbare, aber die politischen wie medialen Einwanderungsdiskussionen oft noch dominierende Vorstellung, dass Kulturen extern strikt abgegrenzt und intern homogen sind—also dass (Post)Migranten mit türkischem Hintergrund, die größte Minderheit in Deutschland,<sup>22</sup> auf Basis einer eindeutig definierten „anderen“ Kultur kein integraler Teil Deutschlands sind—unterminieren und Transkulturalität verhandeln würde. Hiermit ergänze ich die bisherige, noch lückenhafte Forschung um eine gattungsübergreifende Annäherung an die Grenzen des subversiven Potentials massenkompatiblen ethnischen Humors in den Medien.

Im Anschluss beschreibe ich im zweiten Kapitel den theoretischen Rahmen. Hierin erläutere ich die für die Arbeit relevanten Begriffe und Konzepte, führe die oben

---

<sup>21</sup> Die Begriffe *ethnisch* und *kulturell* nicht gleichbedeutend, auch wenn sie oft so verwendet werden. Bettina Beer schreibt diesbezüglich: „Kulturen und Ethnien sind nicht deckungsgleich, auch wenn ‚kulturell‘ und ‚ethnisch‘ oft synonym verwendet werden [...] Es gibt Beispiele, in denen Untergruppen einer Ethnie unterschiedliche Lebensweisen, Werte und Normen haben. So können die Kulturen der Männer und Frauen, von Land- oder Stadtbewohnern, von jungen und alten Menschen unterschiedlich sein. Ethnische und kulturelle Grenzen können aber auch zusammenfallen, was dazu führt, dass man analytisch ‚Kultur‘ als Erklärung für die Einheit solcher Gemeinschaften und ihre Außengrenzen verwendet - allerdings nicht in allen Fällen zu Recht. Es gibt zwar eine Korrelation von Merkmalen von Kultur und Ethnos, dennoch kann Kultur nicht als alleinige Erklärung für die Existenz ethnischer Grenzen herangezogen werden“ (68). Vielmehr ist Kultur eines von mehreren vorgestellten geteilten Gemeinsamkeiten (weitere häufig behauptete Gemeinsamkeiten sind Abstammung, Sprache, Geschichte und Sitten [vgl. Hansen 151]), auf die sich Mitglieder ethnischer Gruppen berufen, und durch die sie sich vermeintlich von anderen unterscheiden.

<sup>22</sup> Nach Angaben des Mikrozensus 2016 des Statistischen Bundesamtes betrug die Zahl der Personen mit Migrationshintergrund in Deutschland 18,6 Millionen, das heißt 22,5% oder etwas mehr als ein Fünftel der Gesamtbevölkerung. Davon machten Ausländer mit 9,0 Millionen (10,9% der Bevölkerung) weniger als die Hälfte aller Personen mit Migrationshintergrund aus, die Deutschen mit 9,6 Millionen (11,7%) mehr als die Hälfte. Aus den Gastarbeiteranwerbestaaten stammten insgesamt rund 34,6% aller Personen mit Migrationshintergrund. Darauf zurückgehend „[stammen] die meisten Personen mit Migrationshintergrund [...] aus der Türkei (15,1%)“ (vgl. *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit* 8).

skizzierten Forschungspositionen aus und kommentiere den Forschungsstand zu ethnischem Humor im deutsch-türkischen Kontext.

Das dritte Kapitel behandelt Comedyserien, das vierte Filmkomödien. Diese sind jeweils in zwei Teile aufgeteilt. In Teil I diskutiere ich vor dem Hintergrund allgemeiner Veränderungen in der Film- und Fernsehlandschaft in den 1980er und 1990er Jahren, die zu einem oft als Comedyboom bezeichneten Anstieg humoristischer Produktionen führten, neben der Entwicklung der Repräsentation von (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten in seriellen Formaten und Filmen vor allen Dingen die Entwicklung ethnischer Comedysendungen und Filmkomödien. Hier wird sich erstens zeigen, dass ethnischer Humor im Mainstream im sogenannten Comedyboom mit dem Komikerduo „Erkan und Stefan“ seinen Ursprung hatte; zweitens, dass die Anzahl ethnischer Komödien und Komikformate zwar zugenommen hat, aber noch relativ gering ist; und drittens, dass diese in der Regel beim Publikum unterdurchschnittlich erfolgreich waren. Dies bedeutet, dass Humorproduktionen mit nichtethnisch Deutschen im Zentrum—die vor der Jahrtausendwende eine absolute Ausnahmeerscheinung waren und durch „Proleten-Parodien in Döner-Deutsch“ (Kaiser o. S.) beziehungsweise das Auslachen von Postmigranten massenkompatibel wurden—die Diversität der deutschen Bevölkerung jenseits der negativistischen Tendenzen der medialen Berichterstattung, die theoretisch ein Massenpublikum erreichen kann, in der Praxis nur selten einer größeren Zuschauerschaft vor Augen führt.

In Teil II folgen die Textanalysen, in denen ich vier vergleichsweise erfolgreiche, mehrfach ausgezeichnete Produktionen untersuche. Im dritten Kapitel betrachte ich die Comedyserien *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy*. Bei diesen handelt es sich um die zwei erfolgreicheren der insgesamt drei ethnischen Comedyserien, die

bisher ausgestrahlt wurden. Im vierten Kapitel analysiere ich die Familienkomödie *Almanya - Willkommen in Deutschland*, die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens die erfolgreichste ethnische Kinokomödie war, und die romantische Komödie *Meine verrückte türkische Hochzeit* (Stefan Holtz, 2006), bei der es sich um mehrfach ausgezeichneten Fernsehfilm handelt.

Meine Analysen werden einerseits zeigen, dass die untersuchten Comedyserien und Komödien die deutschtürkischen Charaktere mit Hilfe von Stereotypen in der Regel in einem positiven Licht präsentieren. So werden negative Stereotype meist durch ironische Übertreibung unterminiert, positive Stereotype abgebildet und Vorurteile widerlegt. Darüber hinaus werden ethnisch Deutsche oft auf Basis von Stereotypen und ihrer Vorurteilhaftigkeit kritisiert. Andererseits wird sich zeigen, dass in zwei Produktionen das traditionelle Kulturkonzept unterminiert wird (*Alle lieben Jimmy* und *Almanya*), wobei dies nur bei einer über den humoristischen Umgang mit Stereotypen erfolgt (*Almanya*), und dass es bei den anderen beiden in der Absicht die Vorteile der auf Stereotypen basierenden deutschtürkischen Kultur zu illustrieren bekräftigt wird (*Türkisch für Anfänger*, *Meine verrückte türkische Hochzeit*). Das humoristische Spiel mit Stereotypen in den untersuchten, vergleichsweise erfolgreichen ethnischen Komödien trägt also insofern zur Anerkennung und Akzeptanz der von Migration geprägten, vielfältigen deutschen Bevölkerung bei, als dass die deutschtürkischen Charaktere positiv repräsentiert sind, nur begrenzt jedoch mit der Verunsicherung der traditionellen Vorstellung von Kultur und der Verhandlung von Transkulturalität.

## 2. KAPITEL: THEORETISCHER RAHMEN

Dieses Kapitel beschreibt den theoretischen Rahmen der Arbeit. Erläutert werden Begriffe und Konzepte, die meiner Frage nach dem potentiellen Beitrag mediatisierten ethnischen Humors zur Anerkennung und Akzeptanz der von Migration geprägten deutschen Bevölkerung zugrunde liegen. Zunächst setze ich mich mit ethnischem Humor und Stereotypen, die in seinem Zentrum stehen, auseinander. Hier lege ich mein Verständnis der Begriffe dar, bespreche die möglichen Vor- und Nachteile von mit Stereotypen spielenden ethnischen Humor bezüglich ihres Einflusses auf Wahrnehmung von (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten und illustriere anhand der Forschungspositionen zum Thema die wissenschaftliche Diskussion, an die ich anschließe. Es folgt in Abgrenzung zur Idee des Transnationalismus eine Definierung des Konzeptes der Transkulturalität, auf deren Verhandlung hin ich ethnische Filmkomödien und Sitcoms in den nachfolgenden Kapiteln untersuche. Mit der Untersuchung der humoristischen Subversion des den Stereotypen inhärenten traditionellen Kulturkonzeptes im Sinne des transkulturellen Gedankens gehe ich der genannten Forschungsfrage nach. Im Anschluss bespreche ich anhand der Arbeiten von Stuart Hall, Mireille Rosello, Teresa Specht und Lars Koch wie die textuelle Reproduktion von Stereotypen ihrer reduktionistischen, essentialistischen, homogenisierenden Natur entgegentreten und Transkulturalität verhandeln kann. Das Kapitel endet mit einem Forschungsüberblick zu ethnischen Humorproduktionen im deutsch-türkischen Kontext und meinem Beitrag zu der Forschung.

### Ethnischer Humor

Was ist ethnischer Humor? Um zu beantworten, was mit dem Begriff gemeint ist, kommt man nicht an der Frage vorbei, was Humor ist. *The New Encyclopedia Britannica* definiert den Begriff wie folgt: „Humor is a form of communication in which a complex

mental stimulus illuminates or amuses, or elicits the reflex of laughter“ (145). In dieser Bestimmung, einer von unzähligen, handelt es sich sowohl um einen Stimulus, als auch um eine Reaktion.

Theoretischen Fragen, wie zum Beispiel was genau unter Humor zu verstehen ist, wie er funktioniert (warum lachen wir?) und welche sozialen Funktionen er erfüllt, gehen Gelehrte seit der Antike nach. In der akademischen Welt werden humoristische Ausdruckformen als Untersuchungsgegenstand jedoch zum Teil übergangen, wie zahlreichen Studien indizieren, die rechtfertigende Titel wie etwa *Laughing Matters*<sup>23</sup> tragen. Wie David Gillota in *Ethnic Humor in Multiethnic America* (2013) schreibt, beginnen deshalb Untersuchungen, die Humor zum Gegenstand haben, in der Regel mit einer Übersicht über die prominentesten Theorien zum Thema von ersthaften Denkern:

It is typical for academic books about humor to provide a survey of the most prominent philosophies about humor. This overview of humor usually includes discussions of serious thinkers like Freud, Hobbes, Bergson, and Kant and in some ways serves as a defense of the subject matter itself, for humor is often overlooked in academic discussions. (5)

Abgesehen von der Tatsache, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Humor meiner Meinung nach keiner Rechtfertigung bedarf—gerade weil die Tendenz besteht, diesen zu vernachlässigen—geht es mir nicht um das Was, Wie, Warum und Wozu von Humor generell, weswegen die Enzyklopädie-Definition genügen soll und auf

---

<sup>23</sup> Zum Beispiel: *Laughing Matters: The Paradox of Comedy* (Scott Cutler Shershow, 1986), *Laughing Matters: Humor in the Language Classroom* (Péter Medgyes, 2002), *Laughing Matters: Farce and the Making of Absolutism in France* (Sara Beam, 2007), *Laughing Matters: Humor and American Politics in the Media Age* (Jody Baumgartner und Jonathan S. Morris, 2012) oder *Laughing Matters: Understanding Film, Television and Radio Comedy* (Glyn White und John Mundy, 2013).

eine Übersicht über die wichtigsten Theorien verzichtet wird.<sup>24</sup> Mir geht es stattdessen um die spezifische Form des ethnischen Humors und konkrete Fragen, die sich in seinem Kontext stellen.

Zurück also dazu, was unter dem Begriff zu verstehen ist. Ethnischer Humor drückt sich, um ein Beispiel zu nennen, in folgendem Witz aus: „Wie viele Deutsche braucht man, um eine Glühbirne auszuwechseln? Einen. Sie sind effizient und haben keinen Humor“ („Witz 295“ o. S.). Wie sich hier zeigt, stehen Stereotype im Zentrum dieser Art von Humor. Alleen und Don F. Nilsen, deren Arbeiten mein Verständnis geprägt haben, definieren ethnischen Humor folgendermaßen:

The word *ethnic* is related to *ethnicos* and *nation*; its meaning is that of a group of people classed according to common religious, national, tribal, racial, linguistic, or cultural origins and backgrounds. Ethnic humor relates to the unique characteristics of such groups and appears across a wide spectrum of genres. (115, Herv. i. O).

Die hier genannten einzigartigen Charakteristika können mit Mahadev L. Aptes Bestimmung des Begriffs spezifiziert werden, und zwar als wahrgenommene Verhaltensweisen, Sitten, Persönlichkeiten oder jegliche anderen Merkmale einer Gruppe oder ihrer Mitglieder auf Basis ihrer spezifischen soziokulturellen Identität (27).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Die drei prominentesten Humortheorien sind die Überlegenheitstheorie (z.B. Thomas Hobbes *Human Nature*, 1840), die Inkongruenztheorie (z.B. Henri Bergson „Laughter“, 1980) und die Entlastungstheorie (z.B. Sigmund Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewußten*, 1905). Für prägnante Übersichten über diese und andere Humortheorien siehe Stefan Horlacher „A Short Introduction to Theories of Humour, the Comic, and Laughter“ (2009) und das zweite Kapitel von Leon Rappaports *Punchlines* (2005) „What Makes Us Laugh: Humor Theory and Research from Plato and Aristotle to Sigmund Freud.“ Für einen umfassenden Überblick siehe Michael Billig *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (2005).

<sup>25</sup> In „Ethnic Humor versus ‚Sense of Humor:‘ An American Sociocultural Dilemma“ (1987) definiert Apte ethnischen Humor folgendermaßen: „Ethnic humor is defined here as a type of humor in which fun is made of the perceived behavior, customs, personality, or any other traits of a group or its members by virtue of their socio-cultural identity“ (27).

Ethnischer Humor ist ein zweiseitiges Schwert. So läuft zum Beispiel das Spiel mit Stereotypen, die in seinem Zentrum stehen, Gefahr, diese zu bestätigen, ja sogar zu bekräftigen. Darüber hinaus kann Humor ausschließen, beleidigen und diskriminieren. Es ist eine Sache, wenn sich, um den obigen Glühbirnen-Witz aufzugreifen, ethnisch Deutsche über ihre Humorlosigkeit und Effizienz lustig machen. Es ist eine ganz andere Sache, wenn diese zum Beispiel einen Witz über die Ineffizienz einer anderen ethnischen Gruppe machen. In diesem Fall wird der Grat zur Diskriminierung schmal, besonders dann, wenn mit Humor dieser Art in den Händen Angehöriger der Mehrheitsgesellschaft eine Abwertung von Minderheiten einhergeht. Wer über wen lacht, das heißt, wer den Witz auf wessen Kosten macht, oder anders ausgedrückt, wer im Lachen ein- und ausgeschlossen wird, ist also von zentraler Bedeutung. Darauf, dass es auf den Sprecher ankommt, machte schon Sigmund Freud aufmerksam:

Die Witze, die von Fremden über Juden gemacht werden, sind zuallermeist brutale Schwänke, in denen der Witz durch die Tatsache erspart wird, daß der Jude den Fremden als komische Figur gilt. Auch die Judenwitze, die von Juden herrühren, geben dies zu, aber sie kennen ihre wirklichen Fehler wie deren Zusammenhang mit ihren Vorzügen, und der Anteil der eigenen Person an dem zu Tadelnden schafft die sonst schwierig herzustellende subjektive Bedingung für die Witzarbeit. (126)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Als Beispiel für die „wirklichen Fehler wie deren Zusammenhang mit ihren Vorzügen“ verweist Freud auf den folgenden Witz: „Ein galizischer Jude fährt in der Eisenbahn und hat es sich recht bequem gemacht, den Rock aufgeknöpft, die Füße auf die Bank gelegt. Da steigt ein modern gekleideter Herr ein. Sofort nimmt sich der Jude zusammen, setzt sich in bescheidene Positur. Der Fremde blättert in einem Buch, rechnet, besinnt sich und richtet plötzlich an den Juden die Frage: ‚Ich bitte Sie, wann haben wir Jomkipur?‘“ (95) Dieser Witz „soll die demokratische Denkungsart der Juden schildern, die keinen Unterschied von Herren und Knechten anerkennt, aber leider auch Disziplin und Zusammenwirken stört“ (126).

Ethnischer Humor hat aber nicht nur im Fall von Selbstkritik Vorteile, wie Freud hier darstellt. Wird Humor subversiv eingesetzt, besitzt ethnischer Humor das Potential, die Wahrnehmung von ethnischen Minderheiten positiv zu beeinflussen, etwa, wenn komische Mittel wie die Übertreibung Stereotype als solche entlarven und sie dadurch dekonstruieren: „[E]xaggerated reproduction of [...] stereotypes in comedy can work to deconstruct them, showing them to be absurd constructs rather than humorously distorted mirrors of real life“ (Weedon 127). Ethnischer Humor kann also auch im Interesse von Minderheiten stehen: „The sword and the shield metaphor has been used by more than one writer on stereotype humor because people typically think of stereotype humor as a weapon designed to ridicule and insult minority groups. All too often this has been true but it is also true that such humor can be a shield serving the interest of minority groups“ (Rappoport 1).

Ob die Vor- oder die Nachteile dieser Art von Humor überwiegen, ist eine der zentralen Diskussionen der ethnischen Humorforschung. Hier gehen die Positionen auseinander. Kritiker sind zum Beispiel die Herausgeber von *Beyond a Joke: The Limits Humour* (2005). In ihrer Einleitung argumentieren Michael Pickering und Sharon Lockyer, dass diejenigen Theoretiker, die ethnischen Humor als spielerisch und grundsätzlich unschuldig zu rechtfertigen suchen, die Natur von gewaltsam rassistischem Humor übersehen:

Such arguments tend to give ethnic humour a clean, or almost clean, bill of health. However, this is achieved by ignoring the sort of violent jokes that are based on aggression, not stereotyping. One might suggest that the strategy of defending ethnic joking by concentrating on stereotyping depends upon a form of avoidance: the blatantly cruel and bigoted aspects of humour are ignored. (42)

Noch kritischer sind Dennis Howitt und Kwame Owusu-Bempah in „Race and Ethnicity in Popular Humour“ im selben Band. Sie schreiben, dass die Gefahren ethnischen Humors größer sind als sein potentieller Nutzen:

Not only do racist jokes provide ready opportunities to give expression to ideas of „racial“ superiority of one group to another, but they continually reinforce the use of race categories in our thinking [...] [W]e believe that the dangers of these are greater than any potential benefits [...] In many ways, the ethnic jokes reduce cultures to the trivial, to be laughed at and not something to be valued. Given this, it is extremely difficult to see how even ethnic jokes contribute positively to the development of understanding relevant to multicultural society and globalisation. (62)

Auf der anderen Seite argumentieren einige gegen die Gefahren. Eine mittlere Position nimmt zum Beispiel Arthur Asa Berger in *An Anatomy of Humor* (1993) ein. Seine Argumentation erinnert an Freud. Ethnische Witze, so Berger, helfen einerseits Menschen, angestaute aggressive und feindselige Gefühle loszulassen und erleichtern dadurch eine relativ friedliche Koexistenz verschiedener ethnischer Gruppen in den USA (65). Andererseits verweist Berger aber auch darauf, dass negative Stereotype bekräftigt werden, und, obwohl sie dadurch, dass sie sich mit Feindseligkeit verbal statt physisch auseinandersetzen, manchmal zum Beispiel zu Gewalt im Sinne öffentlicher Demütigung aufrufen (67). Berger schließt: „They [ethnic jokes] may, in the sense that they may provide a release for the hostility that the joke teller feels toward others and thus, the jokes moderate their behavior, but at the same time these jokes strengthen negative stereotypes and are divisive“ (73).

Positiver noch ist die These von Christie Davies, einem der prominentesten Forscher auf dem Gebiet. In seiner Studie *Ethnic Humor around the World: A*

*Comparative Analysis* (1990) hebt er den Unterhaltungswert ethnischer Witze und ihren Selbstzweck hervor, „most joke-telling is done as an end in itself and not as a means to some other end [...] Jokes are important not because of their consequences but as a phenomenon in their own right, as a favorite pastime of many people and a great source of popular enjoyment and creativity“ (9).

Noch einen Schritt weiter gehen Joseph Boskin und Joseph Dorinson in ihrer Studie „Ethnic Humor: Subversion and Survival“ (1998), in der sie ethnischen Humor in den Händen von Minderheiten als Waffe verstehen: „[D]erisive stereotypes were adopted by their targets in mocking self-description, and then, triumphantly, adapted by the victims of stereotyping themselves as a means of revenge against their more powerful detractors“ (206).<sup>27</sup>

An diese vorteilorientierte Sichtweise schließt Leon Rappoport an. Generell stimmt er mit der spielerischen Natur von ethnischem Humor überein. Darüber hinaus aber, im Unterschied zu Davies und in Einklang mit Boskin und Dorinson, nennt er verschiedene soziale Funktionen, die ethnischer Humor innerhalb von Minderheitengruppen erfüllt. Hierzu gehören, dass: selbstkritischer Humor einem verteidigenden Zweck dient, indem er hilft Gruppenmitglieder darauf vorzubereiten, mit Vorurteilen umzugehen (36); das Teilen beleidigender ethnischer Witze eine Form von ethnischem Stolz darstellt (37); das Lachen, an dem sich unterdrückte Einzelne erfreuen, wenn sie ironische Witze über ihre Situation machen, ein Ventil für Wut und Frustration bietet (37); die Äußerung selbstabwertenden Humors ein Weg ist, Aufmerksamkeit, Akzeptanz und einen verbesserten sozialen Status zu erlangen (40); und geteilte Witze, ob selbstkritisch oder kritisch anderen gegenüber, einen

---

<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang verweist Rappoport u.a. auf die Forschungen von Randall Kennedy (*Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*, 2002), Leon E. Wynter (*American Skin: Pop Culture, Big Business, and the End of White America*, 2002) und Thomas E. Ford und Mark A. Ferguson („Social Consequences of Disparagement Humor: A Prejudiced Norm Theory,“ 2004).

Gruppenzusammenhalt herstellen (40). Das seiner Meinung nach stärkste Argument zur Verteidigung ethnischen Humors gegenüber der Annahme, dass er Vorurteile nährt, sei, dass Stereotype dort nicht kreiert werden: „*[I]t plays with stereotypes and exploits them but it does not create them. Writers and comedians are not guilty of inventing the stereotypes or the slurs and obscenities that often accompany them. Instead, they only force us to confront these elements of folklore and popular culture in the context of humor*” (Rappoport 151, Herv. i. O.). Dies ist ein überzeugendes Argument für mediatisierten ethnischen Humor, denn Stereotype müssen, besonders wenn sie für die Pointe eines Witzes zentral sind, wiedererkennbar sein, um Komik zu erzeugen. Mit Blick auf die Entwicklungen des US-amerikanischen Humors der vergangenen fünfzig Jahre, einschließlich Sitcoms, Filmen und insbesondere Stand-Up-Comedians, die mithilfe des „Schwertes der Komödie“ ‚sword of comedy‘<sup>28</sup> erfolgreich die Bedeutung von Stereotypen unterwandert haben, schließt Rappoport, ethnischer Humor arbeite gegen die soziale Akzeptanz von Vorurteilen und sei damit eine wichtige Waffe gegen Vorurteile geworden (154).

Forscher verschiedener Disziplinen, die sich mit Humorproduktionen im Kontext von Einwanderung und ethnischen Minderheiten auseinandersetzen, argumentieren außerdem, dass Humor Sichtweisen diesbezüglich verändern kann. So hält Deniz Göktürk in Bezug auf deutsch-türkische Filmkomödien fest: „Obviously, it is not easy to resolve violent, often fatal conflicts resulting from ethnic segregation if everybody had a good laugh together [...] However, humor can be instrumental in releasing tensions and breaking up encrusted fixations in the way we perceive ourselves and others” („Strangers in Disguise“ 103). Kommunikationswissenschaftler

---

<sup>28</sup> Eigene Übersetzungen im Fließtext sind in doppelte Anführungszeichen gesetzt; der Originalwortlaut steht in einfachen Anführungsstrichen im direkten Anschluss. Daneben kommt es auch vor, dass das Original in Klammern mit doppelten Anführungszeichen markiert ist, in welchem Fall die vorhergehende Übersetzung nicht explizit als solche gekennzeichnet ist.

Jonathan P. Rossing, der die politische Satire von Stephen Colbert untersucht, schreibt hinsichtlich der öffentlichen Diskurse um Einwanderung und der Rolle von Humor: „[H]umor about immigration contributes vital critical perspectives with the potential to reshape attitudes toward migration and change the meaning and understanding of borders“ (60). Stärker noch betont Filmwissenschaftlerin Bambi Haggins die Wirkungskraft von Humor in ihrer Untersuchung afroamerikanischer Komiker wie Chris Rock und Dave Chappelle: „Comedy is a powerful discursive tool; the notion [...] that if one gets an audience laughing, then while their mouths are open, you can shove the truths in, seems quite applicable here“ (243). Am deutlichsten argumentiert Sozialpsychologie Rappoport für die Bedeutung von Humor, um Sichtweisen zu verändern, indem er einen Vergleich zwischen Komikern und Kulturheroen andeutet:

Usually, we reserve the phrase „culture hero“ for people like Martin Luther King Jr. or Sigmund Freud, individuals who by means of their creative and sometimes hazardous efforts have changed the way we look at or behave in the world. It may seem absurd, therefore, to suggest that even the best of our comedians deserve this level of recognition. Yet insofar as they succeed in transforming stereotypes to objects of ridicule, they do, indeed, help to change the way people look at the world. (155)

Die vorliegende Arbeit nimmt an dieser Diskussion teil. Meine Prämisse ist, dass Humor ein wirkungsvolles Instrument sein kann, um Perspektiven zu ändern. So können zum Beispiel komische Mittel Stereotype als solche entlarven und dadurch Reflexionen über die eigene Wahrnehmung in Gang setzen: Wird durch Humor aufgezeigt, dass es sich bei einer bestimmten Eigenschaft um ein Stereotyp und kein Abbild der Realität handelt, wird das demjenigen, der es besitzt, im Idealfall bewusst,

wodurch ihm die Möglichkeit gegeben wird, seine Denkweise entsprechend zu revidieren.

Die Frage, die meinen Textanalysen zugrunde liegt, ist, inwieweit Humor in den Komödien, die ich betrachte, die Möglichkeit dazu bietet, indem er subversiv verwendet wird. Werden mit Hilfe von Humor verkrustete Fixierungen in der Art und Weise, wie wir uns selbst und andere wahrnehmen, aufgebrochen, Einstellungen zu Migration umgeformt, die durch das Lachen geöffneten Münder mit der Wahrheit gestopft, oder die Sicht der Menschen auf die Welt verändert?

Konkret betrachte ich die Rolle von Humor im Umgang mit Stereotypen hinsichtlich der ihnen inhärenten Vorstellung, dass Kulturen homogen, klar definiert und demarkiert sind. Sollte das humoristische Spiel mit Stereotypen diese unterminieren und Transkulturalität verhandeln, würden die Komödien es dem Publikum ermöglichen, die Sichtweise, dass (Post)Migranten aufgrund „ihrer“ (von der „deutschen“ eindeutig abgegrenzten) Kultur kein integraler Teil von Deutschland sein können, zu verändern.

### Stereotype

Stereotype sind die Muttermilch ethnischen Humors (Rappoport 45). Mit Hans Henning Hahn, der in Form von zwölf Thesen eine „Einführung in die Begrifflichkeit und Fragestellungen historischer bzw. kulturwissenschaftlicher Stereotypenforschung“ vorlegt, verstehe ich Stereotype gemäß These eins als „in Worte oder Bilder gefaßte verallgemeinerte Wahrnehmungen der Welt“ (16), wobei „nicht jede Verallgemeinerung, die sich auf eine Gruppe bezieht [...] als Stereotyp zu bezeichnen [ist]“ (17), wie er in These drei betont.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Daher empfiehlt es sich, so Hahn, den Begriff von anderen, verwandten und bedeutungsnahen abzugrenzen (17). In diesem Zusammenhang seien die Begriffe *Vorurteil* und *Klischee* erwähnt, die in der Alltagssprache oft synonym zu *Stereotyp* verwendet werden. Stereotype und Vorurteile sind insofern verwechselbar, da beide auf schematisierten Vorstellungen beruhen.

Stereotype sind ein aufschlussreicher Untersuchungsgegenstand. Wie Hahn in mehreren Thesen erwähnt, geben sie Informationen über ihre Benutzer. So dienen sie laut These elf als Wegweiser hin zum Selbstbild und zur Empfindlichkeit ihrer Träger. Dies treffe auf beide Spielarten zu, also auf Autostereotype (Selbstbilder) und auf Heterostereotype (Fremdbilder)—deren Verhältnis dadurch gekennzeichnet sei, dass sie sich immer voneinander absetzen und gegenüberstehen—denn Heterostereotype würden meist Autostereotype enthalten, auch ohne diese explizit zu nennen (vgl. Hahn 22-23).<sup>30</sup> Da Stereotype nach These zwei „[s]emiologisch formuliert [...] *Zeichen für Gruppen*“ sind, führen sie „immer zum Zeichensystem der entsprechenden Gesellschaft zurück; mit anderen Worten: auf dem Weg der Erforschung der Stereotype erfahre ich etwas über die Gesellschaft, in der sie wirken bzw. akzeptiert werden“ (Hahn 16-17, Herv. i. O.). Stereotype im mediatisierten ethnischen Humor in Deutschland geben folglich Auskünfte über die dort vermittelten Selbstbilder und

---

Vorurteile sie aber aufgrund ihres fast immer wertenden Charakters nicht gleichzusetzen. Während „Stereotyp‘ auf eine kognitive Kategorie bezogen wird, also im Zusammenhang mit Phänomenen benutzt wird, die im Bereich des Rationalen angesiedelt sind,“ ist „Vorurteil‘ [...] auf eine affektive Kategorie, also bezogen auf Phänomene, die dem Emotionalen zuzuordnen sind“ (Kroucheva 130). Bei Vorurteilen handele es sich darüber hinaus um meist negative Einstellungen gegenüber Personen, die allein auf deren Zugehörigkeit zu einer Fremdgruppe basieren (vgl. Werth und Mayer 385). Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Stereotypen und Klischees fasst Sabrina Bull zusammen. Folgendes sei den Termini gemeinsam: „Bestandteil des gesellschaftlichen Alltagswissens, Vermittlung im Rahmen der Sozialisation, Charakteristika: verallgemeinernd, realitätsfern, repetitiv“ (44). Der Unterschied liege zum einen darin, dass ein Klischee eine „verfestigende Ausdrucksweise“ sei, während bei einem Stereotyp die „Überzeugung hinsichtlich der Merkmale einer sozialen Gruppe“ ausschlaggebend sei. Zum anderen würden sich die Begriffe in Bezug auf ihre konstituierenden Merkmale unterscheiden: „Während ein Klischee die Häufigkeit des Gebrauchs ausmacht, ist für Stereotype der Inhalt konstituierend“ (44).

<sup>30</sup> Hahn führt dazu aus: „[D]as Stereotyp bzw. die Benutzer von Stereotypen geben zwar vor, Aussagen über ihre direkten Gegenstände, also die anderen Gruppen zu machen; bei genauerer Analyse ergibt sich aber für den Stereotypenforscher, daß die zu untersuchenden Stereotypen, richtig befragt, Informationen über den Benutzer bzw. dessen Gruppe ‚verraten‘ [...]. Das heißt: Die Stereotypen, auch die Heterostereotypen, dienen in Wirklichkeit als Wegweiser hin zum Selbstbild und zur Befindlichkeit des Stereotypenbenutzers. Aus Stereotypen über Juden erfahre ich wenig bzw. gar nichts über Juden, aber viel über die Antisemiten bzw. über die Benutzer der Judenstereotypen“ (23).

Emotionen, über das massenmedial kommunizierte Zeichensystem der deutschen Gesellschaft. Ihre Untersuchung, also welche Stereotype abgebildet werden und wie mit ihnen umgegangen wird, das heißt zum Beispiel, ob sie bestätigt oder unterminiert werden, und zu welchem Zweck sie verwendet werden, ist besonders informativ hinsichtlich der im medialen Mainstream transportierten Sicht auf (Post)Migration und Diversität.

In diesem Zusammenhang interessieren mich Stereotype in Hinblick auf die (De)Konstruktion der Wir-Sie-Dichotomie zwischen „den Deutschen“ und „den Türken (in Deutschland).“ Wie Hahn in These zehn schreibt, haben sie eine gruppenbildende und -stabilisierende Funktion, durch die gleichzeitig der Unterschied zwischen dem „Wir“ und dem „Sie“ hervorgehoben und gestärkt wird:

[I]nnerhalb einer sozialen Gruppe teilen die Menschen die gleichen Stereotypen, die Stereotypen befestigen das „Wir-Gefühl“ der Mitglieder einer Gruppe. Eine Gruppe (ein Dorf, eine Nation, eine soziale Gruppe) kennzeichnet also ein Stereotypen-Konsens, man verbindet mit bestimmten Stereotypen die gleichen Emotionen und die gleichen Inhalte. Gleichzeitig wird damit der Unterschied (die „Grenze“) zwischen dem „Wir“ und dem „Sie“ betont und befestigt [...] Stereotypen enthalten damit eine wichtige Funktion für die Konstruktion von Identität und Alterität. (Hahn 22-23)

Aber nicht nur das Teilen der gleichen Stereotype, sondern auch die Stereotype selbst befestigen diese „Grenze“ durch das, was Hahn ihren behaupteten Wahrheitsanspruch nennt:

Die Behauptung eines uneingeschränkten *Wahrheitsanspruch* (sic) meint, daß das Stereotyp eine Aussage über den Kern, über das Wesen einer

Gruppe von Menschen, über das Eigentliche zu machen vorgibt. Deshalb arbeitet es auch mit einer weitgehenden Reduktion [...] es reduziert also die konkrete Wirklichkeit auf bestimmte Wesenszüge, die es herausstellt [...] verzichtet dabei weitgehend auf alles Individuelle, geht also nicht von der realen Vielfalt aus, sondern behauptet im Gegenteil, die eigentliche Realität sei in dem reduzierten „Wesen“ enthalten, das übrige sei nur entbehrliche Ausschmückung, die vom Kern, von dem eigentlich „Wesentlichen“ ablenke. Verstärkt wird der Wahrheitsanspruch durch eine behauptete überzeitliche Gültigkeit. (Hahn 20-21, Herv. i. O.)

Die Implikationen, die sich hieraus ergeben, sind zum einen, dass unterstellt wird, es gebe eine Essenz, auf die sich eine Gruppe reduzieren lässt, und zum anderen, dass indem die verallgemeinerten und simplifizierten Merkmale als kennzeichnend für eine gesamte Personengruppe angesehen werden, allen Mitgliedern diese bestimmten Charakteristika zugeschrieben werden. Stereotype repräsentieren somit die Gruppen und ihre Angehörigen, die sie beschreiben, als homogen, eindeutig bestimmbar und von anderen abgrenzbar.

Die spezifische Fragestellung, die ich mit meinen Textanalysen zu beantworten suche, ist, ob Stereotype im betrachteten ethnischen Humor die Grenze zwischen dem „Wir“ und dem „Sie“ befestigen, oder der humoristische Umgang mit ihnen dahingehend subversiv ist, als dass die Existenz dieser Grenze im Sinne des transkulturellen Gedankens infrage gestellt wird. In diesem Fall würde mediatisierter ethnischer Humor das Potential besitzen, die Anerkennung und Akzeptanz der von Migration geprägten, kulturell vielfältigen deutschen Bevölkerung zu befördern, indem Kulturen eben nicht klar voneinander abgrenzbar dargestellt werden und damit als

„Ausgrenzungskonzept“ (Sökefeld 45)<sup>31</sup> fungieren, das zwischen dem „deutschen Wir“ und dem „deutschtürkischen Sie“ differenziert. Bevor ich erläutere, wie die textuelle Reproduktion von Stereotypen dieser „Wahrheit“ entgegentreten und Transkulturalität verhandeln kann, folgt eine kurze Auseinandersetzung mit den eng miteinander verknüpften Konzepten der Transkulturalität und des Transnationalismus, die sich in den Kultur- und Literaturwissenschaften als produktiv erwiesen haben.

### **Transkulturalität (und Transnationalismus)**

Geht es darum, was geschieht und wie sich beschreiben lässt, wenn Kulturen einander begegnen, dem „Mit-, Gegen- und/oder Ineinander verschiedener Kulturen,“ mangelt es nicht an theoretischen Konzepten (Langenohl, Poole und Weinberg 9). In den letzten zwanzig Jahren etwa lässt sich ein—wenn auch in Deutschland zögerlicher—Perspektivenwechsel in der Forschung zu (den (Folgen von) Migration beobachten: Dieser drückt sich in der Vorsilbe *trans-* aus und dekonstruiert die „Gleichsetzung nationaler und kultureller Grenzen“ (McPherson 19).

Den zunehmenden Migrationsbewegungen und der Globalisierung im zwanzigsten Jahrhundert Rechnung tragend verweist das Präfix *trans-* (lateinisch: über, jenseits, [hin]durch)<sup>32</sup> vor den Begriffen Nation und Kultur auf das prozessuale Verwischen, Überwinden und Transzendieren der Grenzen der jeweiligen Wortstämme und richtet den Blick auf die daraus resultierenden Netzwerke, Beziehungen und Verflechtungen.

---

<sup>31</sup> Sökefeld bezeichnet Kultur, Rasse und Nation als Ausgrenzungskonzepte: „Sie werden dazu benutzt das ‚Eigene‘ und das ‚Andere‘ zu unterscheiden, sie konstruieren die Differenz und ‚Fremdheit‘ der anderen. Heute spielen sie besonders im Kontext der Migration eine Rolle, da vor allem diejenigen als andere kategorisiert werden, die als Migranten die Grenze des Nationalstaats überschreiten“ (45).

<sup>32</sup> Für einen ausführlichen Überblick der Denotationen und Konnotationen des Präfixes *trans-* siehe Melanie Hühn et al. „In neuen Dimensionen denken?“ (2010, 18-19).

Während Transnationalismus<sup>33</sup> den Blick auf das Überschreiten national(staatlich)er Grenzen richtet, konzentriert sich Transkulturalität<sup>34</sup> auf die Überwindung kultureller Grenzen. In der englischsprachigen Forschung wird Transnationalismus meist als eine Art Überbegriff verwendet, mit denen alle möglichen Arten von Grenzüberschreitungen erfasst werden (vgl. Hühn et al. 14), also neben nationalen auch politische, soziale, ökonomische und kulturelle, wodurch die Möglichkeit geboten wird, Wechselverhältnisse zwischen den jeweiligen Bereichen zu berücksichtigen.<sup>35</sup> Der enger gefasste Terminus der Transkulturalität (wie zum Beispiel

---

<sup>33</sup> Der Begriff des Transnationalen wurde durch den US-amerikanischen Kritiker Randolph S. Bourne 1916 in seinem Aufsatz „Trans-National America“ geprägt. Danach wurde er primär in der Ökonomie angewendet, „wo er Firmen bezeichnet, die sowohl Produktion als auch Vertrieb über nationale Grenzen hinweg organisieren, kein Zentrum oder Heimatland haben und durch ihre Wirtschaftsmacht auch politische Entscheidungen beeinflussen können“ (Strasser 386). Seit den 1960er Jahren fand er vor allem in den Politikwissenschaften Verwendung (vgl. Mayer 17). Zur Etablierung des Begriffs im Kontext der Migration—wo er bis heute primär Anwendung findet—trugen neben dem Ethnologen Arjun Appadurai, der sich mit dem Ausdruck *ethnoscapes* gegen die Vorstellung wendet, „dass Gruppenidentitäten notwendigerweise eine Betrachtung von Kultur als räumlich gebundene, geschichtlich unreflektierte oder ethnisch homogene Formen implizieren“ (159), besonders die Anthropologinnen Linda Basch, Nina Glick Schiller und Cristina Blanc-Szanton bei. In *Nations Unbound* (1994) definieren sie Transnationalismus als Prozess, durch den Einwanderer vielschichtige soziale Beziehungen eingehen und aufrechterhalten, welche die Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft verbinden. Die Prozesse nennen sie Transnationalismus, um zu betonen, dass viele Einwanderer soziale Felder aufbauen, die geographische, kulturelle und politische Grenzen überschreiten (7).

<sup>34</sup> Der Terminus *Transkulturalität* ist auf den kubanischen Ethnologen Fernando Ortiz Fernández zurückzuführen, der in *Contrapunteo Cubano del Tabaco y Azúcar* (1940) den Begriff *transculturación* prägte. Mary Louise Pratts Wiederaufnahme von Ortiz' Konzept in *Imperial Eyes: Travel Writing in Transculturation* brachte den Begriff 1992 einer breiteren akademischen Öffentlichkeit nahe und trug zu dessen akademischen Verbreitung vor allem innerhalb der Geisteswissenschaften bei, im Laufe dessen er sukzessive zum Konzept der Transkulturalität weiterentwickelt wurde (vgl. Kimmich und Schahadat 7).

<sup>35</sup> Da die Voranstellung der Vorsilbe *trans-* gleichzeitig eine Rückbindung an die ursprüngliche Begrifflichkeit bedeutet (vgl. u.a. Hühn et al. 15), bei der „die designativen und konnotativen Inhalte des zu ‚überwindenden‘ Terminus mehr oder weniger deutlich auf den neuen Begriff übertragen“ werden (Weichhart 54), und das Überwundene stets mitgedacht wird, da es für die Beschreibung der Überwindung einer Vorstellung des Überwundenen bedarf, hat das Konzept des Transnationalismus den Vorteil, dass es die Nation als Organisationsprinzip globaler Angelegenheiten einschließlich seiner Grenzen, die weiterhin von Bedeutung sind, in sich trägt, wie Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei und Stuart Taberner festhalten: „The term transnationalism makes it possible to conceptualize the continued importance of the nation as an organizing unit of global affairs and the continued significance—indeed increased

auch Transstaatlichkeit und Translokalität) ermögliche es auf der anderen Seite, die damit beschriebenen Phänomene oder Konzepte besser abgrenzen zu können oder generell eine Begriffsschärfung vorzunehmen (vgl. Hühn et al. 14). Da es mir um das in den betrachteten Komödien anhand des Spiels mit Stereotypen vermittelte Verständnis von Kultur geht, nehme ich die transkulturelle Perspektive ein.

Eine wichtige Rolle in Bezug auf die Re-Perspektivierung von Kultur spielten die Arbeiten von Philosoph Wolfgang Iser, welcher einer der ersten war, der den Begriff der Transkulturalität in die Diskussion in Deutschland einführte. In „Transkulturalität: Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen“ (1992) stellte er basierend auf Vorträgen aus dem Vorjahr sein Konzept vor. Sein Leitgedanke ist, dass der traditionelle (Herdersche) monaden-, insel- oder kugelförmige Kulturbegriff „mit seiner Trias von Homogenitätsfiktion, ethnischer Fundierung und äußerer Abgrenzung“ gegenwärtig nicht mehr adäquat ist („Transkulturalität - Die veränderte Verfassung“ 7), weswegen er unter dem Begriff *Transkulturalität* eine neue Konzeptualisierung von Kultur vorschlägt, die den heutigen kulturellen Verhältnissen gerecht werden soll. In „Transkulturalität - Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen: Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder“ (1994) fasst er zusammen:

Die Kulturen - und dabei habe ich zuerst einmal Kulturen westlichen Typs im Auge - weisen heute eine Verfaßtheit auf, die den alten Vorstellungen geschlossener und einheitlicher Nationalkulturen nicht mehr entspricht. Sie haben nicht mehr die Form homogener und wohlabgegrenzter Kugeln oder Inseln, sondern sind intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet und weisen extern grenzüberschreitende Konturen auf. Insofern sind sie nicht mehr Kulturen im hergebrachten

---

significance—of borders in a world in which the ease, or difficulty of border crossing defines not only products but people“ (5, Herv. i. O.).

Sinn des Wortes, sondern sind transkulturell geworden. Transkulturalität - dieser etwas barocke und zugleich technische Ausdruck - will anzeigen, daß sich die heutigen kulturellen Formationen jenseits der klassischen Kulturverfassung befinden und durch die klassischen Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgehen, diese überschreiten. (1)

Da Welsch zufolge das Konzept der Interkulturalität (und auch das der Multikulturalität, wie er in späteren Versionen ergänzt) die „Primärthese“ des traditionellen Kulturkonzeptes „unverändert und unbefragt mitschleppt,“ können die Folgeprobleme (schwierige Koexistenz, strukturelle Kommunikationsunfähigkeit von Einzelkulturen) nicht gelöst werden, weswegen das Interkulturalitätstheorem „nicht radikal genug, sondern bloß kosmetisch“ ist (10). Transkulturalität stelle das Bestreben dar, „die Grammatik des Ausdrucks ‚Kultur‘“ zu verändern, um die innere Komplexität wie die äußere Vernetzung gegenwärtiger Kulturen zu erfassen („Transkulturalität - Die veränderte Verfassung“ (10)).

Im anglophonen Raum waren es Homi K. Bhabhas kulturtheoretische Überlegungen zur Hybridität, die maßgeblich daran beteiligt waren, essentialisierenden Zuschreibungen von Kulturen einschließlich ihrer Subjekte eine Absage zu erteilen. Aus postkolonialer Perspektive<sup>36</sup> postuliert er in *The Location of Culture* (1994), dass „Konzepte wie homogene nationale Kulturen, die auf Konsens beruhende und nahtlose Übermittlung historischer Traditionen oder ‚organisch‘ gewachsene ethnische

---

<sup>36</sup> Postkolonialismus wird einerseits temporal als Auseinandersetzung mit der Zeit nach der kolonialen Herrschaft (wobei diese nicht unbedingt für gänzlich beendet erklärt wird) und andererseits konzeptionell verstanden als Auseinandersetzung mit den zentralen Annahmen des kolonialen Diskurses selbst und der Betrachtung des wechselseitigen Verhältnisses zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten. Wesentlich ist neben der Aufdeckung anhaltender verborgener Machtverhältnisse und hegemonialer Strukturen (z.B. Mechanismen der Inklusion und Exklusion und Konstruktion des „Anderen“), dass der postkoloniale Blick marginalisierte Regionen und Literaturen ins Zentrum der Betrachtung rückt, weshalb er sich auch über den Kontext der ehemaligen Kolonialmächte hinaus in Gesellschaften, die sich durch das Zusammenleben mehrerer Kulturen auszeichnen, als produktiv erweisen kann.

Gemeinschaften [...] - *als Basis kulturellen Vergleichs* - derzeit grundlegend neu definiert [werden]" (7, Herv. i. O.). Daher erweise sich auch die Idee der kulturellen Diversität als unzulänglich, da sie die Anerkennung vorgegebener kultureller Inhalte und Bräuche beinhalte, sowie eine radikale Rhetorik der Trennung von Kulturen repräsentiere, die als Totalität gesehen würden (vgl. Bhabha 52). Stattdessen arbeitet Bhabha mit dem Konzept der „kulturellen Differenz,“ worunter er den „Äußerungsprozeß von Kultur als etwas ‚Wissens-fähigem‘ (,knowledgeable‘), Autoritativem, zur Konstruktion von Systemen kultureller Identifikation Geeignetem“ und als einen „Prozeß der Signifikation durch den Aussagen der Kultur und über Kultur die Produktion von Kraft-, Referenz- und Fertigungsfeldern differenzieren, diskriminieren und autorisieren“ versteht (52, Herv. i. O.). Dieses mache es möglich, sich auf diejenigen Momente zu konzentrieren, die bei der Artikulation der kulturellen Differenz produziert würden, durch die „Zwischen-räume“ entstünden, welche „das Terrain ab[stecken], von dem aus Strategien - individueller oder gemeinschaftlicher - Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen“ (Bhabha 2). Diese Zwischenräume (auch „Dritter Raum der Äußerung“), verbildlicht mithilfe eines Treppenhauses, würden die Entstehung kultureller Hybridität ermöglichen, welche die Idee von festgesetzten Identitäten, die in binärer Opposition zueinander stehen, überwinde:

Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstituiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die

Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestatten, verhindern, dass sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt. (Bhabha 5)

Das Denken in binären Kategorien (wie z.B. innen und außen, Zentrum und Peripherie oder das Eine und das Andere) kann laut Bhabha nur aufgebrochen werden, wenn die gegenwärtige, von Migration geprägte Kultur als transnational und translational<sup>37</sup> verstanden wird, um den Blick auf die Interaktionsprozesse im hybriden Raum zu lenken.

Neben diesen konzeptuellen Perspektivierungen von Kultur haben Transkulturalität und Transnationalismus als analytische Werkzeuge besonders bei der Untersuchung von Kulturproduktionen im Kontext der (Post)Migration<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Bhabha zufolge ist „Kultur als Überlebensstrategie [...] sowohl transnational als auch translational. Sie ist transnational, weil die zeitgenössischen postkolonialen Diskurse in spezifischen Geschichten der kulturellen Deplatzierung wurzeln, egal ob es sich dabei um die ‚mittlere Passage‘ in die Sklaverei und Knechtschaft, um ‚die Reise in die Ferne‘ der zivilisatorischen Mission, die spannungsreiche Anpassung der Migration aus der Dritten Welt an den Westen nach dem Zweiten Weltkrieg oder die wirtschaftlich und politisch begründeten Flüchtlingsströme innerhalb und außerhalb der Dritten Welt handelt. Kultur ist translational, weil solche räumliche Geschichten der Deplatzierung – die jetzt von den territorialen Ambitionen der ‚globalen‘ Medientechnologien begleitet werden – die Frage wie Kultur signifiziert wird, zu einer höchst komplexen Angelegenheit machen“ (257).

<sup>38</sup> Transnationalismus in den Literaturwissenschaften beschränkt sich jedoch nicht ausschließlich auf die Diskurse der *Postcolonial Studies* und der Migrationsforschung mit Begriffen wie Migration, Minderheit, Diaspora oder hybride Literaturen, wie Herrmann und die Beiträge des von ihr mitherausgegebenen Sammelbandes in *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature* (2015) herausarbeiten, weswegen, so ihr Argument, die limitierende Definition und das bestehende Konzept des Transnationalismus nicht mehr ausreichen, um die neuen Entwicklungen in der deutschen Literatur zu beschreiben (24).–„In contemporary literature, it can be determined, authors of both German and transnational backgrounds engage in transnationalism by choosing themes or topics that reflect on an individually or collectively experienced historical or contemporary transnational reality, while at the same time using transnationalism as an aesthetic device“ (25).

Hochkonjunktur, sodass bisweilen von einer transnationalen, respektive transkulturellen Wende gesprochen wird. Den Einfluss und die Produktivität der transnationalen Sichtweise auf die Literatur- und Kulturwissenschaften (im englischsprachigen Raum) zum Beispiel beschreibt Paul Jay in den ersten Sätzen seiner Studie mit dem programmatischen Titel *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies* (2014):

Since the rise of critical theory in the 1970s, nothing has reshaped literary and cultural studies more than its embrace of transnationalism. It has productively complicated the nationalist paradigm long dominant in these fields, transformed the locations we study, and focused our attention on forms of cultural productions that take place in the liminal space between real and imagined borders. (1)

In den *German Studies* leisteten in diesem Zusammenhang unter anderem Azade Seyhan,<sup>39</sup> Leslie A. Adelson,<sup>40</sup> Tom Cheesman<sup>41</sup> und B. Venkat Mani<sup>42</sup> wichtige Beiträge.

---

<sup>39</sup> Seyhan war eine der ersten, die mithilfe des an Bhabha orientierten theoretischen Rahmens arbeitete. In *Writing Outside the Nation* (2000) versteht Seyhan transnationale Literatur als ein Genre, das außerhalb des nationalen Kanons operiert, sich mit Aspekten der Deterritorialisierung auseinandersetzt und sich für die Belange paranationaler Gemeinschaften ausspricht, das heißt Gemeinschaften, die innerhalb nationaler Grenzen oder neben den Staatsangehörigen des Gastlandes existieren, aber kulturell und linguistisch von ihnen distanziert bleiben, und in manchen Fällen sowohl von ihrer Heimat als auch vom Gastland entfremdet sind (10).

<sup>40</sup> Adelson kritisiert in *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration* (2005) die metaphorische Brücke zwischen den Kulturen und damit die Vorstellung eines abgegrenzten (Dritten oder paranationalen) Raumes. Die Vergegenwärtigung migrantischer Kulturen „zwischen den Welten“ ‚between two worlds‘ in einem abgetrennten Raum, in dem sich zwei ansonsten einander ausschließende Welten überschneiden würden, sei nicht haltbar, da sie auf der Annahme basieren würde, dass es sich um originäre, essentiell intakte Welten („originary, essentially intact worlds“) handle, deren Grenzen eindeutig und absolut („the boundaries between them clear and absolute“) seien (Adelson 3). Dieses interkulturelle Zwei-Welten-Paradigma nennt Adelson eine „kulturelle Fabel“ ‚cultural fable,‘ da es transnationale Migrationskulturen nicht als „historische Formationen“ ‚historical formations‘ erfasst (3). In Bhabhas Treppenhausmetapher ausgedrückt—um den Unterschied der beiden Gedanken zu illustrieren—stellt Adelson die Vorstellung der Existenz der Stockwerke als stabile Bezugspunkte für transnationale Identitäten infrage. Stattdessen argumentiert sie, dass kein kultureller Rahmen in jedwedem autoritären Sinne für die Literatur

Ihre Arbeiten trugen dazu bei, das Verständnis transnationaler Literatur in den *German Studies* zu vertiefen (vgl. Herrmann 24), den größeren Rahmen der Diskussionen deutsch-türkischer Kultur im Allgemeinen zu überdenken (vgl. Hake und Mennel 3) und das interdisziplinäre Forschungsfeld deutsch-türkischer Studien zu befördern,<sup>43</sup> in dessen Mittelpunkt Fragen bezüglich der Schnittpunkte von Nation, Diaspora, Staatsangehörigkeit, Rasse, Ethnizität, Gender, Sexualität, Klasse und Religion stehen (vgl. Gezen und Gueneli 9), dem sich die vorliegende Arbeit zuordnen lässt. Mit meiner Untersuchung schließe ich an dieses Feld an und überprüfe, ob in den zu untersuchenden populären ethnischen Humorproduktionen, in deren Mittelpunkt

---

der türkischen Migration vorgegeben ist und liest die meisten der von ihr untersuchten Texte als richtungsändernde Eingriffe („interventions“) in und über die Nationalarchive deutscher Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts hinaus (12), was in der im Titel genannten türkischen Wende der gegenwärtigen deutschen Literatur resultiert.

<sup>41</sup> Cheesman verfolgt in *Novels of German-Turkish Settlement: Cosmopolite Fictions* (2007) einen ähnlichen Ansatz wie Adelson. Er geht davon aus, dass die deutsch-türkische Literatur eben nicht in einem interstitiellen Raum (d.h. in den Zwischenräumen liegend) getrennt von einem eigentlich deutschen Raum entsteht, sondern, dass der Großteil dieser Literatur genau diese Sicht infrage stellt, indem geltend gemacht wird, dass das Türkische wesentlich für das Deutsche ist (12). Cheesman geht jedoch noch einen Schritt weiter und liest die Literatur von Autoren türkischer Herkunft als „Literatur der Niederlassung“ ‚literature of settlement,‘ also nicht mehr als Prozess, sondern als Zustand. Mithilfe des an Ulrich Beck angelehnten Konzeptes des Kosmopolitismus grenzt er sich so von Adelsons Bezeichnung der Literatur der türkischen Migration („literature of Turkish migration“) ab, da diese zwangsläufig Begegnungsmomente mit vorbestehenden kulturellen Unterschieden suggeriere und ihrem Ziel entgegenwirke (39).

<sup>42</sup> Mani arbeitet wie Cheesman mit dem kosmopolitischen Rahmen. In *Cosmopolitical Claims: Turkish-German Literature from Nadolny to Pamuk* (2007) untersucht er „aesthetic and political claims that unsettle concepts of home, belonging and cultural citizenship“ (7) in den Werken von zum Beispiel Emine Sevgie Özdamar und Feridun Zaimoğlu. Da sich diese Autoren einfachen Kategorisierungen in eine nationale, ethnische, kulturelle oder sogar transkulturelle Literatur durch mehrfache und gleichzeitige Zugehörigkeiten erwehren würden (6), plädiert er für die Neuinterpretation von Minderheitenliteraturen durch die Diskussion der Konzepte Kosmopolitismus und Kosmopolitik („cosmopolitics“).

<sup>43</sup> Stellvertretend für die Forschung in diesem Gebiet seien außerdem folgende Monographien genannt: Yasemin Yıldız *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition* (2012), Ruth Mandel *Cosmopolitan Anxieties: Turkish Challenges to Citizenship and Belonging in Germany* (2008), Petra Fachinger *Rewriting Germany from the Margins: “Other” German Literature of the 1980s and 1990s* (2001), Rita Chin *The Guest Worker Question in Postwar Germany* (2007) und die Sammelbände *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens* (2012) von Sabine Hake und Barbara Mennel und *Transkulturalität: Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* (2007) von Hendrik Blumenrath et al.

Stereotype stehen, die den Inbegriff des traditionellen Kulturkonzeptes darstellen, mit Hilfe von Humor Transkulturalität verhandelt wird.

### Wider die „Wahrheit“ von Stereotypen

Die textuelle Reproduktion von Stereotypen kann nach Mireille Rosello, Stuart Hall, Theresa Specht und Lars Koch dem oben genannten homogenisierenden, essentialisierenden Wesen von Stereotypen, ihrer „Wahrheit“ begegnen, wobei Humor ein effektives Mittel dazu darstellt. Gemeinsamer Nenner ihrer unterschiedlichen, nachfolgend beschriebenen Auseinandersetzungen ist, dass ein produktiver Umgang mit Stereotypen bei der Tatsache ansetzt, *dass* es sich um Stereotype handelt, was ich in meinen Analysen im Anschluss mit Blick auf die Rolle von Humor untersuchen werde.

Rosello identifiziert in ihrer Untersuchung französischer Kulturtexte *Declining the Stereotype* (1998) unter dem Begriff *deklinieren* („decline“) eine Möglichkeit, ethnische Stereotype zu „bewohnen“ ‚inhabit‘ und gleichzeitig zu „versetzen“ ‚displace.‘ *Deklinieren* bedeutet für sie zunächst, „acknowledging the various formal identities that one element of language must adopt depending on its position and role within a larger unit“ (11). Übertragen auf Stereotype meint *deklinieren* dann, auf die formalen Eigenschaften von Stereotypen zu achten, um ihre verheerende ideologische Macht zu kontrollieren: „In practice, this type of declining encompasses *ironic repetitions, carefully framed quotations, distortions and puns, linguistic alterations, double entendres, and self-deprecating humor*“ (11, Herv. von mir). *Deklinieren* bedeute die Natur von Stereotypen aufzuzeigen: „Declining a stereotype is a way of depriving it of its harmful potential by highlighting its very nature“ (Rosello 11). In seiner zweiten Bedeutung versteht Rosello aus der ersten resultierend den Begriff als wichtige, wenn auch problematische Umdeutungstaktik: als gleichzeitige Ablehnung und Teilnahme,

bei der sowohl das Stereotyp als auch seine Kritik „aufs Engste zusammenwohnen“ ‚cohabit so intimately,‘ sodass keine sichere Barriere zwischen den beiden errichtet werden kann. Stereotype als falsch zu erklären und als Unwahrheiten anzugreifen, in der Hoffnung, sie mit einer adäquateren Beschreibung der stereotypierten Gruppe zu ersetzen, funktioniert nicht, da damit nicht—im Gegensatz zu *deklinieren* im Sinne des doppeldeutigen Umdeutens mit der Frage was *mit* ihnen (und nicht nur *gegen* sie) gemacht werden könne—an ihrer Funktion und der stereotypisierten Struktur, ihrer Grammatik sozusagen, angesetzt werde (Rosello 13).

Rosellos Grundgedanke, Stereotype so umzudeuten, dass ihre „Natur“ aufgedeckt wird, um ihnen entgegenzuwirken, erinnert an Stuart Halls Überlegungen zu Stereotypisierungen. In „The Spectacle of the ‚Other‘“ (1997) beschreibt er drei „Transkodierungsstrategien“ ‚trans-coding strategies,‘ das heißt „taking an existing meaning and re-appropriating it for new meanings“ (270), die das dominante „Repräsentationsregime“ ‚regime of representation‘—„the whole repertoire of imagery and visual effects through which ‚difference‘ is represented at any one historical moment“ (232)—bei welcher Stereotypisierung zentral ist, infrage stellen, bestreiten oder verändern.

Die erste Gegenstrategie sei die Umkehrung von Stereotypen, bei der die sonst negativen Charakteristika ins Positive verwandelt werden. Obwohl dies nach Hall eine willkommene Abwechslung sei, bedeute Stereotype umzukehren aber nicht zwangsläufig, sie zu untergraben, denn hierbei könnten Stereotype nach wie vor im stereotypisierten „Anderen“ festsitzen; den Widersprüchen der binären Struktur von Stereotypisierung werde in diesem Fall nicht entgangen (270, 272).

Die zweite Transkodierungsstrategie, die Hall nennt, ist die dominante Negativbildsprache mit einer Reihe von positiven Bildern zu ersetzen. Auf diese Weise

werde der binäre Gegensatz vertauscht, indem der untergeordnete Begriff privilegiert und das Negative positiv gelesen werde, wie zum Beispiel in „Black is Beautiful.“ Versucht wird also, eine positive Identifikation mit dem zuvor Abgelehnten zu konstruieren (Hall 272). Das Problem der Positiv/Negativ-Strategie ist laut Hall jedoch, dass zwar die Bandbreite und Komplexität der „rassischen Repräsentation“ ‚racial representation‘ erweitert wird (272), da aber die Gegensätze bestehen bleiben, wird ihre Bedeutung weiterhin von ihnen festgelegt, „this strategy challenges the binaries - but it does not undermine them“ (274).

Die dritte und Hall zufolge effektivste Strategie liegt innerhalb der Komplexitäten und Ambivalenzen der Repräsentation selbst. Diese versucht Stereotype von innen heraus zu bestreiten, „[i]t is more concerned with the *forms* of racial representation than with introducing a new *content*“ (275, Herv. i. O.). Stereotype würden bei dieser Strategie explizit verwendet, um sie gegen sich selbst arbeiten zu lassen. In seiner Vorlesung „Representation and the Media“ (1997) führt er dazu näher aus:

It has to go *inside* the image itself [...] It has somehow to occupy the very terrain which has been saturated by fixed and closed representation and to try to use the stereotypes and turn the stereotypes in a sense against themselves; to open up, in other words, the very practice of representation itself - as a practice - because what closure in representation does most of all is it naturalizes the representation to the point where you cannot see that anybody ever produced it [...] The very act of opening up the practice by which these closures of imagery have been presented requires one to go into the power of the stereotype itself and begin to, as it were, subvert, open and expose it from inside. And that

has, I think, a much more profound effect in shifting the disposition of images which circulate, for instance, in the media, although [...] there's no way in which you can prevent a stereotype from being pulled back to some of its more stereotypical forms. But you can engage in a way which begins to open the stereotypes up in such a way that they become uninhabitable for very long. (21, Herv. i. O.)

Halls hier zitierte Vorlesung beginnt mit einem Auszug auf dem Film *Hollywood Shuffle* (Robert Townsend, 1987), der illustriert, dass Humor wirksam eingesetzt werden kann, um Stereotype gegen sich selbst arbeiten zu lassen. Es handelt sich um einen Tagtraum von einem Werbeclip für Hollywoods erste schwarze Schauspielschule, in dem die Hauptfigur Bobby Taylor, zunächst als Sklave dargestellt, aus seiner Rolle austritt, um die Schule zu bewerben, in der weiße Ausbilder den Schauspielschülern beibringen, Schwarze zu spielen: „It's Hollywood's first black acting school. It teaches you everything. Classes are enrolling now. Learn how to play TV pimps, movie muggers, street punks. Courses include Jive Talk 101, Shuffling 200, Epic Slaves 400. Dial 1-(800)-555-COON“ (*Representation and the Media* 02:06). Hier „öffnet“ Humor die stereotypisierte Repräsentation und illustriert dabei, wie und von wem Differenz konstruiert wird, und zwar mittels des unerwarteten Bruchs zwischen der stereotypisierten Repräsentation (Schwarze sind Sklaven) und der Realität (schwarze Schauspieler spielen Sklaven), der übertriebenen Darstellung afroamerikanischer Stereotype wie Redeweise und Gang sowie der Begeisterung Bobby Taylors darüber, dass einer der Absolventen der Schule bereits neun Gauner, vier Ganganführer, zwei Vergewaltiger und einen Häftling gespielt hat.

Halls beschriebener dritten Transkodierungsstrategie ähnlich argumentieren Theresa Specht und Lars Koch in Bezug auf Stereotype im ethnischen Humor, dass ein

produktiver Umgang mit denselben an ihrem „Wesen“ ansetzt. Wenn die Mechanismen und Funktionsweisen von Stereotypen vor Augen geführt werden, kann den Literaturwissenschaftlern zufolge Transkulturalität verhandelt werden. In *Transkultureller Humor in der deutsch-türkischen Literatur* (2011)<sup>44</sup> untersucht Specht transkulturellen Humor, worunter sie einen ethnischen Humor versteht, „der bei der Verhandlung von kulturellen Mustern die herkömmlichen Sichtweisen eines traditionellen holistischen Kulturverständnisses infrage stellt und demgegenüber ein offenes und dynamisches Kulturverständnis fördert, indem nämlich der Blick auf die Durchlässigkeit scheinbar fester Grenzen gerichtet wird“ (103). Ihr zufolge wird ein Humor nicht allein dadurch transkulturell, dass er Stereotype bricht, sondern es muss ihm vielmehr darum gehen, die Mechanismen der Generalisierung und die negativen Auswirkungen von Stereotypen aufzuzeigen und infrage zu stellen (105).

Um zu illustrieren, was damit gemeint ist, verweist Specht auf zwei Witze. Der erste habe keine subversive Qualität: „Worin besteht der Unterschied zwischen einem Sachsen und einem Türken? Der Türke spricht Deutsch und hat Arbeit“ (Specht 104). Zwar wird „der Türke“ durch die Abwertung „des Sachsen“ aufgewertet, es wird jedoch lediglich ein Stereotyp mit einem anderen ersetzt (Sächsisch ist kein Deutsch und Ostdeutsche haben keine Arbeit). Da der Witz „auf der Ebene der Klischees [verbleibt]; die Figuren [...] einer einseitigen und holistischen Darstellung verhaftet [sind] und [...] als Repräsentanten ihrer Gruppe [fungieren]“ (Specht 105), sei dieser Witz nicht transkulturell.

Im Gegensatz dazu habe der folgende Witz von Serdar Somuncu ein subversiveres Potential: „Es kommen Millionen von Zwangsprostituierten und Schwarzarbeitern nach Deutschland. Die nehmen uns [ethnisch Deutschen] die

---

<sup>44</sup> Siehe auch Specht „Was ist deutsch? Humorvolle Inszenierung kultureller Identität in der türkisch-deutschen Literatur der Postmigration“ (2011).

Arbeitsplätze weg“ (Specht 105). Er beziehe sich nämlich weniger auf die Stereotype selbst, sondern auf den rechtspopulistischen Diskurs, der sich solcher bediene. Durch die verfremdete Wiederholung und unlogische Gegeneinandersetzung (Schwarzarbeiter nehmen reguläre Arbeitsplätze weg) werde dieser verunsichert (Specht 105). Hier wird die Idee, dass nur ethnisch Deutsche einen Anspruch auf Arbeitsplätze in Deutschland haben dürfen *ad absurdum* geführt, weil die Frage der Identität des deutschen Arbeitnehmers dadurch neu verhandelt wird, dass die rechtspopulistische Mär vom „Ausländer,“ der dem „Inländer“ den Arbeitsplatz wegnimmt, durch die humoristische Brechung auf mehreren Ebenen als falsch entlarvt wird.

Koch schreibt ethnischen Humor ebenfalls die Fähigkeit zu, „alte Kulturdichotomien [...] aufzubrechen (38). In seiner Analyse „Lachen verbindet: Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie *Almanya*“ (2013) argumentiert er, dass der Film *Almanya - Willkommen in Deutschland* das den politischen Diskurs nach wie vor beherrschende Denken in leitkulturellen Unterscheidungen überwindet, „indem er der oftmals in Begriffen der Ein- und Unterordnung geführten Debatte auf augenzwinkernde Weise ein Modell der hybriden Amalgamierung kultureller Einflüsse gegenüberstellt“ (36). In Form eines ethnischen Humors zweiter Ordnung zeige der Film die Funktionsweise von Stereotypen auf:

Während ethnischer Humor Gruppenzugehörigkeit an ethnischen und kulturellen Differenzen festmacht, also das Objekt der Verspottung in seiner vermeintlichen Andersheit beobachtet, macht der ethnische Humor zweiter Ordnung im Gegenzug die Konstruktionsmechanismen beobachtbar, die zur Unterscheidung von Eigenem und Fremden führen, und kritisiert diese, indem er ihre scheinbare Evidenz im Modus der Überbietung als Vorurteil ausstellt [...] Im Endeffekt wird nicht mehr über

die ‚Anderen‘ gelacht, sondern über die Stereotype in unserer eigenen sozialen Wahrnehmung. (Koch 45-46)

Transkulturelle Witz-Kommunikation, wie sie in *Almanya* vorgeführt werde, realisiere ein inklusives Mitlachen, das zugleich im Modus der Selbstironie eigene Vorurteile abzubauen verspreche (Koch 46).

Ein subversiver Umgang mit Stereotypen bei ihrer textuellen Reproduktion ist zusammenfassend also, ihre „Natur“ (Rosello), „Form“ (Hall), „Mechanismen“ (Specht) und „Funktionsweisen“ (Koch) aufzudecken. Hierdurch kann der Festschreibung auf einige wenige, essentielle, für alle Individuen geltende Merkmale und damit dem „Wesen“ von Stereotypen entgegengewirkt werden. Humor stellt dabei eine wirksame Möglichkeit dar, dieses aufzuzeigen. In meinen Analysen liegt mein besonderes Augenmerk auf der Rolle von Humor in Bezug auf die repräsentierten Stereotype und die potentielle Verhandlung von Transkulturalität durch die beschriebene Strategie.

#### **Anmerkung zum Forschungsstand**

Die Forschung betrachtete humoristische Texte von, mit und über (Post)Migranten lange nicht, und wenn, dann nur im Einzelfall. Seit circa fünfzehn Jahren lässt sich eine Zunahme wissenschaftlicher Auseinandersetzungen beobachten. Diese ist auf den Anstieg, die Ausweitung auf verschiedene Genres und die zunehmende Popularität ethnischen Humors in den Medien etwa seit der Jahrtausendwende zurückzuführen, denn davor gab es diesen kaum, nur im Einzelfall sozusagen. Inzwischen gibt es von medien-, kultur- und literaturwissenschaftlicher Seite <sup>45</sup> mindestens dreißig Veröffentlichungen zu deutsch-türkischen

---

<sup>45</sup> Verzichtet wird auf die Anführung sozial- und sprachwissenschaftlicher Studien wie etwa die Arbeiten von Helga Kotthoff (z.B. „Overdoing Culture: Sketch-Komik, Typisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar“ [2004] und „Wasch labersch du‘ – Komische Vagheit in der Ethno-Comedy: Die Internet-Komik des Tedros ‚Teddy‘ Teclebrhan“ [2014], ein Aufsatz, den sie zusammen mit Daniel Stehle veröffentlichte) oder die Monographien *Komik als Kommunikation der Kulturen: Beispiele von türkischstämmigen und muslimischen Gruppen in*

Humorproduktionen.<sup>46</sup> Dies ist eine durchaus positive Entwicklung. Dennoch ist der Forschungsstand insgesamt noch nicht sehr umfassend. So bemerkt auch Halyna Leontiy in der Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen ersten, jüngst erschienenen Sammelband *(Un)Komische Wirklichkeiten: Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten* (2017), der sich in all seinen Beiträgen dem „Bereich der Komik in interkulturellen, (post-)migrantischen oder Kulturgrenzen überschreitenden Kontexten“ widmet (1): „Zum Thema Migration und Komik wird gegenwärtig zunehmend geforscht, v.a. in den Literatur- und Medienwissenschaften, aber auch in Sozial- und Sprachwissenschaften, wobei der Forschungsstand dennoch überschaubar bleibt“ (2). Im Vergleich zur längeren und intensiveren Beschäftigung mit ethnischem Humor im vor allen Dingen englischsprachigen Raum steckt die Forschung in Deutschland noch in ihren metaphorischen Kinderschuhen. Dies ist, neben der Zunahme und wachsenden Beliebtheit humoristischer Texte, die im (post)migratorischen Kontext angesiedelt sind, einer der Hauptgründe, weswegen ich mich des Themas annehme.

Betrachtet man die Untersuchungen zu deutsch-türkischem Humor in den einzelnen Genres, fällt zunächst auf, dass der Korpus der betrachteten Texte relativ klein ist. Im Film werden *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Yasemin Şamdereli, 2011),<sup>47</sup> *Vatanyolu* (Enis Günay und Rasim Konyar, 1988),<sup>48</sup> *Ich Chef, du Turnschuh*

---

*Deutschland* (2017) von Christopher Kloë und *Komik (in) der Migrationsgesellschaft* (2012) von Helga Kotthoff, Shpresa Jashari und Darja Klingenberg.

<sup>46</sup> Nicht berücksichtigt werden nachfolgend Arbeiten, die sich nicht mit explizit humoristischen Texten befassen.

<sup>47</sup> Siehe Lars Koch „Lachen verbindet: Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie *Almanya*“ (2013), Kathrin Emeis und Julia Boog „*Almanya* oder Deutschland Revisited: Der Culture Clash im deutsch-türkischen Kino - 50 Jahre später“ (2011), Ulrike Irrgang „Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen: Zur Inszenierung und Dekonstruktion kultureller Stereotype in der Komödie“ (2013), Ilaria De Pascalis „Transnational Subjects in a Multiple Europe: *Auf der anderen Seite* and *Almanya: Willkommen in Deutschland*“ (2013), Lizzie Stewart „Turkish-German Comedy Goes Archival: *Almanya - Willkommen in Deutschland*

(Hussi Kutlucan, 1998),<sup>49</sup> *Evet, ich will!* (Sinan Akkuş, 2008),<sup>50</sup> *Meine verrückte türkische Hochzeit* (Stefan Holtz, 2005),<sup>51</sup> *Kebab Connection* (Anno Saul, 2005),<sup>52</sup> *Fack ju Göthe* (Bora Dağtekin, 2013) und der Spielfilm *Türkisch für Anfänger* (Bora Dağtekin, 2012)<sup>53</sup> analysiert. Im Vergleich zum tatsächlichen Filmkorpus, wie im vierten Kapitel zu sehen sein wird, ist die Zahl der untersuchten Filme also alles andere als groß.

Die Auseinandersetzung mit Comedyserien ist dafür, dass es insgesamt nur drei Serien gibt, vergleichsweise umfassend. Zwei beschäftigen sich mit *Türkisch für Anfänger* (2006-2008, ARD),<sup>54</sup> die meisten befassen sich mit dieser Serie in

---

(2011),“ Daniela Berghahn *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema* (2013) und Müzeyyen Ege „Hyperkulturalität und/oder Transdifferenz: Inszenierungen postmoderner Identitäten im interkulturellen Film am Beispiel von Yasemin Samderelis *Almanya - Willkommen in Deutschland*“ (2014).

<sup>48</sup> Siehe Irrgang „Von despotischen Türken.“

<sup>49</sup> Siehe Deniz Göktürk „Strangers in Disguise: Role Play beyond Identity Politics in Archaic Film Comedy“ (2004), Maha el Hissy *Getürkte Türken: Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler* (2012), Steffen Kaupp *Transcultural Satire in German Fiction of Turkish Migration: Self Deprecaion, Ethnic Impersonation, Intertextuality* (2016, unveröffentlichte Dissertation) und Matthias Thiele *Flucht, Asyl und Einwanderung im Fernsehen* (2008).

<sup>50</sup> Siehe Daniela Berghahn „My Big Fat Turkish Wedding: From Culture Clash to Romcom“ (2012) und Heather Merle Benbow *Marriage in Turkish German Popular Culture: States of Matrimony in the New Millennium* (2015).

<sup>51</sup> Siehe Heather Merle Benbow *Marriage in Turkish German Popular Culture* und Özkan Ezli „Narrative der Integration und Assimilation“ (2013).

<sup>52</sup> Siehe Reika Ebert und Ann Beck „*Kebab Connection: Tragic and Comedic Explorations of Contemporary German-Turkish Relations*“ (2007).

<sup>53</sup> Siehe Martin Nies „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in *Türkisch für Anfänger*, *Fack ju Göthe* und *Zwei Familien auf der Palme*“ (2015).

<sup>54</sup> Siehe Brent Peterson „*Turkish for Beginners: Teaching Cosmpolitanism to Germans*“ (2012) und Stefan Wellgraf *Medien und Migration: Wie Fernsehen, Radio und Print auf die Anderen blicken* (2008).

Zusammenhang mit *Alle lieben Jimmy* (2006-2007, RTL),<sup>55</sup> und ein Beitrag betrachtet zusätzlich zu den anderen beiden auch *König von Kreuzberg* (2005, Sat.1).<sup>56</sup>

Im Bereich von Stand-Up-Comedy und Kabarett wurden bisher lediglich die Performances von Fatih Çevikkollu,<sup>57</sup> Bülent Ceylan,<sup>58</sup> Serdar Somuncu,<sup>59</sup> Kaya Yanar<sup>60</sup> und Django Asül<sup>61</sup> untersucht. Mit der älteren Bühnensatire, das heißt mit Programmen vor und um die Jahrtausendwerde, beschäftigen sich nur vier Beiträge. Diese

---

<sup>55</sup> Siehe Jana Domaratus „Cultural Diversity Mainstreaming in *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy*“ (2009), Heidi Denzel de Tirado „Islam Light:’ Girly Muslim Power and Moderate Islamic Men in German Sitcoms“ (2014), Matthias Thiele „Integration für Anfänger: Interkulturalität in der Fernsehserien *Türkisch für Anfänger* (ARD) und *Alle lieben Jimmy* (RTL)“ (2009), Elke Schlote und Anne Spieswinkel „Typisch deutsch, typisch türkisch - Ist das komisch? Wie Jugendliche mit humorvoll gebrochenen Klischees in deutsch-türkischen Familienserien umgehen“ (2008), Kate Zambon „Negotiating New German Identities: Transcultural Comedy and the Construction of Pluralistic Unity“ (2017), Karin Yeşilada „Turkish-German Screen Power - The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film“ (2008) und Heather Merle Benbow „Gendering the Turkish German Ethno-Sitcom“ (2014).

<sup>56</sup> Siehe Heather Merle Benbow „Gendering the Turkish German Ethno-Sitcom.“

<sup>57</sup> Siehe Riem Spielhaus „Deutschland, wir müssen reden!’ Integrationsdebatten in den kabarettistischen und stand-up Performances von Humoristen muslimischer Herkunft“ (2017) und „Clichés are Funny as Long as they Happen on Stage: Comedy as Political Criticism“ (2013).

<sup>58</sup> Siehe Patricia Carolina Saucedo Añes „Deutsche Ethno-Comedy: Zwischen Anti-Rassismus und dem Zusammenprall der Kulturen“ (2017), Tim Höllering *Weaponized Humor: The Cultural Politics of Turkish-German Ethno-Comedy* (2017, unveröffentlichte Dissertation) und Kathrin Bower „Made in Germany: Integration as an Inside Joke in the Ethno-Comedy of Kaya Yanar and Bülent Ceylan“ (2014).

<sup>59</sup> Siehe Kathrin Bower „Serdar Somuncu: Turkish German Comedy as Transnational Intervention“ (2007), Höllering *Weaponized Humor* und Erol Boran *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets* (unveröffentlichte Dissertation, 2004).

<sup>60</sup> Siehe Kathrin Bower „Made in Germany,“ Boran *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets*, Christiane Schlote „The Sketch’s the Thing wherein we’ll Catch the Conscience of the Audience:’ Strategies and Pitfalls of Ethnic TV Comedies in Britain, the United States and Germany“ (2005), Theresa Specht *Transkultureller Humor in der deutsch-türkischen Literatur* (2011) sowie Karin Keding und Annika Struppert *Comedy in deutschen Fernsehen: Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu Was guckst du?!* (2006).

<sup>61</sup> Siehe Maha el Hissy *Getürkte Türken*, Erol Boran *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets* (2004) und Graeme Dunphy „Cold Turkey: Domesticating and Demythologising the Exotic in the German Satires of Sinasi Dikmen, Mushin Omurca and Django Asül“ (2010).

betrachten Muhsin Omurca,<sup>62</sup> das „Kabarett Knobi-Bonbon“ sowie die „Bodenkosmetikerinnen,“ das „Putzfrauenkabarett,“ Şinasi Dikmen und Sedat Pamuk.<sup>63</sup> Anzumerken ist hierbei, dass diejenige Studie, die sich am umfangreichsten mit älteren Performances auseinandersetzt, und zwar Borans, nicht veröffentlicht ist.<sup>64</sup> Der literarischen Satire wird ebenfalls weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Untersucht werden die früheren Texte von Dikmen<sup>65</sup> und Osman Engin<sup>66</sup> sowie neuere Werke von Kerim Pamuk<sup>67</sup> und Fatih Çevikkollu.<sup>68</sup>

Diese quantitative Betrachtung des Forschungsstandes zeigt, dass bisher wenig Material betrachtet wurde, der Gegenstand also nicht hinreichend untersucht ist. Andererseits fällt auf, dass der Großteil der Untersuchungen Aufsätze sind, die, wie es für kürzere Beiträge üblich ist, einen enger gefassten Fokus haben. Meist werden ein bis drei Texte desselben Genres untersucht. Nur zwei davon sind Übersichtsartikel, die einen weiter gefassten Einblick in sowohl Filme als auch Comedysendungen geben, und zwar Kochs „Lachen verbindet“ und Yeşiladas „Turkish-German Screen Power.“ Monographien hingegen gibt es in der (kulturwissenschaftlich orientierten) Literaturwissenschaft bisher nur vier, von denen zwei veröffentlicht wurden und

---

<sup>62</sup> Siehe Dunphy „Cold Turkey,“ Boran *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*s und Lars Koch „Das Lachen der Subalternen: Die Ethno-Comedy in Deutschland“ (2008).

<sup>63</sup> Siehe Boran *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*s.

<sup>64</sup> Mit „Faces of Contemporary Turkish-German Kabarett“ (2005) veröffentlichte Boran allerdings einen Artikel mit sehr ähnlichem Fokus.

<sup>65</sup> Siehe Dunphy „Cold Turkey“ (2012) und Karin Yeşilada „Schreiben mit spitzer Feder: Die Satiren der türkisch-deutschen Migrationsliteratur“ (1997) und „‚Getürkt‘ oder nur ‚anders‘? Das Türkenbild in der türkisch-deutschen Satire“ (2000).

<sup>66</sup> Siehe Yeşilada „Schreiben mit spitzer Feder“ und „‚Getürkt‘ oder nur ‚anders‘?“ sowie Kaupp *Transcultural Satire*.

<sup>67</sup> Siehe Specht *Transkultureller Humor*.

<sup>68</sup> Siehe Specht *Transkultureller Humor* und Spielhaus „Clichés are Funny.“

mehrere Komikgattungen untersuchen, nämlich die Dissertationen von Maha el Hissy und Theresa Specht (nicht veröffentlicht sind die Arbeiten von Höllering und Kaupp). Auch in Bezug auf (mediatisierten) ethnischen Humor gilt also die Feststellung von Joachim Trebbe und Sünje Paasch-Colberg, dass

es in der Wissenschaft große Forschungslücken [gibt] [...] [W]ir [wissen] in Deutschland noch nicht ausreichend darüber Bescheid, wie Vielfalt in verschiedenen Mediengattungen und Medienangeboten, Sendungsformaten und Genres dargestellt wird. Breiter angelegte, medienübergreifende Medienanalysen könnten hier Aufschluss geben. („Migration, Integration und Medien“ o. S.)

Die vorliegende Arbeit kommt dieser Anregung nach und ergänzt die bisherige Forschung um eine medienübergreifende Untersuchung deutsch-türkischen ethnischen Humors in Film und Fernsehen.

Sieht man sich die Forschung inhaltlich an, zeigt sich, dass die meisten der genannten Arbeiten den Humorproduktionen sehr positiv gegenüberstehen. Der weitgehende Konsens ist, dass die analysierten Spielfilme, Comedyserien und Bühnenperformances potentiell die Anerkennung der durch Migration entstandenen (und weiter entstehenden) Diversität befördern. Zu nennen sind zum Beispiel die Beiträge von Kathrin Bower und Maha el Hissy. In „Made in Germany: Comedy as an Inside Joke in the Ethno-Comedy of Kaya Yanar and Bülent Ceylan“ (2014) untersucht Bower, ob der Schnittpunkt von Kaya Yanars und Bülent Ceylans Programmen und dem Publikum zur Annahme von Pluralität und Vielfalt beiträgt, oder, ob die Abhängigkeit von Stereotypen Vorstellungen kultureller Differenz verstärkt, statt sie zu unterminieren und argumentiert, dass sich die Comedians kulturelle und ethnische Stereotype zunutze machen, um eine Gemeinschaft von Zuschauern mit diversen

Hintergründen zu erzeugen, die alle in den Witz eingeweiht sind („who are all in on the joke“) (359). El Hissy betrachtet in *Getürkte Türken: Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler* (2012) aus postkolonialer Perspektive Theateraufführungen (z.B. *Schwarze Jungfrauen* [Feridun Zaimoğlu, 2006]), Kabarettprogramme (z.B. Django Asül) und Filme (z.B. *Ich Chef, du Turnschuh*) und kommt zu dem Schluss, dass diese als Antwort auf Machtstrukturen und politische Diskurse „eine karnevaleske Funktion [gewinnen]: Sie destabilisieren, dezentrieren und verlagern den Akzent auf dynamische Prozesse anstatt auf stagnierende Hierarchien“ (12).

Einige der Untersuchungen legen in diesem Zusammenhang dar, dass die Produktionen Vorstellungen von Differenz unterminieren und ein transkulturelles Verständnis befördern. Hierzu zählen die Untersuchungen von Kate Zambon, Lars Koch und Theresa Specht. In „Negotiating New German Identities: Transcultural Comedy and the Construction of Pluralistic Unity“ (2017) analysiert Zambon die Serien *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy* auf die Frage, ob sie strikt abgegrenzte Vorstellungen von Kultur schwächen und schlussfolgert, dass, sie dabei helfen könnten, monolithische Konzeptionen von Kultur aufzubrechen (565). Ähnlich argumentieren Koch in „Lachen verbindet: Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie *Almanya*“ (2013) und „Das Lachen der Subalternen: Die Ethno-Comedy in Deutschland“ (2008) und Specht in *Transkultureller Humor in der deutsch-türkischen Literatur* (2011), dass der Humor in den von ihnen untersuchen Filmen, Bühnenperformances und Literaturtexten wie *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Yasemin Şamdereli, 2011), *Yanars Show Was guckst du?!* (2001-2005, Sat.1), Muhsin Omurcas Kabarettprogramm und Kerim Pamuks Satire *Allah verzeiht, der Hausmeister nicht* (2009) transkulturell ist. Im Zentrum der nachfolgenden beiden Kapitel gilt es

dies am Gegenstand populärer ethnischer Komödien im deutsch-türkischen Kontext zu überprüfen.

### 3. KAPITEL: COMEDYSERIEN

Das vorliegende Kapitel diskutiert Comedyserien, die Ethnizität im deutsch-türkischen Kontext thematisieren. In Teil I wird nach einer Skizze allgemeiner Veränderungen im deutschen Fernsehhumor in den 1980er und 1990er Jahren, die zu einem Anstieg von humoristischen Sendungen führten, die Entwicklung serieller Fernsehformate, in deren Zentrum nichtethnisch Deutsche stehen, beschrieben. Hierin lege ich dar, wann und in welcher Art von Sendungen (Post)Migranten und ethnische Minderheiten bisher zu sehen waren, was der wahrscheinliche Ausgangspunkt massenkompatiblen ethnischen Humors im Fernsehen war, welche Formate sich längerfristig durchsetzen konnten und ob man bei der Repräsentation von nichtethnisch Deutschen in populären seriellen Produktionen von Normalität sprechen kann. Besprochen werden Dokusoaps und, nach einem Exkurs zur Kategorisierung von Fernsehhumorformaten, ethnische Bühnenkomik und Comedyshows sowie deren Ursprung im Kabarett, und Comedyserien. In Teil II erfolgen die Analysen von zwei der erfolgreicherer ethnischen Comedyserien im deutschen Fernsehen, und zwar *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy*, in denen ich das humoristische Spiel mit Stereotypen auf die Frage nach der Subversion geschlossen gedachter Kulturen und der Verhandlung von Transkulturalität hin untersuche. Wie sich in beiden Teilen zeigen wird, ist das Potential ethnischer Comedyserien, dazu beizutragen, die ethnisch und kulturell diverse deutsche Realität als solche anzunehmen, begrenzt.

#### *Teil I: Entwicklung*

#### **Veränderungen im deutschen Fernsehhumor**

Humoristische Sendungen im Fernsehen gibt es seit dem Bestehen des Mediums: „Fernsehkommik ist kontinuierlich ein zentraler Faktor in der Programmentwicklung des deutschen Fernsehens, wenn auch mit unterschiedlichen strategischen Funktionen“

(Bleicher 84).<sup>69</sup> Neu hinzu kam in den 1980er Jahren der englische Begriff *Comedy* für das, was zuvor im Endeffekt als Klamauk, Blödsinn, Blödelei, Nonsens, Unsinn oder Quatsch—sprich Unterhaltung um der Unterhaltung willen—bezeichnet worden war. Die Zunahme an solchen tendenziell unkritischen Unterhaltungsformen im Fernsehen und die damit verbundene Ausweitung der Fernsehhumors in dieser Zeit prägte neben ähnlichen Veränderungen in der Literatur (z.B. Popliteratur<sup>70</sup>), im Film (siehe viertes Kapitel) und auf der im Anschluss kurz angesprochenen Bühne nach der Wende mitunter den Ausdruck *Comedyboom*:<sup>71</sup>

Unmerklich veränderte sich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre der Unterhaltungsbegriff. Die Zeit der großen, charmant geplauderten Quizspiele à la *Einer wird gewinnen* war abgelaufen, stattdessen wurde geulkt und geblödel. Nonsense (sic), Parodie, Satire und Klamauk bestimmen mehr und mehr die Fernsehunterhaltung [...] Nicht mehr die

---

<sup>69</sup> Nach Joan Kristin Bleicher unterstützte die Fernsehkomik „das Fernsehen in den fünfziger Jahren bei seinen Versuchen, sich als Massenmedium zu etablieren, sie diene als strategisches Instrument in der Programmkonkurrenz der sechziger und siebziger Jahren [zwischen ARD und ZDF], sie verhalf aber auch den kommerziellen Sendeanstalten zu Publikumserfolgen“ (84).

<sup>70</sup> Für eine kritische Auseinandersetzung mit Popliteratur und ihrer Thematisierung politischer Inhalte siehe Anke S. Biendarra „Pop & Politik: Formen von Engagement in der zeitgenössischen Popliteratur“ (2008).

<sup>71</sup> In ihrer Einleitung zu *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media* (2011) schreibt Jill E. Twark bezüglich des Anstiegs von Humor um den Zeitpunkt der Wende: „In the past two decades humor has effloresced both in Germany’s high culture and its mass media in ways unparalleled since the Weimar Republic. The fall of the Berlin Wall brought about an immediate flurry of political cartoons [...] as well as cabaret performances, in which satirists took leave of socialist East Germany and pointedly summarized the rapidly changing events and experiences of the postwall period. Several new cabaret theaters sprouted up in the following years in the five newly admitted eastern German federal states, and both eastern and western German writers, filmmakers and performers set to work generating a boom in all genres and modes of comic literature, television, and film“ (1). Als Gründe für den Boom nennt Twark die starke Wirtschaft und den hohen Lebensstandard vor der Wende, die es der Bevölkerung in Ost- und Westdeutschland dadurch erlaubten, dass sie sich Fernseher sowie Theater-, Kabarett- und Kinokarten kaufen konnte, sich allen möglichen Formen der komischen Unterhaltung hinzugeben. Nach der Wende habe dann die Entspannung aufgrund des Endes des Kalten Krieges und die Kombination von Erleichterung, Glück und Freiheit und neuen Sorgen, welche die Wiedervereinigung generiert hätten, eine Flut von humoristischen und sozialkritischen, satirischen Reaktionen in allen Genres und Medien ausgelöst (vgl. 3).

„ordentliche,“ „brave,“ den Konventionen entsprechende und angepasste Unterhaltung war gefragt, sondern das Schräge, Schräge, Skurrile, sexuell eindeutig Zweideutige. (Hickethier 482-483)

Dieser Entwicklung wird außerdem oft das vielfach missbilligte Verdrängen der kritischeren Satire, vor allem in Form des politisch-satirischen Kabarett sowohl im Fernsehen als auch auf der Kleinkunsthöhne zugeschrieben: „Gleichzeitig ist der Trend ‚weg von der politischen Satire hin zu Blödel- und Nonsens-Sendungen‘ [zit. in Cippitelli<sup>72</sup>] mit der kulturkritischen Bewertung verbunden, die das Lachen mit seröser Absicht schätzt, das Lachen um seiner selbst Willen als Kulturverfall fürchtet“ (Reinhard 156).

Wie die hier zitierte Cippitelli sehen das allerdings nicht alle. Neben denjenigen Sendungen, die sich inhaltlich eindeutig dem einen oder anderen Genre zuordnen lassen,<sup>73</sup> gibt es einerseits formale Überschneidungen und Mischformen, wie Sven Behrmann und Jochen Lambernd in ihren Dissertationen sowie Kabarettist Werner Schneyder bemerken.<sup>74</sup> Andererseits hörte das satirische Kabarett ja nicht auf zu

---

<sup>72</sup> Reinhard zitiert hier Claudia Chippitellis Artikel „Tabubruch statt Gesellschaftskritik: Satire, Kabarett, Trash, Comedy & Co“ (1996).

<sup>73</sup> Zum Unterschied zwischen Kabarett und Comedy siehe Benjamin Wellstein „Kabarett vs. Comedy: Welche Unterschiede machen den Unterschied“ (2007). Hier beschreibt er auf Basis bisheriger Forschung mehrere Punkte, die Kabarett von Comedy trennen: Erstens leistet Kabarett, im Gegensatz zur Comedy, deren Pointen Freude am Spaß sind, einen wertvollen Beitrag zur Demokratie, indem Kabarettisten eine Art Stellvertreterkritik übernehmen; dadurch, dass Comedy ohne hinreichende Wissenszusammenhänge auskommt, erreicht sie zweitens ein größeres Publikum und zielt damit mehr auf Masse (daher die primäre Übertragung auf kommerziellen Privatsendern) als das weniger kommerzielle Kabarett; drittens tritt Kabarett, indem es Wissen voraussetzt, mit dem Verstand des Publikums in Interaktion und hat das Potential, Aufklärung im klassischen Sinne (Mündigkeit eines kritischen Verstandes und somit Freiheit) zu leisten, während Comedy Komik lediglich nutzt, um Lachen zu erzeugen; die beiden Formen beobachten und parodieren viertens auf einer anderen Ebene: Comedy verwendet unreflektierte Bloßstellungen zum Zweck purer Unterhaltung, Kabarett hingegen zielt auf kritische Selbstreflexion. Aufgrund der aufgeführten Argumente könne Comedy Kabarett nicht substituieren (163-165).

<sup>74</sup> Für Behrmann liegt die Schnittmenge der beiden Genres bei den verwendeten visuellen Elementen, auf welche die rein unterhaltende Comedy ihm zufolge verstärkt setzt. Da die

existieren. Der Anteil an der politischen Satire im Gesamtunterhaltungsangebot des Fernsehens sei zurückgegangen, habe sie aber nicht verdrängt, sondern ergänzt (vgl. Behrmann 367). Dass eben dieser Eindruck entstand, liege daran, dass in den 1990er Jahren weniger über politische Satire gesprochen worden sei, weil sie sich nicht mehr von der Vielzahl von komischen Sendungen hervorgehoben habe (vgl. Behrmann 368). Ähnlich hält Lambernd fest, dass das Kabarett nicht von der Comedy abgelöst, sondern vielmehr an die Seite gedrängt wurde, was nicht zuletzt an der medialen Berichterstattung liegt (102).

Eine zentrale Rolle bei den Veränderungen der Fernsehhumorlandschaft spielte die Etablierung des privatrechtlichen Rundfunks im Zuge der Einführung des dualen Rundfunksystems 1984 (gesetzlich geregeltes Nebeneinander öffentlich-rechtlicher und privater Fernseh- und Hörfunkanstalten). Da Fernsehkomik nicht nur seit je her ein Publikumsmagnet ist, sondern auch in der Eigenproduktion vergleichsweise kostengünstig ist, machte die Vervielfachung des Senderangebots eine Zunahme von Sendungen im Bereich des Fernsehhumors quasi notwendig: „[D]er deutsche Comedyboom [ist] untrennbar und geradezu symbiotisch mit dem Aufkommen des Privatfernsehens verknüpft“ (Nagel 140). Die kommerziell angelegten Sender

---

Politsatire bis Ende der sechziger Jahre teilweise mit zahlreichen humorigen und visuellen Elementen (z.B. Verkleidungen) gearbeitet habe, und erst in den 1970er und 1980er Jahren wortlastiger geworden sei und weniger visuelle Elemente verwendet habe, seien die 1990er Jahre vielmehr durch eine „(Rück-)Entwicklung zur Vermischung der beiden Komikformen“ gekennzeichnet (367). Lambernd betont demgegenüber die bestehenden inhaltlichen Unterschiede, auch wenn die klaren Grenzen zwischen Comedy und Kabarett dadurch verwischen, dass sie sich in ihren Präsentationen der Elemente des jeweilig anderen Bereichs bedienen (102). Laut Schneyder wiederum sind die Mischformen keinesfalls vergleichbar mit dem Einen oder dem Anderen: „Sie [die Damen und Herren in den Zeitungsredaktionen] konstruierten einen Gegensatz zwischen Comedy und Kabarett, den zu konstruieren völlig unsinnig war, denn es handelt sich um Äpfel und Birnen [...] Da es aber Mischformen gibt, bemühe ich einen anderen Vergleich - aus dem Sport. Es gibt Basketball und Fußball. Das eine wird mit den Händen gespielt, das andere mit den Füßen [...] Aber es gibt noch Mischformen, mit Händen und Füßen, zum Beispiel Rugby oder American Football. Wer nicht in der Lage ist zwischen den Regeln dieser Disziplinen und damit zwischen den jeweiligen Qualitätskriterien zu unterscheiden, gilt als für die Fernsehkritik qualifiziert“ (24-25).

bevorzugten damals wie heute Comedy, da diese massenkompatibler ist, indem sie *nicht*, wie im Falle des Kabarett, ein „Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums“ (Henningsen 9) betreibt:

So ist es dann auch nicht verwunderlich, dass kommerzielle Sender fast ausschließlich Comedy anbieten. Hintergrund ist, dass Comedy möglichst *viele* und auch jüngere Zuschauer („Zielgruppe“) für ihre Formate gewinnen wollen, um Werbekunden eine attraktive Plattform zu bieten und Sendezeiten für Werbespots möglichst teuer zu verkaufen. (Wellstein 163, Herv. i. O.)

Befördert wurde die Ausweitung humoristischer Fernsehsendungen in den 1990er Jahren außerdem zum einen durch Lizenzimporte von Comedyserien aus den USA (z.B. seit 1990 *Golden Girls* im Ersten oder *Roseanne* auf ProSieben). Dass viele dieser Serien im Privatfernsehen zu sehen waren, ist Reinhard zufolge nicht verwunderlich, denn die neuen privaten Sender hatten selbst nicht genügend eigenes Sendematerial (137). Zum anderen wurden bestehende US-amerikanische Formate für den deutschen Markt adaptiert wie beispielsweise das Format der Late-Night-Show (z.B. *Die Harald-Schmidt-Show* [1995-2003, Sat.1] nach dem Vorbild des Franchise *Late Night* (seit 1982, NBC) oder die auf *Saturday Night Live* (seit 1997, NBC) basierende Sendung *RTL Samstag Nacht* (1993-1998).<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> *RTL Samstag Nacht* war eine Mischung aus Sketch- und Stand-Up-Comedy. Der Stellenwert dieser Sendung für den Fernsehhumor der 1990er Jahre wird in der Forschung mehrfach betont. Für Bleicher stellt sie „eine Verschiebung des bisherigen Spektrums an Fernsehkomik“ dar (82), für Knut Hickethier ist sie „ein Symbol der neuen Fernsehunterhaltung der neunziger Jahre“ (481), für Gerlinde Schumacher und Daniela Hammer ist *RTL Samstag Nacht* gar der „Ausgangspunkt“ des „Comedy-Booms im Fernsehen“ (562) und Lambernd widmet der Sendung seine Dissertation als stellvertretendes Beispiel des Humors der 1990er Jahre.

Obwohl der Begriff *Comedyboom* mit den 1990er Jahren verbunden ist<sup>76</sup> und einige besonders nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 das Ende der damit in Verbindung gebrachten „Spaßgesellschaft“ oder „Spaßkultur“ ausriefen,<sup>77</sup> nahm die Zahl humoristischer Sendungen im neuen Jahrtausend nicht ab. In ihrer ZDF-gestützten Untersuchung des Fernsehhumorangebots im Jahr 2000 zeigen Gerlinde Schumacher und Daniela Hammer, dass die Sender, wenn auch mit inhaltlich unterschiedlichen Schwerpunkten zwischen öffentlich-rechtlichem und privatem Rundfunk, ihre Comedystrecken weiter ausgebaut haben (572). Auch Karin Knop schließt in ihrer 2007 veröffentlichten Dissertation *Comedy in Serie: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*: „Das von verschiedenen Seiten eingeläutete Ende des Comedy-Booms – festgemacht an den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 – muss als komplett falsifiziert gelten“ (309). Hinzu kam, dass sich zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Comedy und Kabarett weiter zu Gunsten der Comedy verschoben hat, wie Elke Reinhard schreibt (167).<sup>78</sup> Wie sich die Zahlen im zweiten Jahrzehnt des neuen Millenniums entwickeln

---

<sup>76</sup> Eng verknüpft mit dem „Comedyboom“ sind die Ausdrücke *Spaßgesellschaft* und *Spaßkultur*, die primär in den Feuilletons seit Mitte der 1990er Jahre diskutiert wurden. Was genau darunter gemeint war, blieb diffus. *Der Spiegel* bezeichnete 1996 beispielsweise die verstärkte Hinwendung zu „gutgelaunten Filmkomödien, Kleinkunstwitz[en] [...] mehr Freude am Genuß, ‚Action‘ und Selbstironie“ als „neue deutsche Spaßkultur“ („Sei schlau, hab Spaß“ o. S.). Die Idee der Spaßkultur bezog sich meist aus kritischer Perspektive zum Beispiel auf „den Hedonismus, die Love Parade, den Comedy-Boom, die Popliteratur, Mallorca, die Computerkids, den *Schlager-Grandprix*, die High Society, die Berliner 1.-Mai-Krawalle, die Generation Golf, das Single-Dasein, die Kinderlosigkeit, die Langzeitstudenten, die New Economy, *Big Brother*, Gerhard Schröder, Verona Feldbusch, Dieter Bohlen oder Naddel“ (Thomann o. S.).

<sup>77</sup> Das Ende der sogenannten Spaßgesellschaft verkündeten zum Beispiel Peter Scholl-Latour in der Sendung *Friedman* einen Tag nach den Terroranschlägen (vgl. Lorenz 306), Thomas Tuma im *Spiegel*-Artikel „Comedy: Totlachen? Oder Totschweigen?“ (2001) oder Peter Hahne in seinem Bestseller *Schluss mit lustig! Das Ende der Spaßgesellschaft* (2004) aus. Für eine linguistische Auseinandersetzung zur Wortbedeutung und zum Wortgebrauch des Begriffs *Spaßgesellschaft* von 1993 bis Dezember 2001 siehe Kerstin Maaß *Spaßgesellschaft: Wortbedeutung und Wortgebrauch* (2003).

<sup>78</sup> Von 2002 bis 2004 hat sich laut Reinhart das Sende-Verhältnis zwischen Kabarett und Comedy von 1:3 auf 1:5 erhöht (168).

werden, bleibt abzuwarten. Jüngere Forschungsergebnisse liegen derzeit noch nicht vor.

Einen nichtrepräsentativen Anhaltspunkt für die gegenwärtige Humorlage im deutschen Fernsehen bietet ein Blick auf die Fernsehzeitschrift *TV Today*. Marcus S. Kleiner zählte im Jahr 2005 circa dreiundsiebzig Comedyformate in einer Woche (179). In der gleichen Juliwoche 2017 lassen sich mindestens dreiundsechzig feste Programmplätze für Comedyformate feststellen.<sup>79</sup> Mit aller Vorsicht lässt sich sagen, dass man also auch 2017 nicht von einem verminderten Interesse an Fernsehkomik sprechen kann.

### **Nichtethnisch Deutsche in Serie**

Bis zum neuen Millennium waren (Post)Migranten im Fernsehen primär in Dokumentationen zu sehen. Seither hat sich die Situation durch ihre Teilhabe in seriellen Formaten, und zwar in Dokusoaps und oft als Ethno-Comedy<sup>80</sup> bezeichneten Bühnenshows und Comedyserien verbessert.

Mit positiven Bildern begegnen diese Sendungen der in der Einleitung beschriebenen Unterrepräsentation von sowie dem problemfokussierten Umgang des Informationssektors mit (Post)Migranten—die bis etwa Mitte der 2000er Jahre „gefangen zwischen Unsichtbarkeit und Hypersichtbarkeit“ ‚caught between invisibility and hypervisibility‘ waren (Zambon 553)—und stellen durch die Repräsentation

---

<sup>79</sup> Diese Zahl resultiert aus der Betrachtung des Fernsehprogramms in der Woche vom 23. bis zum 29. Juli 2017. Wie bei Kleiner war meine Quelle die Zeitschrift *TV Today*. Betrachtet wurden auch hier ARD, ZDF, WDR, BR, NDR, SWR, HR, MDR, RTL, RTL II, Super RTL, Sat.1, ProSieben, Kabel eins, Vox, 3Sat, Arte, Viva/Comedy Central, nicht jedoch MTV, bei dem Kleiner vier feste Programmplätze identifiziert, da dieser Fernsehsender zwischen 2011 und Ende 2017 nicht im Free-TV empfanglich war. Zusätzlich habe ich die Programme von One und ZDFNeo berücksichtigt, weil diese unter anderem durch Online-Live-Streams und die Digitalisierung der Fernsehübertragung inzwischen einem größeren Publikum als 2005 zur Verfügung stehen.

<sup>80</sup> Obwohl die Verwendung des Terminus variiert—meistens bezieht er sich auf Bühnenprogramme von Komikern mit Migrationshintergrund, schließt aber auch Filme und Fernsehsendungen nicht aus—ist der Konsens, dass es sich um humoristische Darstellungsformen handelt, deren zentrales Thema das Spiel mit Ethnizitäten ist.

nichtethnisch Deutscher in populären Serienformaten eine Annäherung an eine Normalisierung in Bezug auf den Umgang mit Diversität im Fernsehen dar.<sup>81</sup> Wie Karin Yeşilada aber zu bedenken gibt, ist die Frage, wie normal die proklamierte Normalisierung dieser „Integration im TV“—so nennt sie die Bestrebungen, ein positives Bild von integrierten (Post)Migranten im Fernsehen zu etablieren (z.B. *Meine verrückte türkische Hochzeit*)—tatsächlich ist, worauf nach den nachfolgenden Ausführungen zu sprechen kommen sein wird („Turkish-German Screen Power“ 95).

### **Dokusoaps**

Eine serielle Sendungsart, in der (Post)Migranten Anfang des neuen Millenniums repräsentiert wurden, war das Dokusoap-Format, eine Mischung aus Seifenoper und

---

<sup>81</sup> Angemerkt sei, dass auch Fernsehdokumentationen seit der Jahrtausendwende etwa zunehmend positive Beispiele aufzeigen wie zum Beispiel in *Zwischen Kebab und Karriere: Die jungen Türken in Berlin* (Ivonne Kalinowsky und Norbert Kron, 1999, SFB), *Deutsche Polizisten: Viele Kulturen, eine Truppe* (Aysun Bademsoy, 1999, ARD), *Die Türken, oder: Warum Faruk einen grünen Mercedes fährt* (Rita Knobel-Ulrich, 2000, ARD), *Wie Zucker im Tee* (Hatice Ayten, 2001, ARTE), *Mit Kopftuch und Computer: Jung, erfolgreich, muslimisch* (Günther B. Ginzel, 2002, WDR), *Erfolgreiche Töchter: Junge Türkinnen auf dem Weg nach oben* (Susanne Babila, 2003, SWR), *Das beste aus zwei Welten* (Annette Hoth, 2007, ZDF), *Ganz oben: Deutsch - Türkisch - Erfolgreich* (Neco Çelik, 2007, 3Sat). In zwei Fällen begegnen Filmdokumentationen dem Thema Einwanderung auch mit Humor: im Zweiteiler *Djangos Reise - Asül bei den Türken* (Elle Langer, Heike Raab und Ceylan Yildirim, 2007, ARD) und *Import/Export: Eine Reise in die deutsch-türkische Vergangenheit* (Eren Önsöz, 2006/2007, WDR). Auffällig hierbei ist, dass diese Dokumentarfilme von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten produziert wurden und dass sie sich meist auf die Nachfahren der einstigen türkischen Gastarbeiter konzentrieren. Für eine Übersicht zu Dokumentarfilmen über die türkische Arbeitsmigration siehe Yvonne Nadler „Dokumentarfilme der deutsch-türkischen Arbeitsmigration: Ein Bericht und eine Filmographie“ (2010). Nadler liest die Entwicklung der Dokumentarfilme positiv. Dadurch, dass dokumentarische Darstellungs- und Thematisierungsformen Bedingungen und Hintergründe der multikulturellen Wirklichkeit Deutschlands beleuchten würden und sie häufig eine Gegenposition gegen die jeweils dominierenden Vorurteile und auch (politisch artikulierten) hegemonialen Haltungen bezögen, sei es den Filmen möglich, „die Lebenswirklichkeit von Migranten differenziert darzustellen, den erkennbar marginalisierten Migranten eine Stimme zu geben und die multikulturelle Realität Deutschlands als gestaltbares gesellschaftspolitisches Projekt darzustellen“ (6). Demgegenüber erkennt Matthias Thiele in den „oftmals gut gemeinten Dokumentationen [über die inzwischen drei Generationen ArbeitsmigrantInnen], die den viel kritisierten Betroffenheitsgestus zurückschrauben,“ einen impliziten Neorassismus, wenn von einer Integrationsbewegung erzählt wird, die von einer „vormodernen“ (z.B. Kopftuch) zu einer „modernen“ (z.B. Karriere) Kultur führt, wie es ihm zufolge etwa in *Mit Kopftuch und Computer: Jung, erfolgreich, muslimisch* der Fall ist (*Flucht, Asyl und Einwanderung im Fernsehen* 9).

Dokumentation.<sup>82</sup> In der Forschung werden Dokusoaps dem Realitätsfernsehen (Reality-TV) zu- beziehungsweise untergeordnet und sind damit ein wesentlicher und sehr erfolgreicher Bestandteil des gegenwärtigen Fernsehprogrammes. Zwischen 2006 und 2008 wurden drei ausgestrahlt. Die fünf Episoden der Sendung *Starke Herzen* (RBB und ARTE, 2006) porträtieren drei Paare mit jeweils einem ethnisch deutschen und einem deutsch-türkischen Partner bei ihren Hochzeitsvorbereitungen. Thematisiert werden in erster Linie die Schwierigkeiten auf dem Weg zum Traualtar, wie zum Beispiel divergierende Erwartungshaltungen und elterliche Skepsis.

*Die Özdags: Eine wahre Familiengeschichte* von Ute Diehl (2007-2008, WDR) gewährt in zwei Staffeln mit je sieben Folgen Einblicke in das Leben der zwölf Familienmitglieder von Hasan Özdogan, der in den 1970er Jahren als Gastarbeiter<sup>83</sup> nach Deutschland kam und seit über zwanzig Jahren eine familienbetriebene Konditorei in der Keupstraße des Kölner Stadtteils Mülheim<sup>84</sup> betreibt. In der ersten Staffel geht es um alltägliche Gegebenheiten wie etwa die Anfertigung des Familienportraits zum Muttertag oder die generationenübergreifende Diskussion über die Rollenverteilung im

---

<sup>82</sup> Für Auseinandersetzungen mit Dokusoaps siehe Elisabeth Klaus und Stephanie Lücke „Reality TV - Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“ (2003), Nicole Helen Schwäbe *Realfabrik Fernsehen: (Serien-)Produkt „Mensch.“ Analyse von Real-Life-Soap-Formaten und deren Wirkungsweisen* (2003) und Kay Hoffmann, Richard Kilborn und Werner C. Barg *Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen* (2012).

<sup>83</sup> Als *Gastarbeiter* wurden Arbeitskräfte bezeichnet, die aus dem Ausland mit ursprünglich zeitlicher Begrenzung angeworben wurden. Das Paradoxon dieses Terminus betonten Franco Biondi und Rafik Schami bereits Anfang der 1980er Jahre, als er noch gang und gäbe war: „Wir gebrauchen bewusst den uns auferlegten Begriff vom ‚Gastarbeiter‘, um die Ironie, die darin steckt, bloßzulegen. Die Ideologen haben es fertiggebracht, die Begriffe Gast und Arbeiter zusammenzuquetschen, obwohl es noch nie Gäste gab, die gearbeitet haben. Die Vorläufigkeit, die durch das Wort Gast zum Ausdruck gebracht werden soll, zerbrach an der Realität; Gastarbeiter sind faktisch ein fester Bestandteil der bundesrepublikanischen Bevölkerung“ (134-135). Da ich den Begriff häufig verwende, verzichte ich auf Anführungszeichen, um auf die Problematik des Begriffs hinzuweisen.

<sup>84</sup> Bei der Keupstraße handelt es sich um eine Einkaufsstraße mit vielen Geschäften von und für Deutsch-Türken. In die Schlagzeilen geriet sie durch das Nagelbombenattentat 2004 der rechtsextremen Gruppe „Nationalsozialistischer Untergrund“ (NSU).

Haushalt; die zweite dokumentiert den Familienurlaub in die Türkei einschließlich der Reise, Verwandtschaftsbesuchen und einer Hammelschlachtung.

Die dritte Dokusoap ist *Gülcans Traumhochzeit* (2007, ProSieben). Im Unterschied zu den Paaren in *Starke Herzen* und der Familie Özdag geht es in den acht Folgen nicht um „Menschen von nebenan,“ sondern um Prominente. Dokumentiert werden die Vorbereitungen der Hochzeit von Moderatorin und Schauspielerin Gülcan Karahancı und Sebastian Kamps, dessen Vater der Gründer einer der umsatzstärksten Bäckereiketten in Deutschland ist.

Verglichen mit den anderen beiden Dokusoaps sowie mit den später beschriebenen Comedyserien hatte die *Traumhochzeit* die beste Sehbeteiligung. Das Finale um die Trauung erreichte einen Marktanteil von 18,6% in der werberelevanten Zielgruppe und bei Zuschauern zwischen vierzehn und neunundzwanzig Jahren sogar 30,2% (vgl. „Ja! *Gülcans Traumhochzeit* begeistert“ o. S.). Dadurch, dass hierin nicht Karahancıs Migrationsbiographie vermarktet wird, sondern vielmehr die Idee einer Prinzessinnenhochzeit, bei der es mit der Vereinigung der schrillen Tochter eines einstigen Gastarbeiters und dem Millionärssohn um soziale und nicht kulturelle Unterschiede geht, unterscheidet sich die Sendung von den übrigen, bei denen der Migrationshintergrund der Charaktere wesentlich ist—neben dem Prominentenstaus, dem Trash-Faktor, der Hauptsendezeit um 20:15 Uhr und dem Erfolg der Vorgängersendung *Sarah und Marc in Love* (2005) ein weiterer möglicher Grund für die hohen Zuschauerzahlen.

Während diese dokufiktionalen Sendungen, die dem von Nils Bolstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff identifizierten Typ des „[u]nbekannte[n] Alltägliche[n],“ zugeordnet werden können (45),<sup>85</sup> die Bandbreite serieller Formate, in denen

---

<sup>85</sup> In ihrer *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* (2008) unterscheiden Borstnar, Pabst und Wulff Dokusoaps nach vier Grundtypen. Neben der genannten Kategorie „Unbekanntes

(Post)Migranten berücksichtigt werden, erweitert und damit prinzipiell eine positive Entwicklung darstellen, handelt es sich bei ihnen gleichzeitig um ein problematisches Genre, das damit ambivalent zu bewerten ist. Betrachtet man die von Dokusoaps generell ausgewählten Subjekte und Themen, wie zum Beispiel *Bauer sucht Frau* (seit 2005, RTL) oder *Die Geissens: Eine schrecklich glamouröse Familie* (seit 2011, RTL2), um zwei der erfolgreichsten zu nennen, zeigt sich, dass es sich bei den begleiteten Personen um „besondere,“ als von der alltäglichen Norm abweichend repräsentierte Charaktere handelt, die mithilfe verschiedener Stilmittel (Personalisierung, Emotionalisierung, Intimisierung, Stereotypisierung, Dramatisierung, vgl. Klaus und Lücke 208-210) publikumswirksam in Szene gesetzt werden. Indem Darsteller mit Migrationshintergrund im Sinne des „unbekannten Alltäglichen“ auf diese Weise als Normabweicher dargestellt, ja als Kuriosum ausgestellt werden, deren Andersartigkeit entweder auf Basis ihres Migrationshintergrundes oder sozialer Diskrepanzen auf eine Ebene mit beispielsweise einer dreizehnköpfigen Familie wie in *Die Wollnys - Eine schrecklich große Familie* (seit 2011, RTL2) gestellt wird, wird ihre Unvereinbarkeit mit dem bekannten (ethnisch deutschen) Alltäglichen betont. Interessant wäre es zu untersuchen, wie (und ob) andere Arten von Dokusoaps (z.B. Heimwerker- oder Lebenshilfesendungen) nichtethnisch Deutsche darstellen.

Andererseits sind (Post)Migranten zunehmend in der sogenannten Ethno-Comedy in Fernsehen zu sehen, und zwar in Comedyshows und Comedyserien. Um zu erläutern, weswegen ich zwischen diesen beiden Formaten differenziere, folgt ein kurzer Exkurs zur Kategorisierung von Fernsehhumorformaten.

---

Alltäglichen,“ d.h. Sendungen, die Einblicke in den scheinbar normalen Alltag von Menschen gewähren sollen, nennen die Autoren: sozial-normative Konditionierung, Isolation und Bewährung sowie Transformation (45).

## Exkurs I: Kategorisierung von Fernsehhumorformaten

Es gibt eine Vielzahl unterschiedlicher Humorsendungen im Fernsehen. Von (medien)theoretischer Seite gibt es verschiedene Versuche, diese zu kategorisieren. Maria Gerhards und Walter Klinger beispielsweise unterscheiden zwischen drei Sendungsarten: Kleinkunst/Satire, Shows (Comedy, Slapstick) und Sitcoms (Fiktion) (96). Oliver Welke identifiziert hingegen fünf verschiedene Sendungsformen: Sketchsendungen, Late-Night-Comedyshows, Panelshows, Sitcomshows und Stand-Up-Comedysendungen (205-206). Im Gegensatz zu Gerhards und Klinger unterscheidet Welke nicht zwischen Shows, Sitcoms und Sendungen.

Ersichtlich wird, dass die Schwierigkeit der verschiedenen Kategorisierungsversuche bereits in den unterschiedlichen Begriffsverständnissen liegt. Welke verwendet das englische Wort *Show* gleichbedeutend mit dem deutschen Begriff *Sendung*, während Gerhards und Klinger *Shows* mit Comedy in Verbindung setzen und gleichzeitig von Satire abgrenzen. Die Schwierigkeit bei solchen kleinschrittigeren Unterscheidungen ist die Frage nach der Kategorisierung von denjenigen Sendungen, die mehr als nur eine Form aufweisen, etwa bei *Bullyparade* (1997-2002, ProSieben) oder *Was guckst du?!*, die sowohl Sketch- als auch Stand-Up-Segmente beinhalten.

Karin Knop wiederum übernimmt die Kategorisierung Gerhards und Klingers mit dem Unterschied, dass sie die Trennung zwischen Kleinkunst/Satire und Comedy ablehnt und daher nicht zwischen drei, sondern nur zwei Sendungsarten unterscheidet, und zwar Comedyshows und Comedyserien/Sitcoms.<sup>86</sup> Während sich Comedyserien durch Fiktionalität auszeichnen (87), sind Comedyshows nach Knop

---

<sup>86</sup> Knop liefert keine nähere Bestimmung von Comedyserien, verwendet diese aber explizit bedeutungsgleich mit Sitcoms, denn „[n]ach der Wandlung, die das Genre formal durchlaufen hat - Kriterien wie Bühnenaufführung, Aufzeichnung im Studio und Publikums- oder Konservenlacher sind keine festen Abgrenzungsgrundlagen mehr -, können nunmehr die

gekennzeichnet durch Serialität und (tatsächlichen oder inszenierten) Live-Charakter, der durch die Anwesenheit eines Studiopublikums intensiviert wird. Außerdem sind sie bestimmt durch die Präsenz eines komischen Moderators oder eines Moderatorenteams, bestehend aus Comedians und eine kleinschnittige Nummerndramaturgie. (84)

Für die vorliegende Arbeit eignet sich diese Kategorisierung. Indem die Anwesenheit eines Publikums als zentrales Unterscheidungsmerkmal genommen wird, kann der Untersuchungsgegenstand der besseren Vergleichbarkeit halber durch den Ausschluss serieller Fernsehkomik vor Live-Publikum eingegrenzt werden. Da Bühnenkomik aber zentraler Bestandteil und Ursprung ethnischen Humors im Fernsehens ist, wird diese nachfolgend diskutiert.

### **Ethnische Bühnenkomik und Comedyshow**

Anfangspunkt ethnischer Bühnenkomik in Deutschland war das deutsch-türkische Kabarett der 1980er Jahre. Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca gründeten 1985 nach Gastauftritten in Sendung *Scheibenwischer* das „Kabarett Knobi-Bonbon,“ das „erste Kabarett von Türken für Deutsche,“ wie *Die Zeit* 1988 proklamierte (Farin o. S.). In ihren fünf Programmen widmeten sich die Gründer des deutsch-türkischen Kabarett dem Thema Einwanderung in Deutschland in satirischer Manier und wurden 1988 bisher als einzige nichtethnisch deutsche Kabarettisten mit dem Deutschen Kleinkunstpreis ausgezeichnet. „Bereits im Debütprogramm des

---

Begriffe Comedy-Serie und Sitcom synonym verwendet werden“ (87). Meines Erachtens ist diese Gleichsetzung von Sitcoms und Comedyserien problematisch, da Sitcoms vielmehr eine Subkategorie von Comedyserien sind, welche wiederum vielfach und relativ eng—d.h. so eng wie möglich angesichts der Genretheorie inhärenten Abgrenzungsschwierigkeiten—definiert sind. Siehe hierzu im anglo-amerikanischen Raum Marc David *Comic Visions: Television Comedy and American Culture* (1989), Steve Neale und Frank Krutnik *Popular Film and Television Comedy* (1990) und Brett Mills *The Sitcom* (2009) sowie in Deutschland Daniela Holzer *Die deutsche Sitcom: Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung* (1999). Betrachtet man das Angebot der deutschen Comedyserien lässt sich auch ohne wissenschaftliches Fundament ein Unterschied zwischen beispielsweise *Berlin, Berlin* (2002-2005, ARD) und *Stromberg* (2004-2012, ProSieben) erkennen, den es theoretisch näher zu bestimmen gilt.

*Kabarett Knobi-Bonbon*“ schreibt Erol M. Boran, „kamen alle thematischen Schwerpunkte zur Sprache, die das türkische Migranten-Kabarett bis heute bestimmen. Überwiegend geht es hierbei um die Koexistenz von Türken und Deutschen, um wechselseitige Stereotypisierungen, um gesellschaftliche Diskriminierung und um Integrationsprobleme“ (201, Herv. i. O.).

Nachdem sich 1997 ihre Wege trennten, begann Omurca eine Solokarriere<sup>87</sup> und Dikmen gründete mit seiner Frau Ayşe Atalay ein Jahr nach dem Ende von „Knobi-Bonbon“ das bis heute bestehende *Kabarett Änderungsschneiderei* (kurz *Die KÄS*) in Frankfurt am Main, welches sie bis 2012 leiteten.<sup>88</sup> Hierbei handelt es sich aus zwei Gründen um eine Besonderheit. Erstens war *Die KÄS* die erste und bisher einzige Kabarettbühne „mit Migrationshintergrund“ mit eigenem Haus. Damit divergiert die *KÄS* von der Theaterarbeit von (Post)Migranten, die sich, wie Sven Sappels schreibt, aufgrund unzureichender Förderung bis ins neue Jahrtausend hauptsächlich in der freien Szene ereignete (283).<sup>89</sup> Zweitens unterschied sie sich von den übrigen, schon

---

<sup>87</sup> Omurcas erstes Soloprogramm war „Aus dem Tagebuch eines Skinheads in Istanbul,“ für das er—wiederum als einziger Kabarettist mit Migrationshintergrund—mit dem Deutschen Kabarettpreis ausgezeichnet wurde. Da dieses, wie die meisten seiner Performances, mit projizierten Cartoons unterstützt wird, prägte Omurca den Begriff *Cartoon-Kabarett*. Neben kontinuierlicher Veröffentlichung von auch international ausgezeichneten Cartoons präsentiert er bis heute regelmäßig neue Programme und steht gleichzeitig auch mit älteren wie dem „Tagebuch“ oder „Kanakmän - Tags Deutscher, Nachts Türke“ (seit 2000) auf der Bühne.

<sup>88</sup> Parallel zur Leitung der *KÄS* trat auch Dikmen mit eigenen Programmen wie „Kleider machen Deutsche“ (1997) und „Islam für Anfänger“ (2008) auf. Zudem veröffentlichte er vier Satiren, darunter *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln* (1983). Zusammen mit Osman Engin, der ebenfalls Mitte der 1980er Jahre begann, Satiren zu veröffentlichen (z.B. *Deutschling* [1985]), ist Dikmen Vorreiter im Bereich deutsch-türkischer Satiren. Zu den frühen Satiren Dikmens und Engins siehe Karin Yeşilada „Schreiben mit spitzer Feder: Die Satiren der türkisch-deutschen Migrationsliteratur“ (1997) und „‚Getürkt‘ oder nur ‚anders‘? Das Türkenbild in der türkisch-deutschen Satire“ (2000).

<sup>89</sup> Diesbezüglich veränderte erst 2008 die Neueröffnung des Berliner *Ballhaus Naunynstraße* durch Shermin Langhoff die Theaterarbeit nichtethnisch deutscher Kulturschaffender, indem es mit seiner Selbstkonzeption als „postmigrantisches Theater“ eine institutionell geförderte, professionelle Plattform bietet. Die Idee eines ethnisch diversen Theaters beibehaltend übernahm Langhoff 2013 zusammen mit Dramaturg Jens Hillje die Intendanz des *Gorki* (vormals *Maxim Gorki Theater*) und revolutionierte mit seinen Programmen, den Mitwirkenden

zuvor eröffneten festen, professionellen Theaterbühnen unter nichtethnisch deutscher Leitung, indem die Programme in erster Linie auf Deutsch waren.<sup>90</sup>

Anfang der 1990er Jahre wurden als nächstes zwei miteinander verbundene, von Frauen geführte Kabarettgruppen gegründet—wieder mit türkischem Hintergrund: Das immer wieder neu besetzte „Putzfrauen-Kabarett“ (1993-2010) und „Die Bodenkosmetikerinnen“ (1992-2000, 2004-2007).<sup>91</sup> Inhaltlich thematisierten die beiden Gruppen, wie schon ihre männlichen Vorgänger, Aspekte des deutsch-türkischen Zusammenlebens und problematisierten unter anderem Stereotype (Putzfrauen), Diskriminierung und Xenophobie. Hinzu kamen genderspezifische Themen. Im Fall der „Bodenkosmetikerinnen“ „ist im Laufe der Zeit eine starke Hinwendung in Richtung aktueller islamischer Themen zu bemerken,“ welche Maha el Hissy zufolge „stellvertretend für eine thematische Entwicklung des deutsch-türkischen Kabarett“ nennt (149).

---

und dem Ziel, einen „Diskurs, der so vielfältig ist, wie Biographien der Menschen, die in dieser Stadt leben“ auf der Staatsbühne zu schaffen die Berliner Theaterlandschaft („Geschichte des Maxim Gorki Theaters“ o. S.). Zur Geschichte des (post)migrantischen Theaters (vor Langhoffs Übernahme des *Gorki*) siehe neben Sven Sappelt „Theater der Migrant/innen“ (2000) Azadeh Sharifi „Postmigrantisches Theater: Eine Agenda für die deutsche Bühne“ (2011) und das dritte Kapitel von Borans hier mehrfach zitierter Dissertation *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett* (2004).

<sup>90</sup> Im *Tiyatrom* in Berlin (seit 1984), im *Istasyon Tiyatro*, das seit 1989 seinen festen Sitz in Hamburg hat und im 1998 gegründeten *Theater Üüm* in Ulm sind die Stücke bis heute hauptsächlich in türkischer Sprache. Nur im *Arkadaş Theater* in Köln (1986 gegründet, seit 1997 im eigenen Haus, heute: *Bühne der Kulturen*) hat sich das geändert.

<sup>91</sup> Die Gemeinsamkeit der beiden Gruppen besteht nicht nur in ihrem Namen, sondern auch in ihren Gründungsmitgliedern Nursel und Günay Köse. Nach internen Schwierigkeiten schieden die beiden aus der 1990 am *Arkadaş Theater* ins Leben gerufenen Kabarettreihe um die Idee türkischer Putzfrauen aus (vgl. Boran 226-227). Mit neuer Besetzung debütierte das „Putzfrauen-Kabarett“ 1993 und endete 2010 nach insgesamt sieben Programmen. Die Köse-Schwester formierten sich ebenfalls neu und hatten in Zusammenarbeit mit Serpil Pak 1992 ihren ersten Auftritt als „Die Bodenkosmetikerinnen.“ Acht Jahre lang traten sie in insgesamt sechs Programmen auf. Von 2004 bis 2007 sattelten Köse und Pak, inzwischen als Duo, auf Comedy um. Während sich Köse seitdem auf die Schauspielerei konzentriert, war Pak von 2008 bis 2013 mit ihrem eigenen Programm „In Schleier Haft: Eine Orientwalküre packt aus“ auf Tour.

Ende der 1990er Jahre lässt sich ein Richtungswandel im Bereich des ethnischen Humors auf der Bühne beobachten, und zwar dahingehend, dass viele Künstler, die Ethnizität ins Zentrum ihrer Performances stellen, seitdem mehr Comedy und weniger Kabarett machen.

Die Neuorientierung der Komiker hing sicherlich mit dem oben erwähnten sogenannten Comedyboom zusammen, als der Unterhaltungswert die Humorlandschaft zu dominieren begann und die höheren Zuschauerzahlen Bühnenkomik lukrativer machten.

Ob es jedoch, wie el Hissy und Boran argumentieren, einen direkten Zusammenhang zwischen dieser Entwicklung und dem Ende der „Bodenkosmetikerinnen“ sowie dem „Kabarett Knobi-Bonbon“ gab (el Hissy 148; Boran 236), ist fraglich. Erstens führten die genannten Künstler ihr politisch-satirisches Programm noch wesentlich länger fort. Zweitens eröffnete *Die KÄS* genau zu diesem Zeitpunkt und steht somit in direktem Widerspruch zu der Annahme. Drittens, und das ist wohl am wichtigsten, verlor das Kabarett im Allgemeinen in Deutschland nicht erst in den 1990er Jahren an Bedeutung, sondern schon, als Dikmen und Omurca begannen, Kabarett zu machen, wie Mark Terkessidis schreibt: „So begannen die genannten Künstler türkischer Herkunft [Dikmen, Omurca, Pamuk, Engin] auf deutsch Satiren zu schreiben und Kabarett aufzuführen, als diese Formen in Deutschland gerade massiv an Aufmerksamkeit einbüßten“ (295). Gemeint ist hier die Zeit *vor* dem mit den 1990er Jahren verbundenen „Comedyboom.“<sup>92</sup> Da sich das deutsch-türkische Kabarett also nicht nur, wie oben angedeutet, unabhängig von der türkischsprachigen

---

<sup>92</sup> Laut Terkessidis führte das Versteinern (d.h. die unveränderte Weiterverfolgung der eingeschlagenen Linie einiger Berühmtheiten) und die Selbstbeschränkung (d.h. die Beschränkung des Wirkungskreises auf das linksalternative Spektrum) in den 1980er Jahren zu einem Verlust des politischen Impetus und damit auch zur abnehmenden Relevanz von Kabarett und Satire (295).

Theaterszene entwickelte, sondern von vornherein auch unabhängig von der deutschen, ist der Zusammenhang zwischen dem sogenannten Comedyboom und dem Ende der besagten Gruppen nicht zwangsläufig gegeben.

Der erste, der von der bisherigen Form des deutsch-türkischen Kabarett Abstand nahm, war Serdar Somuncu. Einen Namen machte er sich mit dem von ihm als Lesereisen bezeichneten Programm „Tagebuch eines Massenmörders: Mein Kampf.“ Von 1996 bis 2001 gab er etwa 1.500 dramatische Lesungen aus Adolf Hitlers *Mein Kampf*, und war zu dem Zeitpunkt bundesweit der einzige Künstler, dem das Finanzministerium Bayern, welches als Rechtsnachfolger des nationalsozialistischen Franz-Eher-Verlags bis Januar 2016 die Nutzungsrechte besaß, die Genehmigung erteilte, Auszüge daraus vorzutragen (vgl. Thurn 355). Mit der Absicht, mit seinen Performances „gegen das Wiederaufkeimen der Ewiggestrigen“ zu kämpfen, wie Somuncu in *Auf Lesereise mit Adolf* (2009) schreibt (349), war er nach wie vor dem Kabarett mit seinem politischen Bezug einerseits und kritischen Anspruch andererseits verhaftet.<sup>93</sup> Anders war der thematische Fokus. Ähnlich wie Omurca (vormalig Mitglied des erwähnten „Kabarett Knobi-Bonbon“), der nicht viel später begann sich mit seinen Figuren Hansi und Dr. Botho Kraus in „Tagebuch eines Skinheads in Istanbul“ (seit 1996) mit Neonazismus in Deutschland auseinanderzusetzen, warf Somuncu gleich zwei bedeutsame, diskussionswürdige Themen auf: die Verbindung Hitlers und des Dritten Reichs mit Humor und der nationalsozialistischen Vergangenheit mit

---

<sup>93</sup> Die Bezeichnung *Comedian* lehnt Somuncu selbst ab. Die Schwierigkeit der Eigenpositionierung verdeutlicht er im folgenden Interview: „Ich bin auf keinen Fall Comedian, das ist ausgeschlossen. Gerade auch weil ich [...] merke, wie wenig ich das mag, dieses ‚Lachen auf Knopfdruck‘ und wie schwer ich auch damit umgehe, diese Erwartungshaltung der Zuschauer zu erfüllen, sie zum Lachen bringen zu müssen. Ob ich Kabarettist bin, weiß ich auch nicht, weil Kabarett ein mittlerweile durch die Nomenklatur des linksorientierten Spießbürgertums sehr besetzter Begriff ist. Comedy und Kabarett allerdings sind Elemente, die mit Theater zu tun haben und so gehört es auch zu meiner Arbeit, diese Facetten abzudecken“ (Merx o. S.).

(Post)Migration.<sup>94</sup> Wie Kathrin Bower schreibt, hat Somuncu mit seinen verschiedenen Projekten die deutschtürkische Comedy- und Kabarettszene insgesamt transformiert: „Moving from Hitler to *Hassprediger* with several books, the *Hitler-Kebab* program, and an internet satire show (*Hatenight*) in between, Somuncu has transformed the Turkish German comedy and cabaret scene by relentlessly confronting Germans, Turks, and *Deuschtürken* with their own preconceptions, anxieties, and delusions” (16).

Zur gleichen Zeit lässt sich ein weiteres Phänomen beobachten, das im Hörfunk seinen Ursprung hatte und durch seinen Erfolg ethnischen Humor massenkompatibel machte: Ethnisch deutsche Komiker mit im Ethnolekt sprechenden Figuren—der „Hypertypus des bildungsfernen, proletenhaften Migranten“ (Kotthoff und Stehle 1). Am meisten Aufmerksamkeit erreichte das Komikerduo „Erkan und Stefan.“<sup>95</sup> 1994 begannen John Friedmann und Florian Simbeck ihre Karriere alias Erkan Maria Moosleitner und Stefan Lust in der Comedyshow *Klub Ma:d* (1994-1998) des Privatradiosenders Energy München.<sup>96</sup> Es folgten zehn Jahre lang Bühnenauftritte, drei Kinofilme (*Erkan und Stefan* [Michael „Bully“ Herbig, 2000], *Erkan und Stefan - Gegen die Mächte der Finsternis* [Axel Sand, 2002] und *Erkan und Stefan - Der Tod kommt*

---

<sup>94</sup> Zum zweiten Punkt siehe Michael Rothberg und Yasemin Yildiz „Memory Citizenship: Migrant Archives of Holocaust Remembrance in Contemporary Germany“ (2011) einschließlich einer umfangreichen Bibliographie wissenschaftlicher Auseinandersetzungen zum Thema.

<sup>95</sup> Zu nennen sind außerdem die Figuren Dragan und Alder des Mitte der 1990er Jahre gegründeten Duos „Mundstuhl“ (Lars Niedereicholz und Andre Werner), das 1997 eine eigene Radiosendung beim Frankfurter Radio x bekam, und Radiomoderator Matze Knop, der ebenfalls 1997 als Ritchie sein erstes Album „Sonst hol isch meinä Brüda“ veröffentlichte und sich damit in den Top 10 der Charts platzieren konnte.

<sup>96</sup> Friedmann und Simbeck lernten bei diesem Radiosender Michael „Bully“ Herbig kennen, der im Jahr 2000 bei ihrem ersten Kinofilm Regie führte. Herbig wiederum traf bei Energy München mit Moderator Murmel Clausen, Chrisian Tramitz und Rick Karvanian zusammen, die gemeinsam auf Basis der Sendung *Bullyparade* (1997-2002, ProSieben) mit dem Film *Der Schuh des Manitu* 2001 einen der erfolgreichsten Filme der deutschen Nachkriegsgeschichte zu verbuchen haben.

*krass* [Michael Karen, 2005]) sowie die Fernsehserie *Headnut.TV* (2002-2003, ProSieben).

Betrachtet man die Tatsache, dass weniger als ein Jahr, nachdem *Erkan und Stefan* in den Kinos war, mit Kaya Yanars *Was guckst du?!* auf Sat.1 die erste, lange Zeit einzige und überaus erfolgreiche<sup>97</sup> ethnische Comedysendung anlief,<sup>98</sup> lässt sich vermuten, dass die Popularität des Komikerduos „Erkan und Stefan,“ auf das ich weiter unten näher eingehe, den Weg für massenkompatible ethnische Comedy ebnete, wie zum Beispiel für die von Bülent Ceylan, der 1998 sein erstes Programm auf die Bühne brachte und mit Figuren wie Adölfchen, Mompfred und Hakan heute einer der erfolgreichsten Comedians mit Migrationshintergrund ist.<sup>99</sup>

Immer mehr nichtethnisch deutsche Komiker, die seit Beginn des neuen Jahrtausends hervortraten, begannen, Comedy zu machen; inzwischen auch über den deutsch-türkischen Kontext hinaus. Hierzu gehören unter anderem: Murat Topal, der 2004 seine erste Live-Performance hatte und zusammen mit Kabarettist Fatih Çevikkollu (welcher 2005 seine Bühnenkarriere begann, im selben Jahr die Stand-Up-Veranstaltung „No Maganda Club“ ins Leben rief und u.a. die Satire *Der Moslem-TÜV* [2008] veröffentlichte) und Ozan Akhan (welcher wiederum zusammen mit Tunç Denizler seit 1997 zunächst als „Tony & Oz“ auftrat und inzwischen als „Ozan & Tunç“ zu sehen ist), derzeit mit dem Programm „Comedy Orient Express“ tourt; Oliver Polak, der seit 2006 seinen jüdischen Hintergrund in den Mittelpunkt seiner Performances

---

<sup>97</sup> Die Sendung erreichte einen Marktanteil von über 25% in der Sat.1-Zielgruppe der Vierzehn- bis Neunundzwanzigjährigen (vgl. Kotthoff 196).

<sup>98</sup> Im Mittelpunkt der Sendung stehen primär Figuren mit Migrationshintergrund wie beispielsweise Ranjid, Harkan, Francesco und die Mitglieder der Familie Yıldırm.

<sup>99</sup> Anders als in Yanars Sendung verkörpert Ceylan in seinen Performances viele deutsche Figuren. Siehe Patricia Carolina Saucedo Añez „Deutsche Ethno-Comedy: Zwischen Anti-Rassismus und dem Zusammenprall der Kulturen“ (2017) für einen Einblick in Ceylans Figuren und Themen in *Die Bülent Ceylan Show*.

stellt; das durch Babak Ghassim und Usama Elyas gegründete Komiker-Kollektiv „RebellComedy,“ das 2007 auf der Bühne prämierte; Abdelkarim Zemhoue, der ebenfalls seit 2007 auftritt und im Moment seit zweites Soloprogramm präsentiert; Dave Davis, der 2008 als Toilettenmann Motombo Umbokko aus dem fiktiven afrikanischen Land Nfuddu auf sich aufmerksam machte und bisher mit vier eigenen Shows zu sehen war; und İdil Baydar alias Jilet Ayşe, die sich wie einige andere ab etwa der 2010er Jahre mit Hilfe von Internetvideokanälen einen Namen in der Comedyszene machen konnten.<sup>100</sup>

Im Fernsehen sind die Komiker durch Gastauftritte auf renommierten Bühnen wie zum Beispiel in Thomas Herrmanns *Quatsch-Comedy-Club* (seit 1992, seit 1996 von ProSieben ausgestrahlt), Übertragungen der Soloprogramme (Ceylans „Halb getürkt“ wurde z.B. im ZDF und „Kebabbel ned“ auf RTL gesendet) und in verschiedenen seriellen Comedyshow zu sehen. Zehn Jahre nachdem *Was guckst du?!* den Anfang machte und zeigte, dass sich ethnische Comedy auf der Showbühne in hohen Zuschauerzahlen auszahlt, entstehen regelmäßig neue Sendungen. Diese sind: *Die Bülent Ceylan Show* (2011-2013 und seit 2017, RTL), *Stand-Up Migranten* (2013-2014, EinsPlus), *Geht's noch, Kayas Woche* (2014-2015, RTL), *Bülent und seine Freunde* (2014-2015, RTL), *RebellComedy* (seit 2014, WDR) und *Studio Amani* (2016, ProSieben). Vor allen Dingen durch den privaten Rundfunk wurden nichtethnisch deutsche Comedians

---

<sup>100</sup> Hiermit will ich nicht sagen, dass die aufgeführten Komiker ausschließlich Comedy machen. Inwieweit die Künstler auch der kabarettistischen Tradition verhaftet sind, kann ich ohne nähere Betrachtung ihrer Programme nicht sagen. Die Frage müsste in einer eigenen Untersuchung behandelt werden. „Ozan und Tunç“ machen zum Beispiel ausdrücklich beides, wie ihrer Website zu entnehmen ist, auf der sie sich unter dem Begriff *Hybrid Comedy* vorstellen („Ozan & Tunç“ o. S.) und im Programm „Comedy Orient Express“ trat der eine Teil des Duos, Ozan Akhan, neben Fatih Çevikkollu und Murat Topal bei der 13. Deutsch-Türkischen Kabarettwoche in Stuttgart—die im Übrigen entgegen ihres Namens „Stars und Newcomer aus Kabarett und Comedy zeigen“ (vgl. „Dreizehnte Deutsch-Türkische Kabarettwoche“ o. S., Herv. von mir)—auch mit Comedian İdil Baydar auf, was ebenso auf eine Vermischung der beiden Humorformen hindeutet.

also im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends zu einem festen Bestandteil in der Fernsehhumorlandschaft.

Dabei liegt der Fokus nicht mehr in dem Maße auf Ethnizität, wie es bei Yanars bahnbrechender Sendung der Fall war. Dies zeigt zum Beispiel das Konzept hinter „RebellComedy.“ Die Frage, ob sich die Künstler der Gruppe nicht gerade wegen ihres Migrationshintergrundes zusammengefunden haben, verneint Babak Ghassim, einer der Mitbegründer der Gruppe im Interview: „Wir kommen aus einer Kultur, in der es keine Unterschiede mehr macht, wo jemand herkommt. Wir definieren uns nicht über Herkunftsländer und Kulturen, sondern schließen alle mit ein und machen eben einfach Comedy.“ Ihr Migrationshintergrund spiele zwar eine Rolle, denn „er macht ja ein Stück von unserem Lebensstil aus. Aber wir machen keine klassische Ethno-Comedy“ (Frangenberg o. S.). Ähnlich verhält es sich bei *Studio Amani*. Migrationshintergründe werden hier thematisiert, zum Beispiel wenn Moderatorin Enissa Amani und Komiker Marek Fis im Stil eines Battle-Rap Iran gegen Polen antreten lassen. Ethnizität aber ist nicht das einzige Thema, wie die verschiedenen eingespielten Videosegmente (z.B. Amanis Besuch beim Altenburger Folkloreensemble) und Gäste (z.B. Sophia Thomalla) zeigen. Es handelt sich um postmigrantische Comedy, bei denen es im Sinne des Präfix *post-*, das „auf Vergangenes, aber Nachwirkendes verweist,“ in Kombination mit dem Wortstamm *migrantisch* „um eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den Folgen von Migration“ geht (Rösch 78), diese Auseinandersetzung jedoch nicht mehr zentraler und einziger Bestandteil ist.

### **Comedyserien**

Relativ kurz nach der Jahrtausendwende gab es die sogenannte Ethno-Comedy auch in fiktionalen Fernsehserien. Ihre Zahl ist jedoch, wie die der Dokusoaps, quantitativ und zeitlich begrenzt. Den Weg dafür bereitete die Serie *Headnut.TV*, die

von 2002 bis 2003 auf ProSieben lief. Dem Erfolg ihres ersten Kinofilmes folgend, persiflieren Friedmann und Simbeck mit ihren Figuren Erkan und Stefan Deutschtürken und ihr Umfeld. Die an die *Da Ali G Show* erinnernde Sendung<sup>101</sup> nimmt nicht nur deswegen einen besonderen Stellenwert ein, weil sie die erste war, die vermeintliche Postmigranten in serieller Form humoristisch außerhalb der Bühne thematisierte, sondern vor allen Dingen, da sich ethnisch Deutsche über die gängigsten Stereotype von und Vorurteile über Deutschtürken lustig machen (Ethnolekt, Sportkleidung, kriminelle Neigungen, geringe Schulbildung) und damit in der ersten Staffel mit bis zu 19% Marktanteil eine vergleichsweise hohe Zuschauerquote aufweisen konnte (vgl. „*Die Sketch-Show*“ o. S.).

Bald darauf erschienen drei fiktionale ethnische Comedyserien, die im Gegensatz zu „Erkan und Stefan“ über das Verspotten von Postmigranten hinausgehen. In der von Sat.1 2005 ausgestrahlten Sendung *König von Kreuzberg* geht es um den Juniorchef eines Dönerimbisses in Berlin-Kreuzberg, seine Freunde und hauptsächlich deren Beziehungskonflikte (Partnerschaften, Familie, Kollegen). Wegen schlechter Einschaltquoten (5,3% Marktanteil, 9,3% bei der werberelevanten Gruppe) wurde sie bereits nach der dritten Folge abgesetzt und nach der achten eingestellt (vgl. „*König von Kreuzberg geht*“ o. S.). Als Ursachen für die Absetzung vermuteten die aus Wissenschaftlern und „TV-Experten“ bestehenden Teilnehmer des Workshops „TV-Formate mit migrationsbezogenem Inhalt“ (2006) der Bundesinitiative Integration und Fernsehen (BIF) einerseits die ungünstig eingeschätzte Sendezeit (freitags 21:45 Uhr)<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Die Idee von *Headnut.TV* ähnelt Sasha Baron Cohens *Da Ali G Show* (2000 bei Channel 4 und 2003-2004 auf HBO), in der die Komiker Interviews mit Experten zu verschiedenen Themen durchführten.

<sup>102</sup> Warum die Fachleute zu dem Schluss kamen, dass die Sendezeit ungeeignet war, wird nicht spezifiziert. Angesichts der Tatsache, dass sie meisten Sitcoms am Vorabend laufen, lässt sich als Erklärung für diese Einschätzung vermuten, dass die Ausstrahlung von *König von Kreuzberg* um 21:45 Uhr für die Sehgewohnheiten von Sitcom-Zuschauern zu spät war.

und andererseits, dass Sat.1 „den überwiegend deutschen Zuschauern zu wenig Zeit ließ, um sich mit den ungewohnten Charakteren und Geschichten rund um die Einwanderer der zweiten Generation vertraut zu machen“ („BIF-Workshop“ o. S.).

Anfang 2006 liefen innerhalb von zwei Monaten zwei weitere Serien an: Im März startete *Türkisch für Anfänger* im Ersten und im April *Alle lieben Jimmy* auf RTL. Trotz ebenso unzureichender Quoten gingen die Geschichten um Jimmy Arkadaş und seine Familie in eine zweite Staffel (insgesamt sechzehn Folgen) und die der Öztürk-Schneiders in *Türkisch für Anfänger* sogar in eine dritte. Den insgesamt zweiundfünfzig Episoden folgten die an den Titel angelehnte vierteilige Kochsendung *Türkisch-bayerisch Kochen für Anfänger* (2009, BR) mit Hauptdarsteller Adnan Maral und der gleichnamige, überaus erfolgreiche Kinofilm 2012. Obwohl *Alle lieben Jimmy* zur gleichen, von den Fachleuten des BIF als ungünstig vermuteten Sendezeit wie *König von Kreuzberg* lief, ging die Serie in eine zweite Staffel. Als Grund für diese Verlängerung vermutet Heather Merle Benbow, dass RTL mit der ARD, die zuvor eine zweite Staffel von *Türkisch für Anfänger* angekündigt hatte, mithalten wollte (89).

Bei allen drei Serien handelt es sich um deutsch-deuschtürkische Konstellationen im Rahmen des Privaten während der Migrationshintergrund der Protagonisten zentral ist. Indem die Serien zum ersten Mal fest in die Gesellschaft eingegliederte deuschtürkische Charaktere präsentierten, die ethnisch deutsche Familienmitglieder und Freunde haben und dem Publikum die Möglichkeit bieten, sich mit ihnen zu identifizieren, können, so Benbow, die Zuschauer wiederum stellvertretend Intimität mit den deuschtürkischen Figuren erleben. So werde Integration buchstäblich in Form von ethnisch gemischten Familien und Freundschaftsgruppen repräsentiert (89). Darüber hinaus bietet der Fokus auf den Bereich der Familie dem Zuschauer die Möglichkeit, sich mit den Charakteren zu

identifizieren sowie innerhalb des Bekannten mit dem vermeintlich Unbekannten vertraut zu werden.

In Bezug auf die Zentralisierung des Migrationshintergrundes lassen die Comedyserien *Im Knast* (seit 2015, ZDFneo) und *Blockbustaz - Willkommen in der Hood* (seit 2016, ZDFneo) eine Weiterentwicklung vermuten, da sie diesen nicht mehr in den Vordergrund stellen. Die erste handelt von der Therapie eines deutschen, eines österreichischen und eines deutschtürkischen Gefängnisinsassen (letzter gespielt von Dennis Moschitto). In der zweiten Serie stehen die prekären Verhältnisse der Bewohner eines Plattenbaus um Sol (Ekrem „Eko Fresh“ Bora) in Köln-Chorweiler im Mittelpunkt. Ob diese auf ZDFneo ausgestrahlten Sendungen den Anfang einer längerfristigen Tendenz darstellen, oder ob es sich um Ausnahmeerscheinungen handelt, die sich auf die Produktion eines Spartenkanals beschränken, bleibt abzuwarten. Da das Auswahlkriterium des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit Ethnizität im Rahmen von (Post)Migration ist, werden diese zwei Comedyserien hier nicht weiter besprochen. Eine vergleichende Untersuchung der beiden mit Blick auf die Repräsentation von nichtethnisch Deutschen (im Gefängnis und in der „Hood“) und auch im Vergleich zu ihren Vorgängern, die sich in ihrem Fokus unterscheiden, wäre allemal interessant.

### Fazit

Festzuhalten ist, dass nichtethnisch Deutsche im Zentrum von seriellen Fernsehformaten erst seit dem neuen Jahrtausend zu sehen sind, und zwar in Dokusoaps, Comedyshows und -serien. In der Fernsehkomik konnten sich nur Humorsendungen vor Live-Publikum längerfristig durchsetzen. Da es sich bei diesen hauptsächlich um massenkompatible, von privaten Sendern ausgestrahlte Comedy handelt, kann man davon ausgehen, dass ökonomische Aspekte maßgeblich zu dieser Entwicklung beitragen. Die Zahl der Dokusoaps und Comedyserien ist mit jeweils drei

hingegen erstens quantitativ limitiert. Zweitens beschränkt sich ihre Produktion auf Mitte der 2000er Jahre. Drittens gehen sie inhaltlich nicht über den Bereich des Privaten hinaus. Viertens verbindet die Protagonisten ein türkischer Migrationshintergrund. Fünftens sind ihnen mit Ausnahme von *Gülcans Traumhochzeit* unterdurchschnittliche Zuschauerzahlen gemeinsam. Und sechstens ist die Tatsache, dass es sich um Postmigranten handelt, das zentrale Handlungsmotiv aller Serien.

Dass (Post)Migranten im Mittelpunkt von seriellen Formaten stehen, stellt eine Normalisierung im Umgang mit der multiethnischen deutschen Bevölkerung im Fernsehen dar. Zum einen stellt die Tatsache, dass nichtethnisch Deutsche hierin nicht als Problem zu sehen sind, einen Gegenpol zur negativistischen Tendenz des Bereichs Information dar. Zum anderen führen diese populären Formate die diverse Realität Deutschlands theoretisch einem größeren Publikum vor Augen.

Normal aber, um Yeşiladas oben erwähnte Frage aufzugreifen, ist die Serienlandschaft in Bezug auf die Repräsentation von Diversität bisher nicht. Außer den Comedyshows erreichten die auf einige wenige Jahre begrenzten Dokusoaps und Comedyserien nicht nur kein größeres Publikum, sondern alle Serien behandeln Postmigranten mit ihrem Fokus auf Ethnizität als Besonderheit. In *Starke Herzen* und *Die Özdags* fanden sie ausschließlich aufgrund ihres Migrationshintergrundes Eingang und bei *Gülcans Traumhochzeit*, bei der dieser zwar nicht zentralisiert wurde, ging es um soziale Unterschiede, die paradoxerweise anhand einer erfolgreichen Deutschtürkin zur Schau gestellt wurden. In Comedyshows hat es den Anschein, dass Komiker nur dann berücksichtigt werden, wenn sie ihre Ethnizität zum wesentlichen Thema ihrer Witze machen. Dass dies Voraussetzung für die Wahrnehmung von Bühnenkünstlern mit Migrationshintergrund ist, suggeriert zum Beispiel die Aussage von Thorsten Sievert, der den *RTL Comedy Grand Prix* 2011 ins Leben rief: „Sie

[Migrantenkinder] haben es auf der Bühne leichter. Ein Deutscher muss sich erst sein Thema suchen. Sie dagegen bringen ihre Geschichte schon mit. Sie sind *anders*, und das haben sie im Leben oft zu spüren bekommen“ (Kühn o. S., Herv. von mir). Er gesteht es einem „Migrantenkind“ also gar nicht erst zu, eine andere Art von Comedy als ethnisch motivierte zu machen. Den Stellenwert der Herkunft der Künstler oder der ihrer Eltern zeigt die ständige Nennung ihres Hintergrundes in Programmmankündigungen, Rezensionen und Zeitungsartikeln. Nur wenn Humorproduktionen mit (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten im Mittelpunkt und Komiker mit Migrationshintergrund auch erfolgreich sind, ohne die Tatsache, dass es sich um nichtethnisch Deutsche handelt zu zentralisieren oder ihren Hintergrund auf die Bühne bringen zu müssen, kann man von Normalität sprechen. Und in den fiktionalen Comedyserien ist die deutschtürkische Minderheit hauptsächlich zu Hause „eingesperrt.“ Wie sie dort repräsentiert ist, wird in den nachfolgenden Analysen untersucht.

## ***Teil II: Analysen***

### ***Türkisch für Anfänger: „Wir [sind] alle verschieden“***

*Türkisch für Anfänger* wurde von 2006 bis 2008 als Koproduktion von ARD, BR und NDR im Vorabendprogramm um 18:50 Uhr im Ersten ausgestrahlt. Das Konzept schuf Bora Dağtekin und Regie führten abwechselnd Oliver Schmitz, Edzart Onneken und Christian Dittner. In Anbetracht des überwiegend positiven Medienechos, der Auszeichnungen,<sup>103</sup> der vergleichsweise langen Laufzeit und der Tatsache, dass 2012

---

<sup>103</sup> *Türkisch für Anfänger* wurde unter anderem 2006 als „Beste Serie“ beim Deutschen Fernsehpreis und 2007 mit dem Adolf-Grimme-Preis in der Kategorie Unterhaltung sowie beim Deutschen Civic-Medienpreis für Integration und kulturelle Vielfalt im Bereich Unterhaltung ausgezeichnet. Überdies erhielt die Serie Nominierungen bei den International Emmy Awards (2009) und der Rose d’Or Preisverleihung (2006, 2007 und 2009).

ein Kinofilm folgte, ist die Familienserie die bisher erfolgreichste ethnische Comedyserie und wird deswegen hier näher betrachtet.

In der Tradition einer Familiensitcom<sup>104</sup> geht es in *Türkisch für Anfänger* um das Zusammenleben der Familien Öztürk und Schneider, die in der Pilotfolge zusammenziehen. Die ethnisch deutschen Schneiders sind Mutter Doris, die sechszehnjährige Tochter Lena und ihr dreizehnjähriger Bruder Nils. Die deutsch-türkischen Öztürks sind Vater Metin und seine ebenfalls jugendlichen Kinder Cem und Yağmur. Aus Lenas Perspektive durch innere Monologe und Videobotschaften an ihre beste Freundin Kathi erzählt, dreht sich die Serie humorvoll um die Herausforderungen und Konflikte, die sich aus der neuen Lebenssituation des Zusammenlebens für die Familienmitglieder ergeben. In der ersten Staffel geht es hauptsächlich um Lenas Beziehung zu Axel und ihre beginnenden Gefühle für Cem. Die drei Hauptthemen der zweiten Staffel sind Lenas und Cems Annäherungsversuche und -schwierigkeiten; Metins Wunsch, um Doris Hand anzuhalten; und Yağmurs heimlicher Internetverehrer, Cems bester Freund Costa. Die dritte Staffel spielt zwei Jahre nach dem Ende der zweiten. Sie handelt von den Höhen und Tiefen der Beziehungen von Doris und Metin, Lena und Cem und Yağmur und Costa, sowie den schulischen und beruflichen (Miss)Erfolgen der Kinder. Am Ende sind Lena, die eine Karriere als Journalistin eingeschlagen hat, und Cem, inzwischen Polizist, Eltern; Doris und Metin glückliche Großeltern; und Yağmur, die als Dolmetscherin im Bundestag arbeitet, und Modedesigner Costa nach etlichen Schwierigkeiten auch wieder ein Paar. Die Serie

---

<sup>104</sup> Zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit generischen Konventionen und einflussreichen Definitionen von Sitcoms siehe Brett Mills *Television Sitcom* (2005, 26-37).

endet mit Lenas zufriedener Aussage, dass sie „endlich eine richtige Familie geworden [sind]“ (3/16, 22:53<sup>105</sup>).

### **Die Öztürks: Der Macho, die Muslima und der „Integrierte“**

Wie schon der Titel der Serie vermuten lässt, arbeitet *Türkisch für Anfänger* primär mit Vorstellungen über die deutsch-türkische Minderheit. Die Öztürk-Familienmitglieder sind stark stereotypisiert. Der Macho Cem ist, wie Lena in den ersten Minuten des Pilotfilmes feststellt, „ein Klischee [...] und es lebt“ (1/1, 02:26): Er spricht im Ethnolekt, klopft Sprüche, trägt Trainingsanzüge mit Goldkettchen und Handy um den Hals, ist nicht der gebildetste und weist patriarchalische Züge auf, zum Beispiel wenn er Yağmur mit den Worten „du redest, wenn du gefragt wirst“ zurechtweist (2/2, 01:15). Zweifelsohne gehören diese Merkmale zu den gängigsten Stereotypen männlicher Jugendlicher mit türkischem Migrationshintergrund in Deutschland. Seine etwas jüngere Schwester Yağmur ist in erster Linie durch ihre Religiosität gekennzeichnet. Sie richtet ihr Leben streng nach ihrem Glauben aus. Sie geht in die Gebetsschule, lässt sich von einem Muezzin-Wecker in Form einer Moschee wecken und bewahrt ihre Jungfräulichkeit für den richtigen (d.h. [deutsch]türkischen) Mann in der Ehe. Ihre Figur repräsentiert die stereotype Annahme von der Untrennbarkeit von dem islamischen Glauben und Strenggläubigkeit. Vater Metin zeichnet sich auf den ersten Blick durch die Abwesenheit deutsch-türkischer Stereotype aus: Er ist „deutscher als die Polizei erlaubt,“ wie ihn die Website der Sendung beschreibt („Adnan Maral als Metin“ o. S.). Dazu gehört, dass er Kriminalkommissar

---

<sup>105</sup> Die erste Zahl der Quellenangabe bezieht sich auf die Staffel, die zweite auf die Episode. Falls es sich um ein Zitat handelt, folgt die Minutenangabe. Wenn mehrere Zitate in einer Szene angeführt werden, verweist die Minutenzahl auf den Anfang des erstgenannten Zitates, gefolgt von der Abkürzung *ff.* Auf die Nennung der Serie wird verzichtet, da in diesem Teilkapitel ausschließlich *Türkisch für Anfänger* untersucht wird.

ist,<sup>106</sup> nicht etwa „albanischer Terrorist,“ wie Lena zunächst annimmt (1/1, 00:46), oder Gemüsehändler, wie sein Umzugswagen in der ersten Folge suggeriert, dass er sehr gewähltes Hochdeutsch spricht, und nicht streng, sondern betont herzlich, nachsichtig und geduldig ist. Metin ist ein „Musterbeispiel des in die Gesellschaft integrierten Migranten“ (Wellgraf 36).<sup>107</sup> Die für Sitcoms charakteristischen, immer wiederkehrenden Figuren<sup>108</sup> basieren auf der deutsch-türkischen Seite der Familie auf Stereotypen: Dem patriarchalischen Macho, der glaubensstarken Muslima und dem „Integrierten.“ Diese werden eben wegen des Sitcomformats, das kaum Raum für Charakterentwicklungen zulässt, immer wieder vor Augen geführt.

Im Verlauf der Sendung werden diesen drei (Stereo)Typen keine Gegenbeispiele entgegengesetzt. Besonders in Cems und Yağmurs Fall wäre es vorteilhaft gewesen, Figuren zu zeigen, die über die von ihnen repräsentierten Stereotype hinausgehen (also eine nicht- oder moderat religiöse Frau oder einen männlichen Jugendlichen ohne

---

<sup>106</sup> Dass Metin und am Ende der dritten Staffel auch Cem Polizisten sind, ist vielsagend. Erstens verstärkt dies in Metins Fall das Stereotyp des „Integrierten“ insofern als der Dienst am Staat und der Schutz der öffentlichen Sicherheit und Ordnung seine Identifikation mit Deutschland illustriert. Zweitens widerlegt dieser Beruf wie kein anderer das Vorurteil des kriminellen „Ausländers,“ worauf Cems Figur immer wieder anspielt. Drittens spiegelt die Tatsache, dass Metin und später auch Cem Polizisten sind, die Integrationsbestrebungen der Bundesländer wider, Personen mit Migrationshintergrund einzustellen: „Viele Landesbehörden versuchen, Menschen mit Migrationshintergrund gezielt anzuwerben: Bis auf Bayern, Brandenburg und Thüringen gibt es in allen Bundesländern Maßnahmen für diese Zielgruppe. Das reicht von mehrsprachigen Flyern über Informationsveranstaltungen in Schulen mit hohem Migrationsanteil bis zu Kooperationen mit Integrationsbeauftragten oder Gemeinden“ („Beamte mit Migrationshintergrund“ 3). Schließlich symbolisiert ihre Tätigkeit bei der Polizei im gewissen Maße Macht über die Mehrheitsgesellschaft.

<sup>107</sup> Wellgraf führt diesbezüglich aus: „Als Kriminalbeamter mit Hemd und Krawatte, der auch nach Dienstschluss noch zu Hause am Laptop arbeitet und Verbrecher sucht, repräsentiert Metin scheinbar perfekte ‚deutsche‘ Tugenden wie Pflichtbewusstsein, Fleiß und Verantwortung“ (36).

<sup>108</sup> Das Kriterium der Wiederkehr der immer gleichen Charaktere führt Larry Mintz in der von Mills in *Television Sitcom* als Standard bezeichneten Definition von Sitcoms (27) gleich zu Beginn an. Eine Sitcom sei „a half hour series focused on episodes involving recurrent characters with the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting“ (114).

Machogebaren), um zu verdeutlichen, dass nicht alle deutsch-türkischen Jugendlichen diesen Schemata entsprechen. Angesichts der zweiundfünfzig Episoden wäre das durchaus machbar gewesen, wie auch die Einführung der ethnisch deutschen Nebencharaktere von Doris' Schwester Diana sowie ihrem Vater Hermi und Lenas Freundin Kathi zeigen. Stattdessen trägt bei Cem die Rolle seines deutschgriechischen Freundes Costa dazu bei, das ihn kennzeichnende Stereotyp des machohaften „Prolet[en],“ wie Lena Cem wiederholt nennt, zu untermauern (1/2, 00:26).<sup>109</sup> Und auch Yağmurs Umfeld (z.B. ihre Freundinnen in der Gebetsgruppe oder der immer wieder thematisierte Einfluss der verstorbenen gläubigen Mutter) intensiviert den Eindruck, dass (deutsch)türkische Frauen grundsätzlich religiös sind.<sup>110</sup> Hinzu kommt, wie Stefan Wellgraf schreibt, dass die Wirkung der visuellen Stereotype nicht gebrochen wird, da keine Gegenbilder produziert werden: „Die Botschaft der Bilder bleibt stereotypen Vorstellungen verhaftet, solange die verwendete Bildsprache lediglich als visueller Verstärker für humorvolle Spiele mit Klischees bildet“ (45).

Die typenbestimmenden Stereotype sind allerdings auf die einzelnen Charaktere begrenzt; die der einen Figur decken sich nicht mit denen der anderen. Dadurch geht *Türkisch für Anfänger* indirekt einige der gängigsten Stereotypen und Vorurteile über Deutsch-Türken an. Hierzu gehört erstens die schematische Verallgemeinerung, dass jeder, der einen türkischen Familienhintergrund hat, (strenggläubig) muslimisch ist, wie Yağmurs Figur suggeriert. Dies wird dadurch ausgeglichen, dass weder Metin noch

---

<sup>109</sup> Ähnlich unterstreicht Chings Figur dieses Bild, wie auch Doris Lena gegenüber bemerkt: „Du bist so ein anständiges, normales Mädchen, und wir wissen ja beide, dass ein Junge wie Cem doch eher mit so leicht proletarisch angehauchten [...] Mädchen wie Ching rumhängt“ (2/11, 01:12). Die Tatsache, dass Cem und Yağmur keine ethnisch deutschen Freunde haben, erweckt zudem die vieldiskutierte Idee der sogenannten Parallelgesellschaft.

<sup>110</sup> Es bestätigt sich Nikola Tietzes Aussage über Presse und Forschungsliteratur zum Thema Islam und Diaspora: „Blickt man auf die Presse oder Forschungsliteratur zum Islam in der Diaspora, entsteht der Eindruck, dass nur Frauen aus eingewanderten Familien zu religiösen Musliminnen werden. Ihre Brüder hingegen erscheinen entweder als politische Unternehmer oder als orientierungslose, zur Gewalt neigende Exklusionsoffer“ (133).

Cem religiös sind. Zweitens wird das von Cems Ethnolekt angedeutete Stereotyp der mangelnden Beherrschung der Standardsprache widerlegt, indem Metin und Yağmur fehler- und akzentfreies Hochdeutsch sprechen. Drittens wird das Stereotyp, dass Männer mit türkischem Migrationshintergrund in der Manier von Cem chauvinistisch sind, falsifiziert, denn Metins Verhalten stellt das Gegenteil dieser Annahme dar. Auch wenn also keine nichtstereotypisierten deutschtürkischen Figuren dargestellt werden, modulieren die auf die einzelnen Figuren beschränkten Stereotype auf der Mikroebene immerhin die Stereotypisierung aller Türken als streng religiös, „Kanak Sprach“ sprechend und chauvinistisch.

### **Positivinszenierung deutschtürkischer Figuren**

Von grundlegender Bedeutung ist die Positivinszenierung der Charaktere. Yağmur ist eine „junge Neo-Muslimin,“ wie es Feridun Zaimoğlu ausdrücken würde, worunter er Frauen versteht, „denen man keine Sprachdefizite nachweisen kann, Akademikerinnen, studierte, selbstbewusste Mädchen“ (Gaserow 2). Sie ist gut in der Schule, schlagfertig, selbstbestimmt, willensstark und alles andere als subaltern. Metin ist sowohl ein perfekt integrierter Einwanderer als auch ein warmherziger, familienorientierter Vater und leidenschaftlicher Liebhaber. Und Cem hat gleichermaßen eine romantische und sensible Seite.

Im Sinne von Stuart Halls zweiter Transkodierungsstrategie ersetzen diese positiven Bilder zumindest indirekt die dominanten negativen. Hall spricht die Umkehrung des binären Gegensatzes durch die Privilegierung des Untergeordneten und das Bestreben der Herstellung einer positiven Identifikation mit dem zuvor Abgelehnten (272) an.<sup>111</sup> Substituiert werden hier Vorstellungen der unterdrückten Frau im Islam, des „Ausländers,“ der unfähig und/oder unwillig ist, sich in die

---

<sup>111</sup> Vgl. zweites Kapitel S. 44 ff.

Mehrheitsgesellschaft zu integrieren und des autoritären Familienpatriarchen, sowie des gefühlskalten, sexistischen männlichen Jugendlichen. Somit unterscheiden sich die deutsch-türkischen Charaktere deutlich von der dominanten Negativdarstellung der Medien von (Post)Migranten, wodurch diese Art der Portraitierung zweifelsohne zu begrüßen ist.

Die Positivinszenierung betont aber Differenz in Metins und Cems Fall dadurch, dass die (Stereo)Typen des „Integrierten“ und des Frauen gegenüber emotional indifferenten Machos um westliche Bilder des erotisierten Orients ergänzt werden, wie sie Edward Said in *Orientalism* (1978) beschreibt. Mit Orientalismus („Orientalism“) meint er die diskursive Erschaffung des Orients durch den Okzident (der sich als sein Gegenstück definiert), die der Herrschaft über den Orient dient.<sup>112</sup> Zum Orientalismus gehört nach Said unter anderen eine komplexe Ansammlung „orientalischer“ Ideen wie orientalischer Despotismus, orientalische Pracht, Grausamkeit und Sinnlichkeit („complex array of ‚Oriental‘ ideas [Oriental despotism, Oriental splendor, cruelty, sensuality]“) (4). In Bezug auf die Repräsentation der Sinnlichkeit der Orients schreibt er: „[T]he Orient still seems to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies“ (Said 188).

Die Erotisierung der beiden männlichen Hauptcharaktere ist in zahlreichen Szenen dargelegt. Neben Cems regelmäßig gezeigtem nackten Oberkörper ist das besonders deutlich, wenn Metin Doris und Cem Lena wortwörtlich im Bett anspringen

---

<sup>112</sup> Said versteht unter Orientalismus neben der wissenschaftlichen Disziplin, die sich mit dem Orient auseinandersetzt, und einer Denkweise, die auf dem ontologischen und epistemologischen Unterschied zwischen „dem Orient“ und meistens „dem Okzident“ fußt („style of thought that is based upon an ontological and epistemological distinction made between ‚the Orient‘ and (most of the time) ‚the Occident‘“ 2), ein Herrschaftsinstrument: „Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient—dealing with it by making statements about it, authorizing views about it, describing it, by teaching it, setting it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient“ (3).

(1/8, 19:41 und 2/2, 09:27) und als Doris versucht, Cem die Gefühle ihrer Tochter für ihn zu erklären und wissend bestätigt: „[W]ir wissen ja alle, dass der Anblick eines nackten Südländers eine westeuropäische Frau durchaus mal in den Zustand des Erstaunens versetzen kann“ (2/8, 07:31).<sup>113</sup> In der zweiten Folge der ersten Staffel wird diese „türkische Seite“ explizit angesprochen. Hier erklärt Metin Cem, wie er Chings Herz gewinnen kann:

Wir sind Türken. Wir sind cool. Türken sind cool. Aber wir sind wie eine Medaille. Wir haben zwei Seiten. Auf der einen Seite sind wir cool [...] Auf der anderen Seite brennt das Feuer der Leidenschaft. Und es wird Zeit, dass du lernst, wie du das Feuer in dir zügelst [...] Lass deine Gefühle fließen. Schreib ihr, was du für die empfindest. Zeig ihr, was hinter dem Checker steckt. (1/2, 17:05)

Cems und Metins Figuren werden um positiv stereotypisierte,<sup>114</sup> explizit als türkische Eigenschaften benannte erweitert. Das vermeintlich Türkische ist beiden Figuren inhärent. Während sich Cems Anderssein quasi verdoppelt, indem er sowohl den Chauvinisten als auch den „heißblütigen Orientalen“ verkörpert, wird Metin zum Paradebeispiel „gelungener Integration:“ Das Fehlen negativer deutsch-türkischer Väterstereotype (streng, patriarchalisch, traditionsorientiert) ruft den

---

<sup>113</sup> Im Kontext der Szene relativiert sich die Ironie der für sich allein stehenden zitierten Aussage, denn Doris unterstreicht damit in der für sie typischen psychologisierenden Manier ihr Argument, und zwar als Erklärung für Lenas Gefühle Cem gegenüber, ohne zu wissen, dass die beiden sich im Vorfeld näher gekommen sind: „Ich denke, ich weiß jetzt, wieso sie [Lena] so sensibel ist. Sie ist zum ersten Mal mit dem Geschlecht gleichen Alters auf so engem Raum. Lena ist ohne Vater großgeworden und du bist jetzt sowas wie ihr erotisches Vorbild. Das klingt jetzt etwas albern für dich, da du dich als Siebzehnjähriger natürlich nicht für sie interessierst, aber behandle sie ein bisschen sanfter. Sie schwärmt für dich. Und wenn du es nicht schaffst, dass sie ein gutes Verhältnis zu Männern bildet, dann hat sie sehr lange daran zu knabbern. Und: ich hab’ gehört, du schließt nicht ab, wenn du badest, Cem. Lena hat noch nicht viele nackte Jungs gesehen und wir wissen ja alle, dass der Anblick eines nackten Südländers eine westeuropäische Frau durchaus mal in den Zustand des Erstaunens versetzen kann“ (2/8, 7:50).

<sup>114</sup> Der Inhalt von Stereotypen kann neutral, positiv oder negativ sein (vgl. z.B. Fischer, Jander und Krueger 117).

Assimilationsgedanken hervor, wobei er gleichzeitig die aus westlicher Sicht wünschenswerten „anderen“ Eigenschaften (leidenschaftlich, familienorientiert) beibehält.

Die stereotypisierten Eigenschaften der Öztürks sind oft humoristisch übertrieben, sodass sie als ironisch interpretiert werden könnten. Zu nennen sind beispielsweise Yağmurs Muezzin-Wecker, dessen Ironie sich laut Karin Yeşilada allgemein gegen Objekte des schlechten Geschmacks richtet („Turkish-German Screen Power“ 91), oder ihre Bezeichnung der Serie *Sex and the City* als Pornofilm als Zeichen ihrer Religiosität (1/2, 02:17), und Cems überzeichnete Ungebildetheit, wenn er zum Beispiel nicht weiß, wie ein Lexikon funktioniert: „Fuck, ich raff das immer nicht, wie das geordnet ist. Ach so, nach Buchstaben“ (2/15, 10:31). Ironische Übertreibung im Humor ist prinzipiell in der Lage, die dargestellten Sachverhalte, in diesem Fall die Stereotype, zu unterminieren. In *Türkisch für Anfänger* stellt sie jedoch nur die negativen deutsch-türkischen Stereotype als Konstrukte aus, nicht die positiven, denn diese dienen dazu die Figuren sympathisch(er) zu machen.

Die oben beschriebene Situation zwischen Cem und Ching ist ein gutes Beispiel, um zu erläutern, was gemeint ist. Sowohl die zitierte Szene als auch diejenige kurz danach, in der Cem den Liebesbrief schreibt, sind humoristisch dargestellt. Hauptsächlicher Auslöser für Komik in beiden ist eine CD von Céline Dion—spätestens seit ihrem *Titanic*-Filmsong „My Heart Will Go On“ das Inbild romantischer Liebe—die der Vater seinem Sohn im Anschluss an seine Ansprache überreicht. Sie soll Cem dabei helfen, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen. Das Unerwartete, unterstrichen von Cems schockiertem Gesichtsausdruck in Kombination mit dem evidenten Kontrast zwischen Chauvinismus und Romantik, kreiert Komik. Als Cem eine Szene später die CD mit dem Kommentar „Schwachsinn“ einlegt und sich eine Kerze dazu anzündet,

wird die romantisierende Kraft von Dions Musik effektiv dargestellt. Ching erscheint Cem in einer hell erleuchteten Traumsequenz, die stark an das Musikvideo von „My Heart Will Go On“ angelehnt ist, was ihn dazu befähigt, den Brief zu schreiben. Die gefühlvolle Inspiration ist ironisch übertrieben.

Durch die ironische Übertreibung von Cems Romantik, die zeigt, „was hinter dem Checker steckt,“ wird das Stereotyp des Chauvinisten erfolgreich dekonstruiert. Er ist ein „Fassaden-Macho mit Herz“ wie Matthias Thiele ihn beschreibt („Integration für Anfänger“ 194). Das Problem aber ist, dass an dieser Stelle ein negatives Stereotyp—das des gefühlkalten Machos, der keine Beziehung, sondern in erster Linie Sex will—mit Hilfe eines positiven Stereotyps—das des Romantikers (beziehungsweise der zügellosen orientalischen Leidenschaft)—unterminiert wird, nicht zuletzt, weil sich diese beiden Eigenschaften, so wie sie hier dargestellt sind, gegenseitig ausschließen.

Dass es sich aber bei der ersetzten Leidenschaftlichkeit ebenso um ein Stereotyp handelt, wird nicht problematisiert. Stattdessen wird es erstens dadurch, dass es Cems „wahre Natur“ aufdeckt und sein Machogehabe als Fassade entlarvt, und zweitens durch die positiven Konsequenzen für ihn innerhalb der Handlung als Positivum beschrieben. Ching nämlich ist wider ihrer ursprünglichen Ablehnung aufgrund seiner Machosprüche<sup>115</sup> zumindest für den Moment mehr als beeindruckt, sodass sie ihn auf die Wange küsst. Cems Männlichkeitswahn, von dem der Zuschauer ja mittels Komik generierender ironischer Übertreibung erfahren hat, dass dieser nicht seinem wahren Wesen entspricht, wird darüber hinaus als Negativum ausgestellt, indem er letzten Endes doch nicht mit Ching zusammenkommt, da er aufgrund von Costas Anwesenheit wieder in seine ursprüngliche Rolle verfällt. Wie sich weiter unten noch zeigen wird,

---

<sup>115</sup> Etwas früher in der Folge sieht man Cem und Ching beim gemeinsamen Austesten einer Nudelmaschine, währenddessen er ihr sagt: „Wenn ich ein Date hab’, dann geh’ ich ins Kino, aber ich zahl’ nich’ die Karte, weil ich weiß ja noch nich’ mal, ob’s sich lohnt und ob sie mich überhaupt dranlässt“ (1/2, 10:59).

werden die durch Familie Öztürk als deutsch-türkisch gekennzeichnete Eigenschaften mit Ausnahme von Cems Chauvinismus grundsätzlich gutgeheißen. Die beschriebene Nichtinfragestellung positiver Stereotype der Öztürk-Familienmitglieder stimmt damit überein.

Wie bereits erwähnt, wird den typenbestimmenden negativen oder im öffentlichen Diskurs negativ behafteten Stereotypen der Öztürk-Kinder (z.B. Fundamentalismus, Männlichkeitswahn) einerseits durch ihre Positivinszenierung (u.a. Selbstbewusstsein, Romantik) und andererseits durch die immer wieder mittels ironische Übertreibung deutlich gemachte Karikatur derselben entgegengewirkt. Dies macht die Figuren sympathisch, ja liebenswert. Die zugrundeliegenden Stereotype sind aber aufgrund des zyklischen Sitcomformats regelmäßiger Bestandteil der Folgen. Dies wird erstens natürlich zum Problem, wenn der Zuschauer die Ironie als solche nicht erkennt und die Stereotype immer wieder bestätigt sieht, oder wenn Stereotype an sich nicht erkannt werden.<sup>116</sup> Zweitens ist die Tatsache, dass Negativbilder wiederholt vor Augen geführt werden dann problematisch, wenn sie nicht etwa durch ironische Übertreibung als nicht der Realität entsprechende Konstrukte ausgestellt werden. Das ist beispielsweise der Fall als Cem die Dienstwaffe seines Vaters stiehlt, mit der er seinen Nebenbuhler Axel bedroht, um dadurch dessen Selbstmordlüge aufzudecken (2/3). Ein anderes Beispiel ist, dass Cem sein Abitur nicht besteht (3/1). Die Vorurteile

---

<sup>116</sup> Laut der Studie „Typisch deutsch, typisch türkisch – ist das komisch? Wie Jugendliche mit humorvoll gebrochenen Klischees in deutsch-türkischen Familienserien umgehen“ (2008), in der Elke Schlote und Anne Spieswinkel am Beispiel des Pilotfilmes von *Türkisch für Anfänger* und der zweiten Folge der ersten Staffel *Alle lieben Jimmy* untersuchen, „wie Jugendliche mit dem humorvollen Material umgehen“ (39), ist dies bei einigen der Dreizehn- bis Fünfzehnjährigen (oder Vierzehn- bis Sechzehnjährigen; beide Angaben finden sich im Text) zum Beispiel der Fall als Doris morgens nackt durch die Wohnung geht: „Um wahrzunehmen, dass Stereotype in beiden Sendungen humorvoll gebrochen werden, müssen diese den Jugendlichen bekannt sein und von ihnen identifiziert werden. Dies ist bei den Jugendlichen vor allem bei *Türkisch für Anfänger* nicht immer der Fall: So findet ein Mädchen ohne MH [Migrationshintergrund] die nackt in der Wohnung herumlaufende Mutter Doris einfach nur ‚asozial‘ und nicht witzig als Stereotyp der ‚emanzipierten, nicht verklemmten Frau.‘ Auch in einer Gruppendiskussion zwischen türkischstämmigen Jugendlichen besteht hier Unsicherheit“ (44).

des kriminellen und bildungsunwilligen oder -unfähigen Postmigranten werden bestätigt. Da die Figuren aber auch konstant mit positiven Eigenschaften ausgestattet sind (Cem, der in Lena verliebt ist, versucht im angeführten Beispiel des Waffendiebstahls Lena durch das Aufdecken der Lüge vor Axel zu beschützen), die gleichzeitig mit den negativen (bzw. negativ konnotierten) koexistieren, verweben sie sich dadurch, dass sie in einer Person vereint sind. In manchen Fällen steht das dem Erkennen von Ironie im Weg.

Das wohl beste Beispiel für den letzten Punkt ist der Beginn der letzten Episode der ersten Staffel, in der Lena versucht, ihre Gefühle für Cem zu unterdrücken, da sie und Axel ein Paar sind. Das Thema der Folge einleitend, träumt Lena von sich selbst, wie sie Cem als Neandertaler anhimmt, der mit nacktem Oberkörper und Fischspieß in der Hand aus einem See heraussteigt und ihr in rudimentärem Deutsch sagt, „Cem haben Fisch und Cem haben Frau“ und sie dann auf den Schultern davonträgt (1/12, 00:25). Es entsteht der Eindruck, dass Lena Cem nicht trotz, sondern wegen seiner Primitivität, die erotisiert wird, liebt. Die Ausstattung der Figuren mit positiven (stereotypen) Merkmalen (hier die Erotik), die als Sympathieträger dienen, macht es dem Zuschauer schwer, das ins Absurde karikierte (hier die Primitivität in Form des Neandertalers) vom Subjekt der Karikatur (hier das von Cem verkörperte Stereotyp, dass Deutschtürken primitiv sind) zu unterscheiden. Die klare Identifizierung des übertriebenen Stereotyps wird dadurch behindert, dass es mit etwas positiv Dargestelltem verflochten ist, das wiederum, wie auch im Fall des Liebesbriefes indes nicht infrage gestellt, sondern gutgeheißen wird.

Folgendes lässt sich in Bezug auf die deutsch-türkischen Figuren in *Türkisch für Anfänger* festhalten: Die Serie verhindert dadurch, dass sich die typendefinierenden Stereotype der Öztürk-Familienmitglieder nicht überschneiden, verallgemeinernde

Rückschlüsse über die jeweiligen Charaktere hinaus. Den oft noch von negativen Bildern geprägten medialen (Post)Migrationsdiskurs unterläuft die Sitcom insofern, als sie positive Charaktere zeigt. Die Figuren verbleiben aber auf Stereotypenebene und zwar auch dann, wenn ironische Übertreibung die negativen Eigenschaften *ad absurdum* führt. Die den Stereotypen inhärente Vorstellung homogener, eindeutig abgrenzbarer Kulturen wird also nicht verunsichert. Das Verflechten der Grundstereotype mit positiven Charakteristika in Cems und Yağmurs Fall erschwert überdies zum Teil die Erkennung der Ironie.

### **Betonung von Differenz**

Das Zusammenspiel der Öztürks mit den Schneiders pointiert darüber hinaus Differenz. Metins Lebensgefährtin Doris ist eine freigeistige, antiautoritäre, feministische Psychotherapeutin. Ihre Tochter Lena, die ebenfalls gelegentlich ihre Emanzipation betont, ist durch ihr freches, schlagfertiges Wesen gekennzeichnet und Sohn Nils durch seine versöhnliche Familienorientierung. Stereotypisierte Merkmale weisen sie nur vereinzelt auf. Doris zum Beispiel stellt, nachdem sie Metins ersten Heiratsantrag lautstark abgelehnt hat, fest: „Ich bin das Problem. Ich kann mich nicht lieben lassen. Ich bin impotent, emotional“ (2/12, 17:46). In einer anderen Episode versucht sie ihr „urdeutsches Blockadegen,“ das ihre Emotionen hemmt, mithilfe spiritueller Übungen zu überwinden (1/8, 16:95), weil „Deutschen einfach das Gefühl für Sinnlichkeit fehlt,“ wie Metin in der Szene davor bemerkt (15:16). Im Gegensatz zu den Öztürks definieren Stereotype die Rollen der Schneiders nicht. Doris' Hauptcharakteristikum ist ihre chaotische Hippienatur—das Gegenteil von dem, was als stereotyp deutsch gilt (wie z.B. akkurat, ordentlich, pünktlich, zuverlässig [vgl. Yetik und Koch o. S.]—während die Kinder in erster Linie durch ihre kessen, respektive

harmoniebedürftigen Persönlichkeiten ausgezeichnet und nicht ethnisch kodiert sind.<sup>117</sup>

Die den Schneiders zugewiesenen Eigenschaften sind vor allen Dingen nicht exklusiv deutsche, sondern vielmehr westliche im Sinne der Orient-Okzident-Konstruktion.<sup>118</sup> Die Zeichnung der Charaktere besteht, wie Christie Davies in *Ethnic Humor around the World* (1990) in Bezug auf ethnische Witzkommunikation feststellt, auf polar entgegengesetzten Paaren (er nennt z.B. dumm und klug, schmutzig und sauber oder feige und mutig), welche hier die Orient-Okzident-Dichotomie abbilden. In Adjektiven ausgedrückt sind die anhand der ethnisch deutschen und deutsch-türkischen Familienmitglieder dargestellten Gegensatzpaare leidenschaftlich/emotional und rational, traditionell und modern sowie patriarchalisch/chauvinistisch und emanzipiert. Die zentrale Frage bei Witzen dieser

---

<sup>117</sup> Jana Domaratus schreibt in ihrem Aufsatz „Cultural Diversity Mainstreaming in *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy*“ (2009), in dem sie die integrationsfördernde Wirkung beider Serien beschreibt, dass „[b]ei *Türkisch für Anfänger* [...] zwischen den türkischen und deutschen Stereotypen ein eher ausgeglichenes Verhältnis vorhanden [ist]“ (205), ohne jedoch zu erklären, was sie unter den genannten deutschen Stereotypen und dem ausgeglichenen Verhältnis versteht. Aufgrund von weiteren solch mangelnden Begründungen und fehlerhaften Informationen wie zum Beispiel, dass „die Schauspieler zumeist Angehörige der dargestellten ethnischen Gruppe“ sind (205)—Elyas M'Barek (Cem) hat einen tunesischen Hintergrund, Pegah Ferydoni (Yağmur) einen iranischen und Arnel Taci (Costa) einen bosnischen—ist Domaratus' Argumentation nicht überzeugend. Durch ihre ethnozentrische Lesart (z.B. „Moderne Werte wie Humanität und Nachhaltigkeit im Sinne der Umweltbewegung, wie sie in der Serie *Türkisch für Anfänger* von den Deutschen thematisiert wird, sind zukunftsorientiert und lösen die historisch rückwärts gewandte Orientierung [des Islam] ab“ [208] oder: „In *Türkisch für Anfänger* ist es die muslimische Frau, die in ihrer demütigen Unterwerfung unter die Regeln des Korans die modern-liberale Lebensweise als verwerflich kritisiert. Mittels Tadel und Argumentation stellt sie den Gegenpol zu einer assimilativen Tendenz der anderen Charaktere dar“ [109]) unterscheidet sich ihre Interpretation überdies deutlich von meiner, wie sich vor allen Dingen mit Blick auf mein Argument der Abwertung „deutscher“ und der Aufwertung „türkischer“ Charakteristika weiter unten zeigt, ganz davon abgesehen, dass sie die Ironie der Serie nicht zu berücksichtigen scheint.

<sup>118</sup> Im Sinne Saids verstehe ich darunter die Konstruktion des Orients als unterlegenes Gegenbild des Okzidents: „The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, ‚different;‘ thus the European is rational, virtuous, mature, ‚normal‘“ (40). Der Okzident ist im Endeffekt alles, was der Orient nicht ist: „On the one hand there are Westerners, on the other there are Arab-Orientals; the former are (in no particular order) rational, peaceful, liberal, logical, capable of holding real values, without natural suspicion; the latter are none of these things“ (49).

Art ist, wie Christie zu bedenken gibt, auf wessen Kosten die Witze gemacht werden, oder in diesem Fall, welche dieser Eigenschaften die Zielscheibe des Spottes sind, worauf weiter unten zu sprechen kommen sein wird.

Dass Stereotype nicht die Rollen der Schneider-Familienmitglieder definieren, lässt sich mit der zentralen Rolle Lenas und der damit zusammenhängenden intendierten Publikumszielgruppe erklären. Als Repräsentantin der Mehrheitsgesellschaft stehen Lena und ihre Probleme mit den daraus resultierenden Konflikten im Mittelpunkt von fast jeder Folge. In der Regel handelt es sich um universelle Teenager-Probleme, sei es, dass sie Schwierigkeiten hat, Freunde zu finden (1/4), Angst vor dem ersten Mal hat (1/9) oder mit den Folgen einer Trennung kämpft (2/6 bis 2/9). Unterstichen wird der narrative Fokus auf Lena durch ihre inneren Monologe und Videobotschaften, mit denen sie die Geschehnisse kommentiert und die Einblicke in ihre Gefühlswelt vermitteln; durch den Vorspann der ersten Staffel, den sie aus der ersten Person begleitend kommentiert („Das bin ich“); sowie durch die etlichen Episodentitel, die in der ersten Person auf sie Bezug nehmen (z.B. 3/6 „Die in der ich wieder 16 bin“). Parallel zu Lenas Narrativ gibt es ein bis zwei weitere Handlungsstränge pro Episode, die sich mal aus dem Ausgangsproblem entwickeln und mal davon unabhängig sind. Bis auf ein paar Ausnahmen (wie z.B. Metins und Doris' Verlobung [2/14]) sind sie Lenas Hauptproblem untergeordnet. Einige der Nebenhandlungen stellen kulturelle Konflikte dar, auf die die nachfolgenden Ausführungen eingehen.

Lenas Erzählperspektive entspricht dabei der Perspektive der primär angesprochenen Zielgruppe. Dies indizieren die vergleichsweise höheren Einschaltquoten bei Zuschauern im Alter zwischen vierzehn und neunundzwanzig (vgl. Seewald o. S.), die schnell geschnittene Kameraführung, die an Musikvideos erinnert,

die Sendezeit,<sup>119</sup> und vor allen Dingen der Titel der Sendung. Der Titel nämlich assoziiert ein Sprachlehrbuch. Der didaktische Charakter impliziert, dass hier das Türkische (noch nicht einmal das Deutschtürkische) gelehrt wird, beziehungsweise „die Türken“ erklärt werden.

Dass Metin, Cem und Yağmur auch genau so, als „die Türken,“ aufgefasst wurden, illustrieren zum Beispiel die Zeitungsrezensionen, in denen ausnahmslos von einer *deutsch-türkischen* Familie gesprochen wird,<sup>120</sup> obwohl es sich bei den Öztürks nicht um eine türkische Familie, sondern um eine mit türkischer Migrationsgeschichte handelt. Cem und Yağmur wurden in Deutschland sozialisiert, wenn nicht sogar geboren, und Metins Tätigkeit als Polizist indiziert die deutsche Staatsangehörigkeit.<sup>121</sup> Adäquater wäre daher die Bezeichnung *deutsch-deuschtürkisch*. Weder die Journalisten der führenden deutschen Zeitungen, noch die ARD und/oder die Produzenten, die mit Sicherheit mit Blick auf Einschaltquoten angenommene Erwartungshaltungen der Zuschauer berücksichtigten, vermarkteten mit ihrer Wortwahl eine Familie mit türkischem Migrationshintergrund als einen integralen Teil Deutschlands, sondern

---

<sup>119</sup> Die Sendezeit beerbt die Vorabendserie *Berlin, Berlin* (2002-2005), in deren Mittelpunkt mit Lolle ebenfalls eine jugendliche Protagonistin stand.

<sup>120</sup> Zum Beispiel in: Michael Seewald „Die letzte Staffel von *Türkisch für Anfänger*. Eine preisgekrönte Serie ohne Erfolg (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. November 2008), Tilmann P. Gangloff „Kulturkampf als Sitcom: *Türkisch für Anfänger*“ (*Die Welt*, 14. März 2006), Christian Buß „Deutsch-türkische Sitcom: Wenn der Mullah-Wecker klingelt“ (*Spiegel Online*, 14. März 2006), Boris Rosenkranz „Dritte Staffel *Türkisch für Anfänger*. Gürkchensalat“ (*Taz*, 18. November 2008) und Lisa Goldmann „Völkerverständigung am Vorabend“ (*Jetzt*, 13. März 2006).

<sup>121</sup> Um bei der Polizei zu eingestellt zu werden, braucht man inzwischen nicht mehr zwingend die deutsche Staatsangehörigkeit. Wie in Fußnote 106 angemerkt, werben die Landesbehörden seit einigen Jahren sogar gezielt Menschen mit Migrationshintergrund an. So wirbt zum Beispiel die Polizei Niedersachsen auf einem entsprechenden Flyer: „Wir suchen Polizistinnen und Polizisten mit Migrationshintergrund. Interesse? Dann sind Sie bei uns genau richtig! ... auch ohne deutsche Staatsangehörigkeit“ („Faltblatt für Interessierte mit Migrationshintergrund“ 1). Da Metin aber als Kriminalpolizist in Berlin aller Wahrscheinlichkeit nach verbeamtet ist, wozu in der Regel die deutsche Staatsangehörigkeit vorliegen muss, liegt die Vermutung nahe, dass er einen deutschen Pass hat.

vielmehr als davon abgetrennt und der Türkei zugehörig, was einiges über die deutsche (Medien)Realität hinsichtlich des Themas Postmigration aussagt.

### **Akzeptanz von und Toleranz gegenüber Differenz**

Vor dem Hintergrund, dass *Türkisch für Anfänger* durch Lenas diskursive Autorität die Mehrheitsgesellschaft mit der stereotypisierten Minderheit vertraut machen möchte, zeigt die wegweisende Pilotfolge, die wie auch die übrigen Episoden der klassischen Sitcom-Struktur entspricht (Konflikt - Eskalation - Lösung; Holzer 20), dass es das Ziel der Sendung ist, Akzeptanz und Toleranz kultureller Differenzen zu fördern. In der Episode ziehen beiden Familien in eine gemeinsame Wohnung; folgend entstehen auf Basis der binär entgegengesetzten Eigenschaften der Familienmitglieder zwei kulturell motivierte Konflikte. Der eine betrifft Cem und Lena und stellt anhand der beiden Figuren Patriarchalismus und Emanzipation gegeneinander. Er besteht darin, dass Cem in seiner neuen Rolle als „türkischer Bruder“ von Lena erwartet, sich weniger freizügig zu kleiden: „Es gibt da so'n paar *rules*, die sollst du kennen, weißt du. Das ist so meine *hood*, meine *area*, meine Straße [...] Türkisch für Anfänger, Lektion eins: Cem ist jetzt dein Bruder. Ich hab' Verantwortung [...] Ziehen Sie sich anständig an Fräulein Schneider, sonst wird Onkel Öztürk sauer“ (1/1, 12:28).<sup>122</sup> Zusätzlich zu seinem roten T-Shirt mit Halbmond und Stern, seiner ethnolektalen Sprechweise und seiner im nächsten Absatz besprochenen Sichtweise auf Doris' Rolle in der Familie wird das stereotype Bild des „Türken“ durch die Anspielung auf Familienehre komplettiert. Lena hingegen möchte nicht bevormundet werden, vor allem nicht von jemandem, der „so nisch die Sprache [hat], in der man mit Lena sprischt, ey“ (1/1, 12:42) und kontert im Bikini gekleidet etwas später mit den Worten: „Deutsch für Anfänger Lektion eins: Fräulein Schneider macht, was sie will [...] Die

---

<sup>122</sup> Durch Cems Wechsel ins Hochdeutsche wird quasi im Vorbeigehen das Stereotyp der Nichtbeherrschung der Standardsprache gebrochen.

Keuschheitsnummer ist nur so ein Scheißtrick von irgendwelchen reaktionären Türken, die ihre Frauen von der Emanzipation abhalten wollen“ und fügt im inneren Monolog an: „Alice Schwarzer<sup>123</sup> wäre stolz auf mich“ (1/1, 14:39).

Der andere Konflikt stellt anhand von Cems und Doris' Einstellungen die „traditionelle“ Rolle der Frau in der Familie der „modernen“ gegenüber. Cem bemängelt die mangelnden Hausfrauenqualitäten seiner neuen Stiefmutter, oder konkreter, dass sie arbeitet, statt Haushalt und Essen zu machen. Auf seine Frage nach Frühstück antwortet Doris, „Küche liegt zwei Grad Südsüdwest hinter dir, Kühlschrank ist recht bedienungsfreundlich,“ woraufhin er sie ungläubig ansieht und seinen Vater auf Türkisch fragt, wozu sie denn mit ihr zusammengezogen seien, wenn sie ihnen kein Essen mache. Dass es sich bei Doris' Priorisierung von Arbeit über Haushalt um etwas Deutsches handelt, suggeriert Metin, der auf Cems anschließend gestellte rhetorische Frage, wo sie denn seien, mit „in Deutschland, *almanya*“ antwortet. Nachdem Metin den Raum verlassen hat, legt Cem Doris nahe, dass sie ihre Beziehung mit „Karriere statt Haushalt und so“ aufs Spiel setze (1/1, 13:14 ff.). Sie beschließt daraufhin nur noch halbtags arbeiten zu gehen.<sup>124</sup>

Es folgt die Eskalation beider Krisen. Im ersten Fall inszeniert Cem mit Hilfe seines Freundes Costa einen sexuell belästigenden Übergriff auf Lena, bei dem er rettend zur Hilfe eilt, um ihr zu zeigen, dass ihr Kleidungsstil gefährlich ist und er sie brüderlich beschützt („Hast du nach deinem Bruder gerufen?“ [1/1, 19:09]).<sup>125</sup> Durch ein

---

<sup>123</sup> Vgl. Fußnote 200 im vierten Kapitel zu Schwarzers kontroversen Position zum Thema Islam im deutsch-türkischen Kontext.

<sup>124</sup> Doris' Verhalten stellt das Bild einer wirklich emanzipierten Frau stark in Frage. Sie steckt mit ihrer Arbeit zurück, um Metin beziehungsweise Cems Vorstellung der Rolle der Frau in der Familie zu befrieden und folgt damit althergebrachten Mustern. Diese Situation verweist auf eine Tendenz ihrer Rolle, die im weiteren Verlauf der Serie deutlicher wird (vgl. S. 101-104).

<sup>125</sup> Deutlicher noch wird Cems beschützende Seite zwei Folgen später, als er die volltrunkene Lena davor bewahrt, mit einem ebenso betrunkenen Diskobesucher ins Auto zu steigen, indem er diesen mit einem Schlag k.o. haut und Lena nach den Worten, „[!]ass meine Familie zufrieden

Klassenfahrtfoto von Cem und Costa kommt bald ans Licht, dass die beiden befreundet sind, woraufhin Lena wutentbrannt davonläuft. Im zweiten Fall bestellt Doris mit der Absicht, ihre mangelnden Kochkünste zu verheimlichen, das Abendessen beim Lieferservice. Da ihr versehentlich Schweinefleisch statt des bestellten Lammfleisches geliefert wurde, endet die Situation darin, dass Yağmur gegen ihre religiöse Überzeugung verstoßen muss und sich am Esstisch übergibt.

Nachdem es Doris geschafft hat, Lena wieder nach Hause zu holen, hält Metin in der letzten Szene eine Rede an die versammelte neue Großfamilie, wobei er das Leitmotiv der Serie auf den Punkt bringt: „So, ihr Lieben, in Zukunft werden wir alle darauf Rücksicht nehmen, dass wir alle *verschieden* sind“ (1/1, 22:40, Herv. v. mir). Die ernsthafte Lösung des humoristisch dargestellten *culture clash* ist die Akzeptanz von und Toleranz gegenüber Differenz, wozu diese affirmiert und hervorgehoben wird.

### **Abwertung „der Deutschen“ und Aufwertung „der Türken“**

Für dieses Ziel bringt die Serie dem (intendierten ethnisch deutschen) Publikum „die Türken“ näher, wie der Titel nahelegt.<sup>126</sup> Dabei wird anhand der Öztürks im Zusammenspiel mit den Schneiders—zusätzlich zu der oben ausgeführten Positivinszenierung der deutschtürkischen Figuren und der Dekonstruktion negativer Stereotype—gezeigt, dass die deutschtürkische Familienseite durchaus vorteilhafte

---

und erzähl deinen Freunden vom Geschmack meiner Faust“ auf den Schultern nach Hause trägt (1/3, 11:19). Hier rettet er sie tatsächlich. Sowohl diese also auch die oben besprochene Szene des Pilotfilmes werden neben seinen Sprüchen durch die untermalte *Star-Wars*-Titelmusik ironisiert. Meines Erachtens richtet sich die Ironie aber nicht gegen Cems familienorientierten Beschützerinstinkt, denn es handelt sich dabei um eine positives (und stereotypisiertes) Attribut und stünde durch seine Dekonstruktion der Positivzeichnung des Charakters im Weg, sondern sie richtet sich vielmehr gegen die mittels Gewalt erzeugte Heldenhaftigkeit.

<sup>126</sup> Brent Peterson sieht das ähnlich. In seinem Aufsatz „*Turkish for Beginners: Teaching Cosmopolitanism to Germans*“ (2012) argumentiert er anhand seiner Betrachtung der interethnischen Beziehungen von Metin und Doris, Cem und Lena und Yağmur und Costa, dass die Serie seinem ethnisch deutschen Publikum Kosmopolitismus im Sinne Zafer Şenocaks Verständnis des Konzeptes lehrt (d.h. in einem Ethos des Toleranz verwurzelt, welcher Wissen erfordert und Akzeptanz voraussetzt [97]).

Eigenschaften und Einstellungen besitzt. Erreicht wird dies, indem die durch die Schneiders als deutsch ausgewiesenen Merkmale und Sichtweisen (rational, modern, emanzipiert) durch das Aufzeigen negativer Konsequenzen und indem sie Zielscheibe des Spottes sind kritisiert und abgewertet werden. Die ihnen entgegengesetzten deutsch-türkischen Charakteristika hingegen werden entweder im direkten Vergleich durch die Illustration ihrer Vorteile (leidenschaftlich/emotional, traditionell) oder durch das Aufzeigen der Beweggründe hinter oder Fassadenhaftigkeit von stereotypisierten Attributen (patriarchalisch/chauvinistisch) aufgewertet.<sup>127</sup>

Die Kritik „deutscher“ Charakteristika stimmt mit dem „Credo“ der Serienmacher überein, „dass auch die Deutschen ihr Fett wegkriegen,“ wie Bora Dağtekin im Interview sagt (Auer o. S.). *Türkisch für Anfänger* bewegt sich, in Brent Petersons Worten, über das implizite Einbahnstraßenparadigma im Integrationsdiskurs hinaus (99). Peterson rekuriert auf die öffentliche Diskussion, in der Integration als einseitige Angelegenheit für Einwanderer verstanden wird, die mit dem Erlernen der deutschen Sprache beginnt und dem Verschmelzen mit der Leitkultur endet und die gleichzeitig beinhaltet, dass die Deutschen in Ordnung sind, so wie sie sind („Germans are fine just the way they are“) (97).

Die von der Serie durch die Schneider-Familie als deutsch oder besser westlich dargestellten Eigenschaften werden kritisiert, indem ihre negativen Konsequenzen aufgezeigt werden. Hierzu gehören: Doris' schlechte Fähigkeiten als Hausfrau (1/1); ihr liberaler Erziehungsstil ohne Regeln, der zur Folge hat, dass Lena nach ihrem

---

<sup>127</sup> Heather Merle Benbow betrachtet in *Marriage in Turkish German Popular Culture: States of Matrimony in the New Millennium* (2015) den Umgang von *Türkisch für Anfänger* mit Genderstereotypen und stellt diesbezüglich ebenfalls fest, dass deutsch-türkische Eigenschaften nicht kritisiert werden. Stattdessen werden diesen negative deutsche hinzugefügt: „Beyond merely portraying Turkish German characters as likeable and ‚integrated,‘ this series attempts to turn a humorous but also critical gaze on German cultural and gender norms. However, the series deals with clichés of Turkish Germanness largely by adding to them [...] negative gender stereotypes of German culture“ (96).

Diskobesuch volltrunken nach Hause kommt und sich vor der gesamten Familie übergibt (1/2); dass ihre Rationalität spontanen Sex verhindert, was mithilfe spiritueller Übungen überwunden werden soll (1/8); sowie ihre Beziehungsunfähigkeit, partnerschaftliche Dominanz und Emanzipation, die sie um ihrer Beziehung willen durch Hypnose, sexuelle Rezessivität und zunächst widerwilliger Hinnahme traditioneller Geschlechterrollen bezwingen will (2/12 bis 2/14).

Die Qualitäten und Einstellungen der Öztürks werden demgegenüber positiv beschrieben. Die Schlussfolgerungen, die aus der Kritik vermeintlich deutscher Charakteristika mal direkt gezogen, mal indirekt suggeriert werden, sind folgende: In Bezug auf Doris' Fähigkeiten als Hausfrau wird nahegelegt, dass die traditionelle Frauenrolle der Hausfrau und Mutter mindestens insofern vorteilhafter ist, als gravierende Fehler wie das Servieren von Schweinefleisch vermieden würde. Mit Blick auf Doris' antiautoritären Erziehungsstil illustriert die Sendung, dass Metins konventionelle Erziehung mit Vorschriften und auch die Regeln des Koran<sup>128</sup> sinnvoll sind, da sie eine beschützende Funktion haben. Hinsichtlich der Rationalität, die spontanen Sex verhindert, wird gezeigt, dass die Überwindung von Rationalität zu einer ganzen Nacht intimer Liebe führt. Schließlich wird suggeriert, dass Doris' Akzeptanz der klassischen Genderrollenverteilung—die sie am Beispiel des Heiratsantrages durch den „Penisträger,“ bei dem Frauen „mit glasigen Augen nicken und seufzend Ja-Sagen,“ zuvor harsch kritisiert—durch die dafür erforderliche Überwindung ihres „deutschen“ Feminismus sie „zu einer richtigen Frau“ macht, wie sie alles andere als ironisch bemerkt, nachdem sie selbst gerührt ja-gesagt hat (2/14, 01:28, 08:12).

---

<sup>128</sup> Yağmur, die sich in der Disko nicht betrunken hat, sagt Lena: „Der Koran ist streng, aber er hat Regeln, die mich beschützen,“ 1/3, 13:44).

## Zielschreibe des Spottes

Humor ist zusätzlich daran beteiligt die Eigenschaften der Schneiders zu kritisieren, indem diese ins Lächerliche gezogen werden. Sie sind die Zielscheibe des Spottes. Im ersten Beispiel generiert unter anderem Doris' „Kuchenevolution“ Komik. In ihrem Versuch eine bessere Hausfrau zu sein, backt sie mehrere Kuchen, die nebeneinander aufgereiht sind. Metin, der mit den Worten „Guten Morgen, Deutschland“ das Zimmer gut gelaunt betritt, freut sich darüber, und Doris sägt ihm mit einem elektronischen Küchenmesser ein Stück von dem Kuchen ab, der am wenigsten verbrannt ist (1/1, 17:03 ff.). Trotz ihrer Bemühungen scheitert sie kläglich. Metins Morgengruß legt dabei neben seinem oben erwähnten Kommentar „in Deutschland, *almanya*“ in Reaktion auf Cems aufgebrachte Frage, wo sie denn seien, da Doris kein Frühstück mache, einen Zusammenhang zwischen Doris' häuslichem Versagen aufgrund ihrer Berufstätigkeit und Deutschland nahe.

In der Folge um Lenas Diskoeskapade singen Mutter und Tochter eingangs ein Lied über die Sinnlosigkeit von Regeln und machen sich damit über diese lustig,<sup>129</sup> um dann eines Besseren belehrt zu werden, indem die negativen Auswirkungen von Doris' Erziehungsstil, oder „deutsche[r] Liberalität,“ wie Metin es nennt (1/3, 04:19), und die Sinnhaftigkeit elterlicher Regeln aufgezeigt werden. Komik entsteht neben dem Lied mitunter auch in der an einen Horrorfilm angelehnten Familienfrühstücksszene, in der Lenas Erinnerungen wie ihr Übergeben oder dass sie Cem auf den Po gehauen hat, bruchstückhaft zurückkehren, während jeder am Tisch so tut, als wäre nichts geschehen.<sup>130</sup> Dadurch, dass Doris und Lena die Konsequenzen dieser Sichtweise vor

---

<sup>129</sup> Sie singen: „Regeln, kleine Regeln, die haben den Effekt, dass man sich nach ihnen richten muss und nicht mehr selber denkt. Und wer nicht mehr denkt, der ist nichts mehr wert, drum ist alles hier gewährt“ (1/3, 02:58).

<sup>130</sup> Zu Beginn der Szene sagt Lena im inneren Monolog: „Oh Mann, wieso komm' ich mir so vor, als ob ich die Hauptrolle bei *Charmed* habe und irgendwas in der Vergangenheit passiert ist, an

Augen geführt bekommen und es im Endeffekt Metin, Cem und Yağmur sind, die über Lenas Eskapade und damit Doris' Erziehungsstil lachen, bewahrheitet sich das Sprichwort, „wer zuletzt lacht, lacht am besten.“

Bei Doris' Überwindung ihres „urdeutsch[n] Blockadegen[s]“ sind es die spirituellen Übungen, welche Doris' mangelnde Leidenschaft oder „deutsche Rationalität“ der Lächerlichkeit preisgeben, indem es diesen, wohlbemerkt nichtwestlichen Praktiken überhaupt erst bedarf. Um das immanent Deutsche zu bezwingen, begrüßen Mutter und Tochter zuerst ihre Körperteile und machen dann Atemübungen, damit sie ungehinderten Zugang zu ihren Gefühlen haben und das Blockadegen „entschlüsseln.“<sup>131</sup> Bei Doris erzielen die Übungen die gewünschte Wirkung, sie erreicht einen tranceähnlichen Zustand, was im Anschluss ihre lange Liebesnacht mit Metin ermöglicht.

In der Episode, in der Metin seinen Heiratsantrag macht, ist es Doris' Emanzipation, die durch die Gleichsetzung mit Emotionslosigkeit ins Lächerliche gezogen wird. Als Lena ihrer Mutter gegenüber kritisch bemerkt, sie sei dermaßen emanzipiert, dass sie den Heiratsantrag des Mannes nicht erträgt, ist es, wie im Fall des folgenreichen Diskobesuches zunächst so, dass sich Doris darüber lustig macht: „Ja, aber ich werde mich bessern. Deswegen wasche ich jetzt öfter Wäsche, und: ich liege beim Sex auch mal unten.“ Während sie Zwiebeln schneidet, fährt sie mit einer Tirade

---

das ich mich nicht erinnern kann?“ (11:52). Daraufhin setzt typische Horrorfilmmusik ein. Parallel zur Musik kehren ihre Erinnerungen in dunklen, teilweise verzerrten Bildern zurück, die ebenso an einen Horrorfilm erinnern.

<sup>131</sup> Doris sagt: „Hallo Füße [...] Hallo lieber Po. Wir begrüßen euch Brüste [...] So, jetzt geht's los: Atmen. Ohhhhh. Ohhhhh. Jetzt sind wir bereit aus einer Übung aus dem Mahabharat: Feuer und Finsternis [...] Wir begeben uns abwechselnd in die Stellung der Gebärenden und strecken uns dann wieder gen Himmel. Ohhhhh. Ohhhhh. Und wir rufen in uns, wir rufen in uns. Ohhhhh. [...] Oh, ja, aber nach dieser Übungen haben wir ungehinderten Zugang zu unseren Gefühlen. Ohhhhh, ahhhhh, bei mir ist es soweit, der Alltag zieht vorbei, er zieht vorbei. Ahhhhh [dem Wahnsinn nahe kichernd, den sexuellen Höhepunkt imitierend]. Wir haben das Blockadegen entschlüsselt“ (1/8, 16:56).

über die traditionelle Rollenverteilung von Mann und Frau beim Heiratsantrag fort. Nach Lenas Entgegnung, „[d]u bist so unromantisch, du heulst noch nicht mal beim Zwiebelschneiden,“ beendet Doris spöttisch die Unterhaltung mit dem Beschluss, ihre feministische Handlung aufzugeben: „Also gut, ich werde mich re-emanzipieren lassen“ (2/14, 01:10 ff.). Das Motiv des das traditionelle Geschlechterverhältnis symbolisierenden Untenliegens greift Metin während seines Antrag kurze Zeit später auf: „Willst du meine Frau werden [...] auch wenn du nicht mehr kiffen darfst [...] oder unten liegen?“ (06:52). Zu Tränen gerührt nimmt sie den Antrag an und ist durch Metins Romantik tatsächlich „re-emanzipiert.“<sup>132</sup>

Auf der deutschtürkischen Seite wird nur Cems chauvinistisches Verhalten, wenn es Teil der narrativen Handlung ist (und es nicht nebenbei als Witz oder um seine Rolle zu beschreiben thematisiert wird), kritisiert, indem die negativen Konsequenzen dessen vor Augen geführt werden. Cems inszenierter Übergriff auf Lena zum Beispiel, der zum Streit zwischen den beiden führt, resultiert in dem im jeden Vorspann sichtbaren Familienfoto, auf dem Lena ihm den Mittelfinger zeigt (1/1, siehe Abb. 1). Eine anderes Beispiel hierfür ist, dass Cem aufgrund seiner chauvinistischen Aussagen im Endeffekt nicht mit Ching zusammenkommt (1/2). Konsequenzen erfährt Cem auch, als er die Dienstwaffe seines Vaters stiehlt, Lenas Freund Axel damit bedroht, um seine Selbstmordlüge aufzudecken und aufzunehmen, und die versehentlich losgeht, als Axel und er im Gefecht um die Tonbandaufnahme die Treppe herunterfallen, und zwar indem er am Ende in einen Gully fällt. Zu nennen ist schließlich Doris' Schikane in der Schule vor seinen Klassenkameraden („Cemi, du hast dein Brötchen vergessen. Ich sollte dir doch extra die Wurst mit dem süßen Bärengesicht kaufen,“ 2/6, 20:12), nachdem Cem wiederholt seine Machorolle einnimmt und wütend ihr Auto kaputttritt,

---

<sup>132</sup> Kate Zambon bemerkt, dass im Laufe der Serie Doris' Arbeit als Psychologin verschwindet (560), was diese „Re-Emanzipation“ unterstreicht.

da ihm keiner in der Familie glauben wollte, dass Axel seinen Selbstmordversuch erfunden hat. Mittels negativer Konsequenzen, die Cem meist dem Gespött preisgeben (Mittelfinger, Gully, Bärengesicht-Wurst), wird aufgezeigt, dass seine Herangehensweise die falsche ist.



Abb. 1: *Türkisch für Anfänger*, Vorspannausschnitt

Parallel werden die Motivationsgründe hinter Cems kritisiertem Verhalten gezeigt. Im Falle des inszenierten Übergriffs auf Lena in der ersten Folge lässt sich argumentieren, dass er nur so gehandelt hat, weil er seine Rolle als beschützender Bruder ernst nimmt. In der Situation mit Ching zeigt sich, dass sein Chauvinismus nur eine Fassade ist, die er wegen seines besten Freundes Costa aufrechterhält. Als Cem Axel mit der Waffe bedroht, tut er das, wenn auch nicht ganz uneigennützig, um mit dem mittels Pistole erzieltem Aufdecken der Selbstmordlüge Lena davor zu bewahren, aus Schuld- und Mitleidsgefühlen mit Axel zu schlafen. Im vierten Beispiel ist der Grund für sein sowohl verbal als auch physisch aggressives Verhalten, dass er Liebeskummer wegen Lenas erstem Mal mit Axel hat, woran er nicht ganz unbeteiligt

ist, da Lena das nur tut, da er sie, wieder wegen Costa, im Glauben ließ, er habe seine Jungfräulichkeit vor ihr verloren. Die Erklärungen verdeutlichen, dass Cem es entweder gut meint, oder, dass er in Wirklichkeit gar nicht so (schlecht) ist, wie er vorgibt zu sein. Hierdurch wird sein Charakter letztendlich positiv inszeniert.

Yağmurs und Metins „türkische“ Eigenschaften und Sichtweisen werden hingegen zu keinem Zeitpunkt auf diese Weise kritisiert. Mit Ausnahme von Cems stereotypisiertem Handeln, dessen Beweggründe und Fassadenhaftigkeit illustriert werden, ist es also, um die oben gestellte Frage zu beantworten, auf wessen Kosten die Witze gemacht werden, primär die ethnisch deutsche beziehungsweise „westliche“ Seite, die im Vergleich zu der binär entgegengesetzten deutschtürkischen, oder „orientalischen“ die Zielscheibe des Spottes ist.

### **Fazit**

Mit dem Ziel Akzeptanz von und Toleranz gegenüber Differenz zu fördern, „erklärt“ *Türkisch für Anfänger* seinen avisierten ethnisch deutschen Zuschauern „die Türken.“ Es geht darum zu zeigen, dass das, was sie sehen und hören—zum Beispiel die sporadisch vorkommende türkische Sprache, die folkloristische Musik in einigen der Zwischenblenden und visuelle *Othering*-Marker wie der immer wieder sichtbare Sichelmond mit Stern der türkischen Nationalflagge auf Cems T-Shirt oder Yağmurs Hidschab—nicht mit potentiell vorurteilhaften Vorstellungen im realen Leben übereinstimmt: „*TfB [Turkish for Beginners]* lets its viewers see that many of the traits and habits that garner so much negative attention in the media are actually exaggerated, trivial, or surmountable“ (Peterson 98). Erreicht wird dies, indem erstens die Öztürks mit positiven Charakteristika ausgestattet sind; zweitens durch die ironische Überzeichnung negativer deutschtürkischer Stereotype; und drittens dadurch, dass die den „westlichen“ Eigenschaften und Einstellungen der Schneiders

den diametral entgegengesetzten „orientalischen“ der Öztürks durch das Aufzeigen negativer Konsequenzen und indem sie die Zielschreibe des Spottes sind, kritisiert und abgewertet werden, während die deutschtürkischen Charakteristika und Sichtweisen entweder im direkten Vergleich durch die Illustration ihrer Vorteile oder durch die Darlegung der Beweggründe hinter oder Fassadenhaftigkeit von negativen stereotypisierten Attributen aufgewertet werden. Die Comedyserie unterläuft also sowohl den oft von Negativbildern geprägten medialen (Post)Migrationsdiskurs als auch die implizite ethnozentrische, orientalistische Sichtweise im Sinne Saids, in der sich „der Westen“ als überlegen versteht.<sup>133</sup> *Türkisch für Anfänger* hat folglich durchaus Potential die Wahrnehmung der deutschtürkischen Minderheit positiv zu beeinflussen. Aufgrund der witzigen und ironischen Präsentation der interkulturellen Dimensionen, „funny in terms of jokes about intercultural aspects and ironic in terms of the subtle message that lies behind these: conflicts exists, but they can and have to be negotiated, if not solved,“ ist die Serie Karin Yeşilada zufolge Deutschlands Einwanderungspolitik weit voraus („Turkish-German Screen Power“ 94). Da aber der verallgemeinernde, reduktionistische, essentialistische Charakter von Stereotypen an sich nicht angegangen wird und insbesondere, da auf Grundlage derselben kulturelle Differenz und damit die Wir-Sie-Dichotomie betont wird, wird das traditionelle Kulturkonzept, das Kulturen als eindeutig von anderen abgrenzbar begreift, bekräftigt.

### **Alle lieben Jimmy: „Wir sind eine emanzipierte Familie“**

Die etwa zwanzigminütige Serie *Alle lieben Jimmy* lief einen Monat nach Beginn von *Türkisch für Anfänger* im Jahr 2006 im Abendprogramm des Privatsenders RTL um 21:45 Uhr an. Auf die acht Folgen der ersten Staffel folgten 2007 acht weitere in

---

<sup>133</sup> So wirft Yağmur Lena aufgrund ihrer Ignoranz dem Islam gegenüber zum Beispiel an den Kopf: „Und das ist genau der Grund, weshalb ich mit Deutschen nichts zu tun haben will, verstehste: Weil ihr immer denkt, ihr seid die besseren Menschen. Nazi!“ (1/2, 13:10).

der zweiten Staffel.<sup>134</sup> Nach der Idee von Tac Romey führte Sophie Allet-Coche Regie. Die Sendung wurde für den Deutschen Fernsehpreis, den Prix Europa, die Rose d'Or-Preisverleihung und den International Emmy Award 2007 nominiert, erhielt aber keine Preise.<sup>135</sup>

Im Mittelpunkt der Familiensitcom<sup>136</sup> stehen der achtzehnjährige Jimmy Arkadaş und seine Familie, bestehend aus Vater Metin, Mutter Gül, seinen jüngeren Schwestern Leyla und Fatma und seinem besten Freund Ben, einer Art Ziehsohn der Familie. Vergleichbar mit den Banks in *Der Prinz von Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, 1990-1996, NBC) handelt es sich um eine wohlhabende Familie der Minderheitsgesellschaft, die zusammen mit dem Protagonisten die ihnen gestellten Krisen bewältigen müssen.

### **Die Arkadaş als generische Sitcom-Figuren**

Die Arkadaş sind nicht ethnisch stereotypisiert, das heißt die einzelnen Familienmitglieder sind nicht mit deutsch-türkischen Stereotypen versehen. Metin ist ein fürsorglicher und engagierter Vater sowie ein fügsamer Ehemann. Der erfolgreiche Bauunternehmer ermöglicht es der Familie, in einem großen Einfamilienhaus in Berlin zu leben, und den Frauen des Hauses, Designerkleidung zu tragen. Als Familienvater ist er in fast jeder Handlung aktiv involviert und als Ehemann übernimmt er auf Geheiß

---

<sup>134</sup> Es wurde nur die erste Staffel auf DVD veröffentlicht, weswegen sich meine Analyse auf diese beschränkt.

<sup>135</sup> Den Deutschen Fernsehpreis in der Kategorie „Beste Sitcom“ erhielt stattdessen *Pastewska* (Sat.1), während *Türkisch für Anfänger* im selben Jahr den Preis als „Beste Serie“ erhielt. Auffallend ist, dass *Alle lieben Jimmy* weder für den Adolf-Grimme-Preis noch den Civis-Medienpreis nominiert wurde, bei denen *Türkisch für Anfänger* jeweils ausgezeichnet wurde. Bei den internationalen Preisverleihungen, für die sowohl *Alle lieben Jimmy* als auch *Türkisch für Anfänger* nominiert wurden, war keine der beiden erfolgreich. Als Gründe hierfür lassen sich die kontextabhängige Natur von Humor einerseits und der deutsch-türkische Kontext andererseits vermuten.

<sup>136</sup> Die Handlung der einzelnen Folgen ist in *Alle lieben Jimmy* im Gegensatz zu *Türkisch für Anfänger* abgeschlossen. Die von David Marc beschriebene Sitcom-Formel, welche die Wiederherstellung des Status Quo am Ende jeder Folge erfordert („Familiar Status Quo → Ritual error made → Ritual lesson learned - Familiar Status Quo“), ist hier gegeben (190).

seiner Frau den Hausputz und „klettert“ gern mit ihr „auf den Ararat,“ wie sie ihr Sexleben metaphorisch nennen (u.a. 1/6, 19:54<sup>137</sup>). Schnurrbart, gebrochenes Deutsch, niedrigqualifizierte Arbeit und patriarchalische Züge fehlen. Ähnlich verhält es sich bei Mutter Gül. Obgleich im Geschehen passiver beteiligt, ist sie nicht die stereotyp subalterne Frau mit obligatorischem Kopftuch, sondern diejenige, die in ihrer Ehe der Ton angibt. Sie eine schlagfertige, modebewusste und die Hausarbeit lächelnd erledigende, gut situierte Hausfrau á la *Desperate Housewives* (2004-2012, ABC). Die von Gülcan Karahancı (inzwischen Kamps) gespielte Rolle von Tochter Leyla ähnelt dem ihres Images in der Öffentlichkeit.<sup>138</sup> Als begriffsstutzige und naive, dabei kesse Figur gelten ihre Vorlieben teurer und vor allen Dingen knapper Markenkleidung. Damit stellt sie das Gegenteil der genannten negativen deutsch-türkischen Frauenstereotype dar. Von ihrer Schwester Fatma erfährt der Zuschauer am wenigsten. Ihr Kleidungsstil ist im Gegensatz zu dem Leylas unscheinbar, fast bieder, und sie engagiert sich im Verein „Roter Halbmond“ für wohltätige Zwecke. Auch sie trägt keinen Hidschab, ist aber religiös, wobei ihre Gläubigkeit über die einzelnen Kommentare, die diese erwähnen (z.B. „du solltest deine ganze Freizeit nicht in der Moschee verbringen“ [1/3, 05:12]), keine Rolle in den Erzählungen spielt. Auf das Stereotyp der strenggläubigen Muslima, deren Leben von ihrem Glauben beherrscht ist, wird verzichtet:

---

<sup>137</sup> Die erste Zahl der Quellenangabe bezieht sich auf die Staffel, die zweite auf die Episode. Falls es sich um ein Zitat handelt, folgt die Minutenangabe. Wenn mehrere Zitate in einer Szene angeführt werden, verweist die Minutenzahl auf den Anfang des erstgenannten Zitates, gefolgt von der Abkürzung *ff.* Auf die Nennung der Serie in Klammern wird verzichtet, da in diesem Teilkapitel ausschließlich *Alle lieben Jimmy* betrachtet wird.

<sup>138</sup> Karahancı, die im Zentrum der weiter oben genannten Dokusoap *Gülcans Traumhochzeit* steht, hat sich durch ihre Moderatorentätigkeit bei der Musiksendung *Interaktiv* (Viva, 2003-2010) und der dem Jugendprogramm *Bravo-TV* (ProSieben, 2006) einen Namen gemacht. Ihr Seriencharakter spiegelt mehr oder weniger das Image wider, das sie sich in der Öffentlichkeit aufgebaut hat: naiv, vorlaut, modisch und die populäre Jugendkultur vertretend. Die Tatsache, dass sie im Vorspann nur mit Vornamen genannt ist, spricht dafür, dass die Produzenten bewusst auf diese öffentliche Persönlichkeit anspielen.

[I]n contrast to typical portrayals of Muslim women, Fatma's religious practice does not dominate her life [...] Without taking a stance against religious dress, Fatma shows that religious Muslim womanhood is not reducible to it. In Fatma's character, Islam is normalized and divested of threatening trappings usually associated with it in the German media. (Zambon 559)

Die Hauptfigur Jimmy ist der nette Junge von nebenan, der ohne näher bestimmbare Charaktereigenschaften zu haben, damit beschäftigt ist, seinen Hals aus diversen Verstrickungen zu ziehen. Mit Muskelhemden, Baggy Pants und Adidas-Jacken entspricht seine Kleidung dem jugendlich hippen Mainstream-Modetrend der 2000er Jahre. Sein Äußeres führt in einer Folge dazu, dass die Polizei ihm nicht glaubt, er habe einen türkischen Migrationshintergrund (1/7). Keine der landläufig verbreiteten Stereotype von männlichen Jugendlichen mit türkischem Migrationshintergrund, wie zum Beispiel ein übersteigertes Männlichkeitsgefühl, Ethnolekt oder mangelnde Bildung, die etwa von Cem Öztürk in *Türkisch für Anfänger* repräsentiert werden, sind hier vorhanden.<sup>139</sup>

Die Figuren in *Alle lieben Jimmy* sind nicht mit stereotypisierten deutsch-türkischen Eigenschaften belegt, sondern sie sind die klassischen Familiensitcom-Typen des Vaters (Familienversorger und Ehemann), der Mutter (Hausfrau) und der Kinder (darunter die [mittels Religiosität kenntlich gemachte] brave und die promiskuitive Tochter und der Sohn als der die

---

<sup>139</sup> Dass sowohl *Alle lieben Jimmy* als auch *Türkisch für Anfänger* gleichermaßen „das gängige mediale Bild vom jungen männlichen Türken“ applizieren, „indem Jimmy und Cem durch einen muskulösen Körper, Kraft-Training, Macho-Gehabe und ‚Prollkleidung‘ gekennzeichnet werden,“ wie Matthias Thiele es liest („Integration für Anfänger“ 194), sehe ich nicht so. Auch Kate Zambon stellt Jimmys und Cems Figuren nicht auf eine Ebene: „While the main character, Jimmy, shares his urban, hip-hop influenced style with Cem, his performance is not hyper-masculine or gangster inspired“ (558).

handlungsantreibenden Probleme meist verursachende Protagonist). Auch Metins aufbrausende Natur<sup>140</sup> und Güls Warmherzigkeit, die man als „türkische“ Eigenschaften lesen könnte, wie es zum Beispiel Karin Yeşilada tut,<sup>141</sup> folgen vielmehr dem Vater- und Muttertypus der Familiensitcom, wie man sie etwa von Maxwell Sheffields Figur in *Die Nanny* (*The Nanny*, 1993-1999, CBS) beziehungsweise von Debra Barons in *Alle lieben Raymond* (*Everybody Loves Raymond*, 1996-2005, CBS) kennt. Dies spiegelt die von Produzent Peter Fröhlich genannte Intention der Serie wider:

Was wir mit unserer Sitcom nun aber versuchen, ist, „die Türken in Deutschland“ weniger als eine eigene, fremde Welt, sondern so selbstverständlich und normal wie möglich zu zeigen. Wir deuten nicht einseitig mit dem Finger auf längst überholte Klischees, sondern erzählen Familiengeschichten, die dem Zuschauer sehr schnell sehr vertraut vorkommen werden. („Türkische Turbulenzen“ o. S.)

Dass es sich aber dennoch um eine Serie handelt, in deren Zentrum Deutschtürken stehen, wird über visuelle Kennzeichen und verbale Verweise sowie durch die Handlung deutlich gemacht. Zu den äußerlich sichtbaren Kennzeichen, die dem Zuschauer zeigen, dass es sich um eine Familie mit türkischer Migrationsgeschichte handelt, gehören die zahlreichen Orientteppiche, die im ganzen Haus (einschließlich des Bades) zu sehen sind, das Poster sowie die Bettwäsche des Fußballvereins Galatasaray Istanbul in Jimmys Zimmer, die vorhangähnlichen Kordeln

---

<sup>140</sup> Erica Scharrers Beschreibung der medialen Darstellung von Vätern in Sitcoms trifft in Großen und Ganzen auf Metin zu: „The contemporary sitcom father often seems to struggle with his role as a parent and husband [...] Frequently short tempered and short of common sense, sage advice, or tact, the recent sitcom father has been described as a buffoon“ (330).

<sup>141</sup> Yeşilada schreibt diesbezüglich: „The Arkadaş family are presented sympathetically, embodying a kind of positive Mediterranean type. According to yet another cliché, these ‚Turks alla italiana‘ are hot-tempered, warm-hearted, with a lot of native flair, and good natured through and through“ („Turkish-German Screen Power“ 86).

an der Windschutzscheibe von Jimmys Mercedes, das Tanzen der Familie vor dem Spiegel im Vorspann, Jimmys rotes T-Shirt mit Sichelmond und Stern auf dem DVD-Cover der Serie (siehe Abb. 2), die folkloristische Musik in den Zwischenblenden und allen voran das in fast jeder Folge gezeigte Hamam. Zu den verbalen Zeichen gehören, dass ab und an vor allem beim Schimpfen Türkisch gesprochen wird und dass die Familienmitglieder selbst wiederholt verbalisieren, sie seien Türken (z.B. „mit Zeltbelagerung haben wir Türken damals die ganze Welt erobert“ [1/5, 14:55]) oder an türkische Tugenden appellieren (z.B. erklärt Metin Jimmy, dass „Ehrlichkeit und Offenheit [...] der einzige Weg für einen wahren Türken [sind],“ um Jimmy dazu zu bringen, ihm die Wahrheit zu sagen, wirft diese Tugenden aber gleich danach ausdrücklich der Firma wegen über Bord [1/4, 14:59]). Diese stereotypen, zum Teil übertriebenen Verweise verorten die Arkadaş eindeutig im Kontext der türkischen Postmigration, während gleichzeitig gezeigt wird, dass diese nicht zwangsläufig mit kultureller Alterität gleichzusetzen sind.

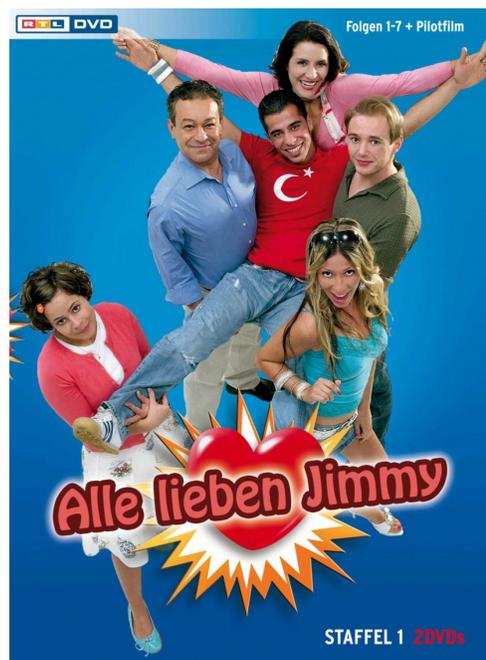


Abb. 2: *Alle lieben Jimmy*, DVD-Cover der ersten Staffel

Auf der anderen Seite sind die Situationen, in denen sich Jimmy wiederfindet „ethnisiert.“ Die jeweiligen zu bewältigende Krisen sind für Sitcomstandards zunächst grundsätzlich universelle:<sup>142</sup> Zu seinem achtzehnten Geburtstag muss Jimmy bestimmte Bedingungen erfüllen, um sein Geschenk zu bekommen (1/1); ein Telefonstreich von Jimmy gefährdet die Zukunft der Firma seines Vaters (1/4); oder Jimmy möchte ein Mädchen erobern (1/8). Diesen Grundnarrativen wird, metaphorisch gesprochen, ein ethnischer Mantel umgehängt, also der Bezug zur türkischen Postmigration durch kulturelle Verweise hergestellt. Im ersten Beispiel ist die Bedingung für das Geburtstagsgeschenk Jimmys Beschneidung. Im zweiten imitieren die Arkadaş die stereotyp traditionelle Familie mit türkischem Hintergrund, um die Firma seines Vaters zu retten. Im letzten Beispiel soll eine türkische Wunderlampe bei Jimmys Eroberung seiner Herzensdame Tina helfen.

### **Widerlegung des Stereotyps der traditionellen deutschtürkischen Familie**

Innerhalb dieses ethnischen Mantels wird aufgezeigt, dass es sich um eine „emanzipierte Familie“ handelt, wie Gül in einer Folge betont (1/3, 13:46). Damit steuert die Handlung gegen das in so vielen Komödien repräsentierte Stereotyp der traditionellen deutschtürkischen Familie—der religiösen, multigenerationalen Gastarbeiterfamilie aus Anatolien; den Eltern, bestehend aus dem autoritären Vater und der stummen Mutter, die fehlerhaftes Deutsch sprechen, von ihren Bindestrichkindern die Einhaltung traditioneller Maßgaben erwarten und sich dadurch im interkulturellen Balanceakt „zwischen den Welten“ (Adelson) befinden. Auf dieses Bild wird manchmal direkt angespielt und es wird auch mit unterschiedlich starker

---

<sup>142</sup> Die Handlungen der einzelnen Episoden sind episodisch und nicht komplex. Pro Folge gibt es ein Hauptproblem, das, nachdem es mal mehr und mal weniger eskaliert, am Ende jeder Folge gelöst wird, sodass alle wieder glücklich sind. Vereinzelt gibt es einen zweiten kurzen Handlungsstrang.

Deutlichkeit innerhalb der humoristischen Handlung widerlegt (1/1, 1/3, 1/4, 1/6, 1/7).

Im Pilotfilm zum Beispiel wird das Stereotyp der traditionellen, das heißt hier von der Tradition der Beschneidung überzeugten Familie entkräftet. In dieser Folge reist Großmutter Aynur eigens zum Geburtstag des Enkels aus der Türkei an und schenkt ihm im Auftrag des Großvaters einen Oldtimer-Mercedes unter der Voraussetzung, dass er „ein richtiger Mann,“ wie es im Brief des Großvaters steht, „ein echter Moslem,“ wie Fatma sagt oder in Bens Worten „Türke,“ das heißt beschnitten ist (01:48; 12:41; 19:42). Da Jimmy dem Eingriff in der Vergangenheit schon dreimal entgehen konnte, indem er seinen Vater mit Geschenken bestochen hat, setzt ihn die gesamte Familie unter Druck. Sie macht das aber nicht, weil sie von dem Brauch an sich überzeugt ist, sondern aus persönlichen Gründen, die Komik generieren: Metin will ihn dazu überreden, da er von Gül dazu erpresst wird. Sie droht ihm, seiner Mutter zu sagen, dass er selbst nicht beschnitten ist. Gül wiederum erpresst ihn, da die Schwiegermutter angedroht hat, so lange zu bleiben, bis Jimmy beschnitten ist, was sie tunlichst vermeiden möchte. Die Schwestern wollen sich die neue Kleidung für die Party nicht entgehen lassen. Und Jimmy möchte das Auto, um Frauen leichter erobern zu können.

Aynurs Beschluss, die Prozedur nicht wie von Metin geplant im Krankenhaus, sondern „hier zu Hause: traditionell“ durch „Mahmut de[n] Schreckliche[n]“ durchführen zu lassen (1/1, 08:17; 12:21)—welcher im Übrigen Anlass für Metins wochenlanges Verstecken war, infolge dessen er der Beschneidung entgehen konnte—ruft unterstrichen von Metins Sorge um das Skalpell und Leylas Kommentar, dass Jimmy „vielleicht [...] ja das rote, rostige [will],“ die Vorstellung der rückständigen Türkei hervor (1/1, 12:58). Das Raki-Trinken und der irre, alles andere als

vertrauenserweckende Blick Mahmuts erzeugt nicht nur ironische Komik, sondern ist auch der Grund für die weitere Eskalation, die im Endeffekt dies dazu führt, dass Ben anstatt von Jimmy beschnitten wird. Auf der anschließenden Party fliegt die Verwechslung letztendlich auf. Kurz darauf sieht man Ben, Jimmy und Metin im Sünnet-Kostüm im Krankenhausbett liegen, wie sie darüber diskutieren, wer das Auto wann fahren darf. Keinem geht es darum, ein „richtiger Mann“ geworden zu sein, sondern um das Materielle. Ganz im Gegenteil erzeugen die Kinderkostüme und das Gezanke um das Auto einen entgegengesetzten Eindruck zu der Idee von Männlichkeit.

Die Grundsituation (Geschenk unter Bedingungen) wird *qua* Großmutter mit einer muslimischen Tradition humoristisch gerahmt (angsteinflößende Beschneidung) und durch die Androhung einer ironisch übertriebenen archaisch dargestellten Praktik eskaliert (nichtambulante Beschneidung zu Hause durch Mahmut den Schrecklichen). Im Zuge dessen zeigt sich, dass kein Mitglied der Kernfamilie hinter der Tradition an sich steht, sondern ihre Befürwortung durch unterschiedliche eigennützige Gründe motiviert ist (Schwiegermutter loswerden, eigene Nichtbeschneidung verheimlichen, neue Designerkleidung kaufen und tragen, Auto erhalten und fahren). Komik entsteht aus der Exposition und Eskalation eines „türkischen“ Problems. Ein Problem ist es insofern, als der Gedanke an die Beschneidung die Beteiligten in Schrecken versetzt. Dabei wird das Stereotyp der traditionellen deutsch-türkischen Familie hervorgerufen. Die ebenso Komik generierenden egoistischen, indes nicht religiös und/oder kulturell motivierten Motive, welche die Handlung vorantreiben, zeigen währenddessen auf, dass das hervorgerufene Bild der traditionellen Familie nicht auf die Arkadaş zutrifft; genau genommen, dass sie nicht anders als die Mehrheitsgesellschaft vor den Bildschirmen sind.

Und auch bei Aynur, die im Auftrag ihres Mannes mit der Beschneidung im Gepäck einen Brauch aus der Türkei ins Haus der Arkadaş holt und damit das Stereotyp der auf Traditionen bestehenden Großeltern verkörpert, stellt sich am Ende heraus, dass sie entgegen ihrer vorherigen Aussage die Beschneidung zu Hause nicht aus Überzeugung durchführen lassen wollte, sondern, weil sie „nur nicht lange warten [wollte]“ (1/1, 17:46). Zumindest dieser Teilaspekt des Stereotyps der traditionsorientierten Großmutter wird unterminiert, was den *culture clash* zwischen ihr und den in Deutschland lebenden Familienmitgliedern abschwächt.

Das klassische „Aufeinanderprallen der Kulturen,“ bei dem eindeutig demarkierte Kulturen mit jeweils exklusiven Charakteristika (z.B. Glaube an traditionelle Werte versus Unverständnis und Ablehnung von Tradition) kollidieren, gibt es hier also nicht. Innerhalb der humoristischen Handlung wird mit der Idee gespielt, indem bestimmte Stereotype hervorrufen werden, um sie gleichzeitig als nicht zutreffend aufzuzeigen und den damit verbundenen eindeutigen Zuschreibungen die Grundlage zu entziehen.

In der Folge „Andersrum“ werden in zwei Handlungssträngen stereotype Vorstellungen des traditionellen deutsch-türkischen Vaters und Mannes hervorgerufen und unterminiert. Im ersten stellt Jimmy seine Heterosexualität infrage, weil er meint, einen Männerpo gut zu finden. Als Metin davon erfährt, ist er über die Reaktion seiner Bekannten im Hamam besorgt („Wenn die das in [sic] Hamam erfahren“), äußert die Vermutung, dass Bisexualität „ansteckend, irgendwie“ ist und will „nicht zulassen,“ dass Jimmy „schwul wir[d]“ (1/6, 11:34 ff.). Um dem entgegenzuwirken, geht er mit seinem Sohn in einen Stripclub. Der Besuch allerdings verfehlt seine Intention Jimmys Blut durch „die Nummern hier [...] kochen [zu] lassen,“ da *Ladies' Night* ist, bei der man neben ihrer Bekannten Frau Murat im Publikum auch Yusuf, den Masseur aus ihrem

Badehaus, auf der Bühne tanzen sieht (1/6, 18:06). Sie fliehen. Am nächsten Tag lädt Jimmy Alex, die Person, deren Po Anlass für seine Unsicherheit über seine sexuelle Orientierung ist, nach Hause ein. Sehr zur Erleichterung Jimmys stellt sich dort heraus, dass Alex eine Frau ist. Ohne diese Information mitbekommen zu haben, betritt Metin kurz darauf den Raum und zeigt sich einsichtig: „Jimmy, ich hab’ nachgedacht. Also wenn du auf Männerhintern stehst, dann ist es halt so. Ich komm’ schon damit klar“ (1/6, 12:42).

Metin repräsentiert den traditionellen, das heißt hier den konservativen, nichtheteronormative sexuelle Orientierungen ablehnenden Vater, wobei dieses Bild am Ende negiert wird. Bis auf die Erwähnung seiner Bekannten im Hamam wird dabei kein Zusammenhang zwischen seinem Denken und Handeln und einer kulturellen oder religiösen Motivation (z.B. Familienehre, Glaube) hergestellt. Zudem ist Metin der einzige in der Familie, der ein Problem mit Jimmys möglicher Homosexualität hat. Fatma und Gül scheinen demgegenüber indifferent. Was sie darüber denken, wird jedenfalls nicht thematisiert. Leyla hingegen macht sich in gewohnter Manier über Jimmy lustig. Das hat aber nichts mit dem konkreten Thema der Episode zu tun, sondern ist fester Bestandteil ihres geschwisterlichen Verhältnisses. Metins homophobe Sichtweise ist also weder die der gesamten Familie, was das Stereotyp der intoleranten deutsch-türkischen Familie als Ganzes unterminiert, noch liegt seine Haltung der Handlung zufolge in einer kulturell-religiösen Traditionsorientiertheit begründet, wodurch die Vorstellung des „Anderen“ auf Basis dieser unterminiert wird.

Im komischen Höhepunkt der Folge im Stripklub wird Metin durch seine panikartige Flucht über die Bühne dem Gelächter des dortigen Publikums und auch dem vor den Fernsehern zu Hause ausgesetzt, da sein Versuch grundlegend misslingt, Jimmy von seiner Heterosexualität zu überzeugen. Metins Denken und Handeln wird

sozusagen durch Gelächter unterminiert, und zwar mithilfe des bisexuellen Strippers Yusuf.<sup>143</sup> Die Szene verhindert darüber hinaus durch Yusuf und die Anwesenheit von Frau Murat verallgemeinernde Rückschlüsse auf etwaige illiberale Einstellungen der deutsch-türkischen Minderheit zu öffentlich zur Schau gestellter Erotik.

Auch hier ist es so, dass sich die humorvolle Handlung eines Stereotyps bedient, in diesem Fall das des traditionellen Vaters (innerhalb einer entsprechenden Familie), währenddessen es negiert wird: Erstens denkt nicht jeder in der Familie wie Metin, wodurch Generalisierungen über seine Figur hinaus verunmöglicht werden, und zweitens ist seine konservative, intolerante Sichtweise weder in etwas „Türkischem“ begründet, noch unveränderbar. So erwehrt sich die Folge Zu- und Festschreibungen der deutsch-türkischen Minderheit auf bestimmte und eindeutig bestimmbare ethnisch-kulturelle Merkmale.

Im zweiten Erzählstrang der Episode ist Metin als putzender Hausmann zu sehen. Komik entsteht dabei durch Missverständnisse zwischen den Eheleuten, die durch die Gründe für sein Putzen erzeugt werden. Metin denkt nämlich, dass Gül, die ihn durch die Aussicht auf Sex dazu bringt, die häuslichen Aufgaben zu erledigen, dass sie jedes Mal, wenn sie ihm sexuelle Avancen macht, von ihm einen Hausputz erwartet. Gül andererseits missinterpretiert seine mangelnde Empfänglichkeit für ihre Anspielungen in Kombination mit seinem *Ladies'-Night*-Stripklubbesuch und der Tatsache, dass er sich in einer Szene ihr neues Negligé an den Körper hält, als mangelndes Interesse an ihr beziehungsweise Frauen im Allgemeinen: „Ich erwische dich dabei, wie du meine Unterwäsche anprobieren willst, du interessierst dich mehr für den Haushalt als für mich und du gehst mit unserem Sohn in eine Männerstripteaseshow [...] Bist du vom anderen Ufer?“ (1/6, 19:34). Er versichert ihr,

---

<sup>143</sup> Aufschlussreich wäre hier eine Betrachtung mit Michael Bachtins Idee des Karnevalesken.

dass dem nicht so ist und ohne Weiteres sind alle Missverständnisse gelöst und der Status Quo wiederhergestellt.

Zwar problematisiert dieser kurze Handlungsstrang nicht, dass es sich um Stereotype von Homosexuellen handelt, aber er wirkt dem des traditionellen „türkischen“ Ehemannes entgegen. Zum einen untergräbt Metins Putzen die Sichtweise von Hausarbeit als exklusive Domäne der Frau, wie es etwa einer seiner männlichen Freunde im Hamam in einer anderen Folge versteht (als Metin erwähnt, dass er Gül beim Dekorieren helfen muss, entgegnet Dr. Murat, dass „das doch die Frauen [machen]“ [1/1, 10:07]). Zum anderen weist dieser Handlungsstrang die Vorstellung des Frauen befehligen Paschas als unzutreffend aus, indem zu sehen ist, dass es Gül ist, die den Ton angibt.

Damit verbunden entlarven die Szenen außerdem die Vorstellung von Hausarbeit als etwas aus traditionell-konservativer Sicht „Unmännliches,“ da Aufgabe der Frau, als falsch. Die Situation mit der Reizwäsche, die dazu dient, die Missverständnisse weiter voranzutreiben,<sup>144</sup> spielt ironisch auf Emaskulation an. Indem die Handlung gleichzeitig illustriert, weswegen Metin die häuslichen Aufgaben übernimmt, und zwar für sexuelle Intimität mit seiner Frau, wird seine traditionelle Männlichkeit inklusive Putzen bestätigt.

Der vermeintlichen Andersartigkeit „der Türken,“ festgemacht an stereotypen Vorstellungen von patriarchalischen Männern und ihren stummen Frauen, wirkt Metins

---

<sup>144</sup> Metin: „Ich wollt’s nur anprobieren. Ich meine anziehen. Dranhaltend meinte ich. Wem gehört das überhaupt?“

Gül: „Ich hab’s für dich gekauft, Blödmann.“

Metin: „Ach Gül, reicht’s dir nicht, dass ich angezogen in die Ecken krieche?“

Gül: „Eigentlich wollte ich es anziehen [...] Ich muss mit dir reden.“

Metin: Ja, mein Schatz?“

Gül: „Und zwar über deine ehelichen Pflichten.“

Metin: „Ich hab’ erst gestern überall gesaugt.“

Gül: „Ich mein’ auch deine Pflichten hier im Schlafzimmer.“

Metin: „Hab’ ich auch schon gemacht“ (1/6, 09:39 ff.).

Putzen und GÜls Dominanz humorvoll entgegen. Traditionell sind Jimmys Eltern nur insofern, als Gül Hausfrau und Metin der Brötchenverdiener ist. Das aber ist sicherlich nichts ausschließlich „Türkisches.“

### **Explizite Ausstellung von Stereotypen und Vorurteilen**

Neben dieser handlungsbasierten Widerlegung des Stereotyps der traditionellen deutsch-türkischen Familie führt *Alle lieben Jimmy* schematische Verallgemeinerungen in einigen Folgen konkret vor Augen (1/2, 1/4, 1/7). So ist zum Beispiel das Hauptthema der zweiten Folge der ersten Staffel das Vorurteil, dass Polen stehlen. In der Anfangsszene sieht man, wie sich die Familie beim Essen über diverse stereotypisierte Nationalitäten wie die Körpergröße von Chinesen oder eine Wodka trinkende Russin lustig macht. Als Metin klauende Polen mit ins Spiel bringt („die Polen klauen alles, was der Finanzminister nicht mitgenommen hat“ [1/2, 00:48]), endet das gemeinsame Lachen abrupt und er wird von Fatma zurechtgewiesen, dass es sich um ein Vorurteil handelt.

Kurz darauf stellt Gül die neue Putzhilfe Anna vor, die „aus Polen [kommt]“ (01:09). Die Komik der Folge besteht aus der subsequenten Vorführung von Metins durch sein Vorurteil angetriebenes Handeln und den Konsequenzen davon: Ihm ist ein Mantel abhanden gekommen, weswegen er Anna verdächtigt, ihn gestohlen zu haben, was er versucht, zu beweisen. Dabei nötigt er Ben und Jimmy, ihm zu helfen. Die Situation eskaliert, als Metin Anna die Kleidung vom Leib reißt und sie entblößt, da er vermutet, der Mantel sei unter ihrer Kleidung versteckt. Anna kündigt bei Familie Arkadaş wie auch bei fünf weiteren deutsch-türkischen Familien, „weil sie glaubt, alle Türken wären wie Metin,“ das heißt „Sexualverbrecher“ (1/2, 14:13; 16:49). Indem Anna vom negativen Einzelfall Metins darauf schließt, „dass es mit Türken nur Ärger gibt“ und sie Jimmys Hinweis, die Aussage sei ein Vorurteil, wie Metin in der Anfangsszene

damit verneint, „dass das doch jeder weiß“ (1/2, 22:57 ff.), wird die Entstehung einer neues Vorurteils (Sexualverbrecher) innerhalb einer offensichtlich bereits bestehenden schematischen Verallgemeinerung (Ärger machen) illustriert.

Auf Druck der betroffenen Familien und Gül fahren Metin, Jimmy und Ben zu Anna nach Hause, um sich zu entschuldigen, in der Hoffnung, sie damit wieder zu sich nach Hause zu holen. Das Treffen endet damit, dass alle drei von Annas Freund, der ebenfalls einen polnischen Hintergrund hat, verprügelt werden, da sie jenem als Retourkutsche für Metins Festhalten an seinem Irrglauben weismacht, das angebotene Bestechungsgeld sei für Sex. Das vorurteilshafte Denken und Tun erfährt zusätzlich zu den offenbar wirkungslosen Konsequenzen wie Annas unmittelbaren Schlag auf Metins Nacken in der Entblößungsszene, der Tatsache, dass Metin den Hausputz übernehmen muss, und der Kündigung zuvor schließlich eine effektive Auswirkung, die es in diesem komischen Höhepunkt vermag, ihn von seinem Vorurteil abzubringen—mittels jemandem, der ebenso Vorurteile hat und entlang denselben handelt.

Als Fatma einen der Obdachlosen mit polnischer Migrationsgeschichte von der Speisung beim „Roten Halbmond“ für ein Vorstellungsgespräch für die vakante Putzhilfenstelle nach Hause bringt, stellt sich heraus, dass sie den Mantel für wohltätige Zwecke gespendet hat und dieser in den Besitz des Obdachlosen übergegangen ist. Nachdem Metin, gerade erst durch sein blaues Auge von seinem Vorurteil befreit, erfährt, dass jener in Polen wegen Autodiebstahls gesucht wird, und durch die Bestätigung seines Vorurteils zum Düpierten wird, sagt der Bewerber—mit Staubwedel in der Hand und nur mit einer Schürze bekleidet: „Bei uns Polen hat sich herumgesprochen, was sie von einer Putzfrau erwarten. Also ich hab’ da kein Problem mit“ (1/2, 21:33). Ein weiteres Mal werden die Mechanismen hinter der Konstruktion von Vorurteilen dargelegt, in diesem Fall, wie es zu ihrer Verbreitung kommt.

Die gesamte Folge ist der Thematisierung von Vorurteilen gewidmet. Das der klauenden Polen wird verbalisiert und stellt dabei die Grundlage der humoristischen Handlung dar, im Verlauf dessen die Bildung wie Verbreitung eines anderen veranschaulicht wird, und zwar, dass türkische Männer Frauen sexuell belästigen, welches ebenfalls ausdrücklich als Vorurteil benannt wird. Komik entsteht einerseits durch Metins vergebliche Unternehmungen, das erste Vorurteil zu „beweisen“ (Entblößung von Annas Oberkörper; physische Konsequenzen seines Handelns)<sup>145</sup> und andererseits durch die Illustration der Verbreitung des neuen Vorurteils (halbnackte männliche Putzhilfe). Humor bewirkt, dass Metin aufgrund seiner vorurteilsbeladenen Denk- und Handlungsweise zur Zielscheibe des Spottes wird und verdeutlicht in der Szene mit dem Obdachlosen die Verbreitungsmechanismen von schematischen Verallgemeinerungen; er ist aber nicht an der Ausstellung der Vorurteile beteiligt, denn dies geschieht durch Verbalisierung. Es geht darum, die verallgemeinernde Natur von Vorurteilen und die negativen Konsequenzen vorurteilshaften Denkens sichtbar zu machen.

Ein anderes Beispiel für die Vorführung von Stereotypen findet sich in der Folge „Big Boss.“ In dieser muss Jimmy die durch seinen Telefonstreich gefährdete Geschäftspartnerschaft zwischen der Firma seines Vaters und dem investierenden Architekten Herrn Max retten. Mehrere Missverständnisse, die durch Jimmys Versuch entstehen, seinen Streich zu vertuschen, veranlassen Herrn Max dazu, zu glauben, Jimmy sei der Geschäftsführer mit einer traditionellen Familie zu Hause. Als sich der Geldgeber zum Abendessen einlädt, parodieren die inzwischen eingeweihten Arkadaş die stereotype Gastarbeiterfamilie, um die Partnerschaft sicherzustellen und bedienen

---

<sup>145</sup> Laut Schlotens und Spieswinkels im vorangegangenen Unterkapitel erwähnten Rezeptionsuntersuchung empfinden die befragten Jugendlichen Metins vergebliche Versuche am witzigsten: „Die mit Abstand witzigsten Szenen von *Alle lieben Jimmy* sind die, in denen der ‚Tollpatsch‘ Metin auf seinem ‚Feldzug‘ scheitert“ (43).

seine Vorstellungen: Metin und Gül, beide mit Kopfbedeckungen, tun so, als ob sie kaum Deutsch könnten, und Leyla, mit altbackener Hochsteckfrisur und kitschigem Kostüm mit Schulterpolstern, gibt vor, Jimmys Frau zu sein (siehe Abb. 3). Weitere Missverständnisse und Herr Max' vorgefasste Meinung führen dazu, dass er denkt, Pizza sei ein türkische Spezialität, Jimmys Ehe arrangiert und Leyla dürfe nur sprechen, wenn ihr Mann es erlaubt. Die Situation endet damit, dass Jimmy ihre Zusammenarbeit erfolgreich verhandelt. Das heißt, er gewinnt Herrn Max als Geschäftspartner und sichert das Fortbestehen von Arkadaş-Bau, womit er den drohenden Umzug in die Türkei, der zwischendurch als Worst Case erwähnt wird, verhindert.



Abb. 3: *Alle lieben Jimmy*, Maskerade beim Essen (1/4, 17:32)

Die Maskerade beim Essen, die zahlreiche Essensszenen mit traditionellen deutsch-türkischen Familien in ethnischen Filmkomödien parodiert,<sup>146</sup> führt diverse Stereotype, die mit diesem Bild assoziiert sind, konkret vor Augen. Diese machen sich die Arkadaş zunutze, um ihre finanziellen Schwierigkeiten zu lösen, während durch die Komik erzeugende Gegenüberstellung der stereotypen Bilder und der Realität der Familie gleichzeitig humoristisch betont wird, wie sehr sie davon abweicht. Herrn Max' unhinterfragter Glaube an die portraitierten Stereotype—humoristisch wiederum unterstrichen durch seinen Glauben an die falschen Übersetzungen (ihm wird weisgemacht, dass *duydu* [türkisch: du hörst es] bedeutet, das Essen schmecke hervorragend)—lässt ihn, wie Metin im Fall seiner Überzeugung, dass Polen stehlen, als Witzfigur erscheinen und gibt ihn der Lächerlichkeit preis.<sup>147</sup>

Die von Lars Koch in Bezug auf *Almanya - Willkommen in Deutschland* genannten „Konstruktionsmechanismen [...] die zur Unterscheidung von Eigenem und Fremden führen,“ wodurch ein inklusives Mitlachen erzeugt wird, was ihm zufolge Humor transkulturell macht, statt „das Objekt der Verspottung in seiner vermeintlichen Andersartigkeit [zu] beobachte[n]“ (45),<sup>148</sup> werden hier durch die Vorführung der Konstruktionsmechanismen der „Anderen“ deutlich gemacht; und zwar durch Kleidung (die Kopfbedeckungen der Eltern und das unzeitmäßige 1980er-Jahre-Outfit Leylas), Sprache (Metins und Güls kaum vorhandene Deutschkenntnisse),

---

<sup>146</sup> Traditionelle deutsch-türkische Familien am Esstisch sind ein widerkehrendes Motiv in ethnischen Filmkomödien und beispielsweise in *Meine verrückte türkische Hochzeit*, *Macho Man*, *Kücküskind*, *Einmal Hans mit scharfer Sauce*, *Evet, ich will* und *Almanya - Willkommen in Deutschland* zu sehen.

<sup>147</sup> Benbow liest die Parodie der traditionellen Familie durch Katrin Siegs Konzept der „ethnic travesty:“ „In this scene we have a German character ridiculed as the ‚dupe,‘ an important figure in Sieg’s notion of ‚ethnic travesty.‘ The dupe is the gullible German who ‚believes‘ the masquerade because it coincides with the racialized expectations evoked by the actor’s ethnicity“ (91).

<sup>148</sup> Vgl. zweites Kapitel S. 48.

die anhand von Jimmy dargestellte patriarchalische, Frauen unterdrückende Einstellung („du ruhig, wenn Männer reden, ja“ [1/4, 17:52), der Idee, dass alle türkischen Ehen arrangiert sind, sowie Essen (Knoblauch und Peperoni, welche die Tiefkühlpizza türkisch machen sollen): „Im Endeffekt wird nicht mehr über ‚die Anderen‘ gelacht, sondern über die Stereotype in unserer eigenen sozialen Wahrnehmung“ (Koch 46). Im Idealfall setzt die Vorführung davon, wie die deutschtürkische Minderheit als „Andere“ konstruiert werden, einen Reflexionsprozess der Zuschauer über die auf einige wenige Merkmale reduzierende Funktionsweise von Stereotypen in Gang und trägt damit zur Infragestellung ethnisch-kultureller Grenzziehung auf Basis dieser bei.

#### **Kulturelle Differenz durch deutschtürkische versus ethnisch deutsche Figuren?**

Mit Familie Arkadaş im Mittelpunkt der Handlung liegt die diskursive Autorität bei der deutschtürkischen Minderheit. Differenz zwischen ethnisch Deutschen und nichtethnisch Deutschen, wie sie etwa bei *Türkisch für Anfänger* aus der direkten Gegenüberstellung der „westlichen“ Schneiders und den „orientalischen“ Öztürks und Lenas Erzählperspektive entsteht, wird auf diesem Wege nicht erzeugt.

Charaktere außerhalb der Familie spielen kaum eine Rolle. Die ausschließlich deutschtürkischen Bekannten sieht man nur im Hamam. Die Figuren, denen die Zuschauer dort begegnen, sind stark stereotypisiert. In Bezug auf Metins Fehlverhalten der Putzhilfe Anna gegenüber und ihrer Kündigung hört man einen der Bekannten sagen: „Du hast Schande über alle Türken gebracht“ (1/2, 16:57). Als es darum geht, wie Metin und Jimmy Leyla und Ben auseinanderbringen können, werden die Möglichkeiten eines Auftragskillers und einer Kastration vorgeschlagen. Kurz darauf wirft ein anderer Metin vor, dass „es [...] eine Schande [ist], dass ihr Leylas Ehre beschmutzen lasst,“ da sie unverheiratet ist (1/3, 18:48). Mit Schlagworten wie *Schande*

und *Ehre* und Anspielungen auf Gewalthandlungen werden stereotype und vor allen Dingen negative Vorstellungen von deutsch-türkischen Männern angesprochen.

Zugleich sind die Ansichten der im Hamam angetroffenen Charaktere aber so übertrieben, dass Ironie sie als Konstrukte kenntlich macht. Dass aber die *Mise en Scène* des Badehauses die orientalischen Muster unterminieren soll, sie stattdessen aber zitiert, was Yeşilada als Beispiel für das stellenweise Scheitern der Ironie anführt („Turkish-German Screen Power“ 86), sehe ich anders. Meines Erachtens ruft die Inszenierung des Hamam bewusst das „orientalische“ Bild hervor, vor dessen Hintergrund nicht nur die dort portraitierten Stereotype mittels ironischer Übertreibung untergraben werden, sondern sowohl der Kontrast zu den Arkadaş als „emanzipierte Familie“ und damit die Abwesenheit solcher Stereotypisierungen verdeutlicht, als auch ihr türkischer Hintergrund illustriert wird, ohne sie jedoch damit zu *othern*.

Die wenigen ethnisch deutschen Charaktere sind insgesamt nicht so positiv dargestellt wie die Arkadaş. Es sind lächerliche, schematische Figuren, die primär der Komik dienen. Eine direkte Gegenüberstellung „deutscher“ und „türkischer“ Merkmale gibt es dabei mit Ausnahme des Zusammenspiels von Bens Figur und den Arkadaş nicht. In der ersten Staffel sieht man vier Figuren. Der oben besprochene Herr Max wird durch seinen überzeichneten Glauben an Stereotype zur Witzfigur. Eine deutsche Eigenart ist sein Denken, wie ja nicht zuletzt aus der diskutierten Folge um Metins Vorurteil von klaufenden Polen deutlich wird, freilich nicht. Eine weitere ethnisch deutsche Figur ist einer von Leylas Partnern, der kurz bei den Arkadaş zu sehen ist. Dieser flirtet während des Familienessens nicht nur mit Jimmy, sondern er wird von Beginn an nicht ernst genommen, da ihn, wie ihm mehrfach gesagt wird, Leyla am nächsten Tag ohnehin ersetzt haben wird: „Morgen sitzt hier sowieso wieder ein

anderer“ (1/6, 12:26). Ohne deutsch kodiert zu sein, dient er dazu, Jimmys Unsicherheit bezüglich seiner sexuellen Orientierung zu verstärken und fungiert als Running Gag für Leylas wechselnde Partnerschaften. Dann gibt es noch die Mutter von Jimmys Herzensdame Tina. Sie fällt auf ihrer Geburtstagsparty erst über Jimmy und dann Ben her (1/8). Ihre Figur könnte als Repräsentantin des Stereotyps der sexuell freizügigen deutschen Frau gelesen werden. Dass es sich aber auch hier um nichts „Deutsches“ handelt, zeigt Leylas Promiskuität.

Und schließlich ist da noch der arglose, naive Ben: „Jimmy [...] ist die superiore, tonangebende Figur und Ben [...] spielt ihm zu. Gemäß alter, griechischer Theatertradition kann man bei Ben sogar von einem ‚Eiron‘ sprechen – nämlich einer Figur, die sich selbst anzweifelt und missbilligt, um seinen korrespondierenden Partner größer erscheinen zu lassen“ (Kloë 311-312). Größer, oder besser überlegener, erscheinen Jimmy als auch seine Familie mithilfe von Bens Figur zum einen dadurch, dass er als „deutsche[s] Weichei“ portraitiert wird (1/3, 18:59). Dabei geht es nicht um stereotype Männlichkeitsvorstellungen,<sup>149</sup> wie etwa bei der Gegenüberstellung von Axel und Cem in *Türkisch für Anfänger*, sondern um Bens Mangel an deutsch-türkischer Coolness.

Dies zeigt sich in der Folge „Die nackte Wahrheit.“ Hier ist Ben in Leyla verliebt. Auf Jimmys Einwand, dass sich seine Schwester niemals für ihn interessieren würde, denn „Leyla [...] steht auf coolgebräunte Checker-Typen, sowas wie ich (sic),“ beschließt Ben, seinen „Typ etwas [zu] türkisier[en] [...] um Leyla noch besser zu gefallen“ (1/3, 04:04; 05:45). Er macht sich zum stereotypen deutsch-türkischen „Checker:“ mit rosa

---

<sup>149</sup> So liest es Jana Domaratius. Sie beschreibt Ben und Jimmy als „kulturell gegensätzliche[] Männer,“ „[d]eren Gegensätzlichkeit [...] im charakteristischen Auftreten und in deren Behandlung der Frau zum Ausdruck [kommt]. Während der türkische Macho Frauen aus der patriarchalischen Perspektive abwertend behandelt, respektiert der ‚Softie‘ sie als gleichwertige Partner“ (210). Jimmy ist weder durch ein übersteigertes Männlichkeitsgefühl gekennzeichnet noch ist sein Verhalten Frauen gegenüber abwertend.

Hemd, einem etwas zu großen Jackett mit übermäßigem Kragen, Goldkette, Sonnenbrille und nach hinten gegelten Haaren. Entgegen Jimmys Einschätzung kommt er daraufhin mit Leyla zusammen. Letzten Endes ist er jedoch nicht in der Lage seine neue Freundin längerfristig von sich zu überzeugen, weil sie ihn, als sie ihn ohne seine Verkleidung im Bad mit Föhn in der Hand singend und tanzend beobachtet, angesichts ihrer selbstidentifizierten Oberflächlichkeit dann doch „zu speziell“ (1/3, 21:39) oder vielmehr nicht cool genug findet: „Leyla dumps the hapless Ben not due to cultural differences, but for a lack of cool“ (Benbow 94). Dass seine mangende Coolness aber an seinem Deutschsein liegt, suggeriert Jimmys Verweis auf sein „coolgebräuntes“ Selbst und Bens Versuch sich durch seine „Türkisierung“ attraktiver, oder cooler zu machen.

Zum anderen rückt die Abwesenheit von Bens Familie die Arkadaş in ein positives Licht. Mehr als dass Bens Vater unbekannt verzogen ist,<sup>150</sup> weiß der Zuschauer nicht. Klar ist lediglich, dass seine Familie nicht da ist: „Papa, der arme Ben hat doch keine richtige Familie, er braucht jemanden, der sich um ihn kümmert,“ sagt Fatma in einer Folge (1/3, 3:33). Bei Jimmy findet er hingegen ein einladendes, fürsorgliches Zuhause inklusive seines Lieblingsessens Güveç, das Gül ihm, zum Verdruss Metins, öfter kocht, als ihm selbst. Damit werden das Stereotyp der deutschen Familie, die sich kaum um ihre Kinder kümmert, sowie das der gastfreundlichen deutsch-türkischen Familie affirmiert. In dieser auf Stereotypen basierenden Gegenüberstellung deutscher und deutsch-türkischer Familien erscheinen die Arkadaş „größer.“

---

<sup>150</sup> Benbow stellt in Bezug auf die Darstellung deutscher Familien in ethnischen Komödien fest, dass abwesende oder untaugliche Väter ein wiederkehrendes Motiv sind: „The portrayal of German families in these ethno-sitcoms (both television and film) is characterized by absent or ineffectual fathers. Ben’s father in *Everyone Loves Jimmy* left ‘without a forwarding address’ [...], Lena and Nils’s father in *Turkish for Beginners* is a peripatetic anthropologist who flits in and out of their lives, Götz’s father in *My Crazy Turkish Wedding* is an unexplained absence and the father of Dirk in *Evet, I do!* is a comically downtrodden figure“ (110).

Auch in dieser Serie werden also die deutschtürkischen Figuren im Zusammenspiel mit den deutschen aufgewertet. Dies geschieht zum einen durch die deutschen Nebencharaktere, bei denen es sich um schematische Witzfiguren handelt. Dadurch aber, dass diese nicht deutsch kodiert sind, erfolgt die Aufwertung nicht auf Grundlage vermeintlich distinkter kultureller Eigenschaften. Zum anderen geschieht dies über Bens Figur. Dessen Mangel an Coolness, die seinem Deutschsein geschuldet ist, sowie die stereotype Abwesenheit seiner Familie, lassen Jimmy und seine Familie, die ihn als Ziehsohn aufgenommen hat, überlegen erscheinen. In diesem Fall basiert die Aufwertung der Arkadaş auf kultureller Differenz. Dadurch aber, dass der Gegensatz zwischen den deutschen und deutschtürkischen Charakteren nur in Verbindung mit einer Nebenfigur erfolgt und alles andere als zentral ist, lässt sich argumentieren, dass dies kaum Auswirkungen auf den subversiven Effekt bezüglich des traditionellen Kulturkonzeptes hat.

### **Fazit**

*Alle lieben Jimmy* unterminiert die Vorstellung einer eindeutig definierbaren, abgrenzbaren „türkischen“ Kultur und verwischt eindeutige Grenzen zwischen Kulturen im Sinne des transkulturellen Gedankens dadurch, dass die vermeintlich kulturell bedingte Andersartigkeit der deutschtürkischen Protagonisten widerlegt wird. Die Arkadaş-Familienmitglieder sind nicht mit deutschtürkischen Stereotypen belegt; stattdessen sind sie generische Sitcomfiguren. Damit vermeidet die Serie auf Ebene der Charaktere Zu- und Festschreibungen auf „türkische“ Eigenschaften, wie Produzent Fröhlich verspricht. Dass es sich um eine deutschtürkische Familie handelt, wird visuell, verbal und vor allem über die Handlung deutlich gemacht. Ihr wird ein „ethnischer Mantel“ umgehängt, das heißt der Bezug zur türkischen Postmigration wird durch kulturelle Verweise (z.B. Beschneidung) hergestellt. Die Handlungen der

Folgen bedienen sich humoristisch dieses ethnischen Mantels, ohne aber, dass der typische „Zusammenprall der Kulturen“ Quelle der Komik ist: „Whereas TfA [*Türkisch für Anfänger*] depends consistently on exaggerated representations of cultural difference for comedic effect, AlJ [*Alle lieben Jimmy*] utilizes situational comedy, mobilizing cultural references to enhance humor but not as its source“ (Zambon 553). Zu diesen Verweisen gehören Stereotype und Vorurteile, auf die innerhalb der Komik erzeugenden Handlung angespielt oder die explizit gemacht werden, vor deren Hintergrund die angebliche, auf inhärent unterschiedlichen Kulturen fußende Alterität der deutsch-türkischen Minderheit anhand der Arkadaş negiert wird. Kulturelle Unterschiede zwischen ethnisch deutschen und deutsch-türkischen Figuren kommen nur im Zusammenspiel einem Nebencharakter vor. Hierbei handelt es sich jedoch um eine auf wenige Situationen beschränkte Ausnahme, die weder zentral noch regelmäßiger Bestandteil der Folgen ist, sodass der Effekt dessen auf das Gesamtwirkung der Serie limitiert ist.

Angesichts dessen ist die Tatsache, dass die Sendung keine Preise erhielt, sowie die im Vergleich zu *Türkisch für Anfänger* geringere mediale Aufmerksamkeit vielsagend. Eine Erklärung dafür liefert Kate Zambon, die unter anderem das Presseecho beider Serien untersucht: „Thus, while the ratings for the two shows were similar, TfA garnered far more attention from the German media, not necessarily based on its merits as a show, but instead because it represented the majority more prominently and in a more accustomed way“ (565). Neben der von ihr genannten fehlenden ethnischen Charakterbalance (d.h. ohne normative ethnisch Deutsche) und Stereotypisierung der deutsch-türkischen Figuren, welche die der Medienlandschaft reflektieren und bedrohliche Tropen evozieren, wie sie bei *Türkisch für Anfänger* zu

sehen sind (558), lässt sich als ergänzende Erklärung vermuten, dass die deutschtürkische Minderheit schlicht nicht „anders“ genug repräsentiert wurde.

#### 4. KAPITEL: FILMKOMÖDIEN

Dieses Kapitel behandelt ethnische Filmkomödien und argumentiert, dass ihr Potential, die Wahrnehmung von (Post)Migranten positiv zu beeinflussen noch nicht ausgeschöpft wird. Teil I betrachtet ihre Entwicklung seit den 1980er Jahren, als die ersten Filme in Deutschland erschienen, die (Post)Migranten mit Humor begegneten. Nach einem kurzen Blick auf die Veränderungen der deutschen Filmlandschaft um den Zeitpunkt der Wende, die vor allem wegen des Anstiegs von Komödien zur wiederentdeckten Popularität deutscher Filme beitrugen, folgt eine Auseinandersetzung mit der Repräsentation nichtethnischer Deutscher im Film mit besonderem Augenmerk auf die Entwicklung von Komödien. Vor dem Hintergrund der Darstellung von (Post)Migranten in der sozialrealistischen Tradition des Neuen Deutschen Filmes und der Etablierung des sogenannten deutsch-türkischen Kinos sowie meines Verständnisses des Genres Komödie diskutiere ich zuerst Produktionen, die vor der Jahrtausendwende erschienen, um den Anfängen der humoristischen Auseinandersetzung mit (Post)Migranten nachzugehen. Im Anschluss betrachte ich die ethnischen Komödien des neuen Jahrtausend, ihre Zunahme und ihren Eingang in den Mainstream genauer. Das Teilkapitel endet mit einer Zusammenfassung und der Beantwortung der Frage, ob man von einem ethnischen Comedyboom im Film sprechen kann.

In Teil II untersuche ich die Filme *Almanya - Willkommen in Deutschland* und *Meine verrückte türkische Hochzeit*. Ersterer ist eine Familienkomödie, zweiter eine romantische Komödie. Diesen beiden Kategorien lässt sich der Großteil deutsch-türkischer Komödien zurechnen, was einer der Gründe für die Auswahl dieser Filme ist. Ein anderer Grund ist, dass es sich um einen Kino- und einen Fernsehfilm handelt, der jeweils repräsentativ ist für erfolgreiche ethnische Komödien auf der

großen Leinwand im Kino und auf dem kleinen Bildschirm zu Hause. Anhand dieser unterschiedlichen Filme gehe ich mit der Betrachtung des humoristischen Umgangs mit Stereotypen der Subversion des traditionellen Kulturvorstellung und der Verhandlung von Transkulturalität in ethnischen Filmkomödien nach.

### ***Teil I: Entwicklung***

#### **Paradigmenwechsel in der deutschen Filmlandschaft**

„Früher haben sich Kinogänger masochistisch in schwerblütigen Autorenfilmen gesuht. Heute lachen sie sich in Blödsinnskomödien kaputt“ bemerkt Hark Bohm 1996, seines Zeichens Regisseur des Neuen Deutschen Filmes im *Spiegel*-Interview über die „neue deutsche Lachlust“ Mitte der 1990er Jahre („Gepäck abgeworfen“ o. S.). Gemeint ist damit der in den 1980er Jahren beginnende Paradigmenwechsel in der deutschen Filmlandschaft, welcher sich durch die gravierenden gesamtgesellschaftlichen sowie medienpolitischen Veränderungen nach der Wende<sup>151</sup> vollzog: Weg von den gesellschaftskritischen, politisierten und intellektuell anspruchsvollen westdeutschen Autorenfilmen, hin zu der Rückkehr zu populären Genrekonventionen und apolitischer, konsumorientierter Unterhaltung: „Made possible by new models of film financing and sustained by the changing division of labour between film and television, the 1990s gave way to a hedonistic culture of fun, pleasure, and entertainment that marked a radical break with the legacies of the 1960s and 1970s“ (Hake 199).<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Laut Sabine Hake führten das Ende des Kalten Krieges, die deutsche Wiedervereinigung, das europäische Zusammenwachsen, Globalisierung und Massenmigration unter anderem zu grundlegenden Veränderungen in der Filmproduktion, im Vertrieb und in der Ausstrahlung; hierzu gehörten neue Finanzierungsformen (öffentlich und privat, Bund und Länder, Film und Fernsehen), transnationale Produktionsmodi zum Beispiel durch Subventionen der Europäischen Union (Eurimages und MEDIA Plus), die Privatisierung des öffentlichen Rundfunks und die Ausweitung der Heimunterhaltungssektors (VHS, DVD, Internet) (190-197).

<sup>152</sup> Zu den Veränderungen in der deutschen Filmindustrie in den 1980er Jahren siehe auch Eric Rentschler „From New German Cinema to the Postwall Cinema of Consensus“ (2000).

Deutsche Filme wurden beim einheimischen Publikum wieder populärer. Wie Stephen Brockman schreibt, zeigen die Marktanteile in Deutschland produzierter Filme sowie die Ticketverkäufe der 1990er Jahre, dass das Interesse sowohl an nationalen Produktionen als auch am Kino allgemein anstieg (*Critical History*, 414). Besonders Filmkomödien—nach Thomas Elsaesser und Michael Wedel das finanzielle Rückgrat der deutschen Filmindustrie im Verlauf ihrer Geschichte (55)—wie zum Beispiel *Der bewegte Mann* (Sönke Wortmann, 1994), *Werner - Das muß kesseln!!!* (Michael Schack und Udo Beissel, 1996) oder *Knocking on Heaven's Door* (Thomas Jahn, 1997) trugen zur wiederentdeckten Beliebtheit deutscher Filmproduktionen bei. Zeitweise verdoppelte sich unter anderem durch den Erfolg der Komödien der Marktanteil von 10% auf 20% (vgl. Brockmann, „Politics of German Comedy“ 34), welcher im Gegensatz zu davor kontinuierlich über 10% in den 1990er und 2000er Jahren lag (vgl. Brockmann, *Critical History* 414).<sup>153</sup>

Diese für die Filmindustrie positive Entwicklung wurde oft kritisch gesehen. Zu nennen ist hier etwa Eric Rentschler, einer der einflussreichsten Kritiker des Mainstreamkinos der 1990er Jahre. Dieses bezeichnet er als „Konsens kino“ ‚Cinema of Consensus,‘ dessen Regisseure (z.B. Doris Dörrie, Dominik Graf und Sönke Wortmann) das Kino als Ort der Massenzerstreuung mit affirmativer Funktion erachten und primär beabsichtigten, gefällig zu sein: sie werben bewusst für einen neuen deutschen Konsens (264).

Kritisch zu sehen ist außerdem, dass (Post)Migranten, sei dies vor oder hinter der Kamera, kaum Teil der eingangs zitierten „neuen deutschen Lachlust“ waren, wie

---

<sup>153</sup> Wie bei der Fernsehkomik ist kein Ende der Popularität von Filmkomödien in Sicht. Dies illustriert die jüngst von der Filmförderungsanstalt veröffentlichte Hitliste der einhundert erfolgreichsten Filme von 2001 bis 2015: „Erfolgreichstes Genre ist mit Abstand die Komödie, die fast die Hälfte aller Filme beschreibt und in der Auflistung gleich 47 Mal vertreten ist“ („Top 100“ o. S.).

die nachfolgenden Ausführungen zur filmischen Repräsentation von ethnischen Minderheiten in Deutschland zeigen werden.

### Nichtethnisch Deutsche in Komödien vor der Jahrtausendwende

Den Grundstein für die Repräsentation nichtethnisch Deutscher im Mainstreamkino legte Doris Dörrie. Einerseits war die Regisseurin wichtig, da sie eine zentrale Stellung im Übergang von den oben genannten antikommerziellen, von der Kritik hochgelobten Autorenfilmen des Neuen Deutschen Filmes, welche lange das Aushängeschild des Vor-Wende-Kinos waren, zu den populären Filmen des Nach-Wende-Kinos einnahm, wie Stephen Brockmann und Sabine Hake schreiben. Der große Erfolg von Beziehungskomödien wie *Männer* (1985), ein Film, der eine Schlüsselrolle in der Entwicklung zu leichter, komischer Unterhaltung darstellte, zeigte Mitte der 1980er Jahre, dass es einen Markt für deutschsprachige Komödien, insbesondere solche mit Fokus auf sexuellen Beziehungen, romantischen Dreiecksverhältnissen und ungewöhnlichen persönlichen Situationen gab (Brockmann, *Critical History* 418). Ähnlich beschreibt Hake die Filmemacherin. Durch ihre filmische Darstellung individueller Charaktere und ungewöhnlicher Lebensformen durch bekannte Genrekonventionen wie zum Beispiel romantische Komödien sei sie eine wichtige Übergangsfigur zwischen dem vom Neuen Deutschen Film gepflegten Ethos der Selbstfindung und der verstärkten Orientierung in Richtung der Unterhaltung nach der Wiedervereinigung (184).

Andererseits spielt Dörrie eine wichtige Rolle, da ihr Film *Happy Birthday, Türke!* (1992) mit der bisherigen Darstellung von nichtethnisch Deutschen brach. Der Film unterscheidet sich erstens durch seinen stellenweise humoristischen Ton, zum Beispiel wenn Protagonist Kemal Kayankaya gleich zu Beginn des Filmes eine ältere Dame im Fahrstuhl nach Streichhölzern fragt, welche ihm daraufhin wortlos und ohne

eine Miene zu verziehen ihre Uhr hält, aus der eine Flamme kommt, mit der er sich, ebenso wortlos die Zigarette anzündet. Zweitens handelt es sich um einen Genrefilm, in diesem Fall einen Kriminalfilm. Wegen dieser beiden Aspekte differiert der Film nicht nur von der nachfolgend kurz beschriebenen Repräsentation von nichtethnisch Deutschen im Film, sondern war auch ein Wegbereiter für Komödien, in deren Zentrum (Post)Migranten stehen.

### **Sozialrealistische Darstellung von „Ausländern“**

Die Filme nämlich, in denen bisher (Post)Migranten thematisiert wurden, waren primär der sozialrealistischen Tradition des Neuen Deutschen Filmes verhaftet, welcher in den 1970er Jahren als erster den filmischen Blick auf „Ausländer“ richtete. Beispiele hierfür sind Rainer Werner Fassbinders *Angst essen Seele auf* (1974), Helma Sanders-Brahms' *Shirins Hochzeit* (1976) und Christian Ziewers' *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (1978).<sup>154</sup> Solche Produktionen waren jedoch eher die Ausnahme: „Eine als türkisch identifizierbare Stimme innerhalb des deutschen Kinos gab es bis in die mittachziger Jahre ebenso wenig wie die anderer Ethnien“ (Löser 130).

Auch entstanden, zunächst vereinzelt, Filme von Regisseuren mit Migrationshintergrund. Zu nennen sind neben Sohrab Shahid Saless, ein Regisseur mit iranischem Hintergrund, der mit seinem Debütfilm *In der Fremde* (1974) wahrscheinlich als erster das Leben türkischer Gastarbeiter in Deutschland im Spielfilm thematisierte, vor allem Regisseure mit türkischen Wurzeln, deren Filme

---

<sup>154</sup> Weitere Spielfilme der 1970er und 1980er Jahre sind: Peter Keglevics und Renke Korn's *Zuhause unter Fremden* (1979), Thomas Draegers *Metin* (1979), Werner Schroeters *Neapolitanische Geschwister* (1978) und *Palermo oder Wolfsburg* (1980), Rüdiger Nüchterns *Nacht der Wölfe* (1982), Eberhard Itzenplitz' *Feuer für den großen Drachen* (1984), Marianne Lüdtkes *Die Abschiebung* (1984), Jan Schüttes *Drachenfutter* (1987) und Hark Bohms *Yasemin* (1988). Im Dokumentarfilmbereich erschienen *Alamanya Alamanya - Germania Germania* (1979) und *Im Niemandsland* (1984) von Hans Andreas Guttner, *Verländert* (1983) von Michael Lentz, *Die Kümmeltürkin geht* (1985) von Jeanine Mehrapfel und die auf der gleichnamigen Buchfassung von Günther Wallraff basierende Reportage *Ganz Unten* (1986) von Jörg Gförer.

später den Begriff *deutschtürkisches Kino* prägen sollten. Hierzu gehören Tevfik Başers *40 qm Deutschland* (1985) und *Abschied vom falschen Paradies* (1989) sowie Sema Poyraz' Abschlussfilm für die Deutsche Film- und Fernsehakademie *Gölge* (1980),<sup>155</sup> dem lange Zeit unbeachteten „eigentliche[n] Angangspunkt eines deutsch-türkischen Kinos“ (Heidenreich 136).

Auch diese Filme zeichneten sich zu dem Zeitpunkt durch ihren problemorientierten Ansatz aus. Diese Herangehensweise hing nach Rob Burns eng mit den Fördermaßnahmen der Literatur zusammen, speziell dem „Polynationalen Literatur- und Kunstverein“ (kurz PoLiKunst) und der Anthologiereihe *Südwind Gastarbeiterdeutsch*<sup>156</sup> („Towards a Cinema“ 3). Zwar schufen das Wachstum und die steigende Anerkennung der Literatur der 1980er Jahre kreative Impulse für Regisseure mit Migrationshintergrund; da sich diese Literatur aber auf die mit der Gastarbeitersituation verbundenen Probleme wie Ausbeutung, Diskriminierung und soziale Ausgrenzung konzentrierte, wurde damit gleichzeitig ein Klima geschaffen, in dem Filme finanzielle Förderung erhielten, die ethnische Differenz behandelten (vgl. Burns, „Towards a Cinema“ 4; vgl. Göktürk, „Turkish Delight“ 182-183). Gemäß der Bezeichnung *Betroffenheitsliteratur*<sup>157</sup> spricht Burns von einem „Betroffenheitskino“ ‚cinema of the affected,‘ das sich nicht unbedingt vom sogenannten Gastarbeiterkino

---

<sup>155</sup> Displaytitel: *Gölge*, Fernsehtitel: *Zukunft der Liebe*, Alternativtitel: *Gölge - Schatten* („Gölge“ o. S.).

<sup>156</sup> Franco Biondi, Rafik Schami, Jusuf Naoum und Suleman Taufiq setzten sich mit dem „Polynationalen Literatur- und Kunstverein“ (1980-1987) zum Ziel den „4,5 Millionen Ausländern, die in der BRD arbeiten und leben,“ die „Träger einer polynationalen Kultur“ sind, „dieser Kultur zu ihrer Befreiung [zu] verhelfen und damit Toleranz und Völkerverständigung auf allen Gebieten des Zusammenlebens [zu] schaffen,“ wie in ihrem Gründungsmanifest zu lesen ist (zit. nach Chiellino 442). Der Verein veranstaltete Lesungen, Ausstellungen und Konferenzen und veröffentlichte zwischen 1983 und 1985 drei Jahrbücher (vgl. Chin 114). Von 1980 bis 1985 gaben sie außerdem die Anthologiereihe *Südwind Gastarbeiterdeutsch* (später *Südwind Literatur*) beim Bremer Verlag Edition CON heraus.

<sup>157</sup> Harald Weinrich prägte den Begriff *Betroffenheitsliteratur* in seinem Aufsatz „Gastarbeiterliteratur in der Bundesrepublik Deutschland“ (1984).

des Neuen Deutschen Filmes unterschied, da auch hier der Fokus unablässig auf Alterität als scheinbar unlösbarem Problem, auf Konflikten von entweder inter- oder intrakultureller Art lag („Turkish-German Cinema“ 133).

Laut Deniz Göktürk gehören die Filme *Polizei* (Şerif Gören, 1988) und *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993) zu dieser Zeit zu den einzigen Ausnahmen, welche sich von der sozialrealistischen Darstellung von Charakteren mit Migrationshintergrund unterschieden, indem sie deutsch-deuschtürkische Begegnungen zum Teil humoristisch in Szene setzen. In *Polizei*

[i]ronic role-play throughout opens perspectives, which reach beyond the social realism of migrant films of previous years and carnivalistically subvert clear categorizations of ethnic and cultural identity [...] [In *Berlin in Berlin*] [t]he reversal of the asylum situation and the enforced symbiosis of the German foreigner with extended Turkish family creates the potential for mutual humoristic mimicry, and thus transcends the contentious productions of the 1980s. („Beyond Paternalism“ 252)

Auch Burns versteht *Berlin in Berlin* als maßgeblichen Schritt in der Loslösung vom „Betroffenheitskino“ („Toward a Cinema“ 7): „[B]y cleverly reversing the entrapment narrative [...] and mixing genres (thriller, action movie, melodrama, love story and comedy) Çetin’s film opened up a variety of spectator positions and appealed to – or possibly provoked – a number of different audiences“ (Burns, „From Migrant to Mainstream“ o. S.).

Burns und Göktürk betrachten die Filme im Zusammenhang mit dem deutschen Filmkontext. Dass in der Forschungsliteratur und verschiedenen Internetdatenbanken (z.B. *Internet Movie Database*, *Lumiere*, *Filmportal*) ausnahmslos von deutsch-türkischen Koproduktionen gesprochen wird, verstärkt zusätzlich den Eindruck, dass

*Polizei* und *Berlin in Berlin* Teil des deutschen Filmkorpus sind. Demnach handelt es sich um die ersten Filme mit humoristischen Anklängen im migrantischen Kontext in Deutschland.

Geht es um einen Wechsel in der Herangehensweise und den Beginn der humoristischen Auseinandersetzung mit (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten im *deutschen* Film, muss allerdings betont werden, dass die Filme *türkische* Produktionen sind, wenn man den Sitz der Produktionsfirma und die damit verbundene Finanzierung sowie die biographische Verbindung der Regisseure zu Deutschland als Basis für das Verständnis eines deutschen Filmes geltend macht. *Polizei* wurde mit Mitteln außerhalb Deutschlands produziert, und zwar von der italienischen Firma Penta Film, und *Berlin in Berlin* von Çetins eigener Produktionsfirma Plato Film in Istanbul. Keiner der beiden Regisseure lebte zum Zeitpunkt des Drehs oder davor in Deutschland.<sup>158</sup> Es liegt die Vermutung nahe, dass die Nennung Deutschlands als mitverantwortliches Produktionsland mit dem Drehort zusammenhängt, da neben der Thematik, die einzige Verbindung zu Deutschland zu sein scheint, dass die Filme zum Teil an deutschen Originalschauplätzen gedreht wurden. Weil es sich um türkische Filme handelt, ist anzuzweifeln, dass *Berlin in Berlin* und *Polizei* einen Bruch mit der sozialrealistischen Herangehensweise und vor allen Dingen den Beginn der humoristischen Auseinandersetzung mit (Post)Migration im *deutschen* Film darstellen. Diese Unterscheidung ist wichtig, da es hier um die Entwicklung von Komödien im (post)migrantischen Kontext in Deutschland geht. Dies

---

<sup>158</sup> Hinzu kommt, dass *Polizei* zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung hauptsächlich dem türkischsprachigen Publikum in Deutschland bekannt gewesen sein muss, da die untertitelte Version Deniz Göktürk zufolge kaum verfügbar war und ist („Interrupting Unity“ 93) und erst acht Jahre nach seinem Erscheinen 1995 in gekürzter Version im deutschen Fernsehen (ZDF) zu sehen war (vgl. „Polizei“ o. S.).

soll jedoch nicht heißen, dass diese Filme nicht als wichtige Wegbereiter für die Repräsentation nichtethnisch Deutscher in Komödien angesehen werden können.

Schließt man *Berlin in Berlin* und *Polizei* aus den genannten Gründen von der Behandlung im deutschen Kontext aus, unterscheidet sich in der Zeit vor der Wiedervereinigung nur ein Film von der sozialrealistischen Herangehensweise, und zwar die Komödie *Vatanyolu - Die Heimreise* von Enis Günay und Rasim Konyar aus dem Jahr 1989, die sich als erste deutscher Film identifizieren lässt, der dem Themenkomplex Einwanderung mit Humor begegnet. Der Film handelt von Gastarbeiter Yusuf, der nach zwanzig Jahren in die Türkei zurückkehren möchte und auf der Reise dorthin von seiner Familie sabotiert wird. In humorvoller Weise problematisiert *Vatanyolu* die Rückkehr der sogenannten *almançılar*.<sup>159</sup> Mit dieser Thematik schließt er an eine Reihe türkischer Filme an, welche, wesentlich früher als in Deutschland, in humorvoller Form die Arbeitsmigration von der Türkei nach Deutschland thematisierten.<sup>160</sup> Somit könnte sich argumentieren lassen, dass der Ursprung ethnischer Filmkomödien in Deutschland in einer türkischen Filmtradition liegt. Dies müsste inhaltlich jedoch genauer untersucht werden.

---

<sup>159</sup> Der türkische Begriff *almançılar* wird oft mit *Deutschländer* übersetzt. Gemeint sind türkische (Post)Migranten. Die Bezeichnung ist eher negativ konnotiert und verweist auf Vorurteile (vgl. Hanewinkel o. S.).

<sup>160</sup> Seit den 1970er Jahren behandeln türkische Filme die Gastarbeitersituation in Deutschland und die daraus resultierenden Konsequenzen. Inzwischen erfasst der Filmkorpus laut Ömer Alkin mindestens fünfzig Filme zum Thema (57). Zu diesen gehören zum Beispiel *Dönüş* (*Die Rückkehr*, Türkân Şoray, 1972) und *Almanya Acı Vatan* (*Deutschland, bittere Heimat*, Şerif Gören, 1979). Zu den frühen *Almançılar*-Komödien zählen unter anderem *Davaro* (1981) und *Gurbetçi Şaban* (*Şaban, der Fremdling*, 1985) von Kartal Tibet und *Sarı Mercedes* (*Mercedes Mon Amour*, Tunç Okan, 1992). Siehe weiterführend die Ergebnisse des seit 2014 von der Mercator-Stiftung geförderten Forschungsprojekts „Geteilte Erfahrung der Migration im deutsch-türkischen und türkischen Film“ von Ortrud Gutjahr von der Universität Hamburg, bei dem Inszenierungsformen von Migration und Remigration in Filmproduktionen aus Deutschland und der Türkei untersucht werden (vgl. „Zeitgemäßes Bild der Türkei“ o. S.).

## Die Etablierung des sogenannten deutschtürkischen Kinos

Nach der deutschen Wiedervereinigung und besonders seit Ende der 1990er Jahre nahm die Zahl von Filmen zu, die sich in der ein oder anderen Weise mit Einwanderung auseinandersetzen. Neu war, dass die Filme in der Mehrheit von deutschtürkischen Regisseuren und zwar einer jüngeren Generation (größtenteils in den 1960er Jahren geboren und in Deutschland aufgewachsen) gemacht wurden, wie zum Beispiel von Yilmaz Arslan (*Langer Gang*, 1992 und *Yara*, 1998), Kadir Sözen (*Winterblume*, 1997), Thomas Arslan (*Geschwister - Kardeşler*, 1997 und *Dealer*, 1999), Kutluğ Ataman (*Lola und Bilidikid*, 1999) und Yüksel Yavuz (*Aprilkinder*, 1999).

Seither wird die oft mit einem Bindestrich versehene Bezeichnung *deutschtürkisches Kino* als feststehender Begriff für Filme verwendet, die im Zusammenhang mit der türkischen (Post)Migration stehen. Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass es sich hierbei um einen durchaus problematischen Ausdruck handelt, da er suggeriert, er sei eindeutig bestimmbar.<sup>161</sup> Neben der Unmöglichkeit, den Filmen, die mit diesem Label versehen werden, angesichts ihrer qualitativen und quantitativen Komplexität gerecht zu werden, stellen sich die folgenden Fragen: Geht es in der Bestimmung des deutschtürkischen Kinos um inhaltliche Aspekte oder um die Herkunft der Filmschaffenden (gilt das nur für Regisseure und/oder auch für Drehbuchautoren) und welche Kriterien wären in diesem Fall ausschlaggebend: Wenn der Regisseur zum Beispiel ein Migrationshintergrund im Sinne des Statistischen Bundesamtes besitzt? Geht um das Wie (Finanzierung) und Wo (Ort) der Produktion? Oder meint der Begriff *deutschtürkisches Kino* eine bestimmte

---

<sup>161</sup> Die Begriffe *Migranten-* oder *Migrationskino* beziehungsweise *-film* sind ebenfalls problematisch, denn die Migrationserfahrung *per se* spielt in der Filmhandlung nicht immer, und immer weniger eine Rolle. Da ich aber explizit Filme betrachte, die mit (Post)Migration in Verbindung stehen, verwende ich die Bezeichnung *(post)migrantischer Film*, um diese zu beschreiben.

Ästhetik? Wie steht es zum Beispiel um den Film *Kanak Attack* (2000, der auf Feridun Zaimoğlu Roman *Abschaum: Die wahre Geschichte des Ertan Ongun* [1997]) basiert und dessen Regisseur biographisch keine Verbindung mit der Türkei hat; *Lautlos* (2004) von Mennan Yapo, dessen Handlung keinerlei Bezug zu Einwanderung hat; oder die Filme der deutsch-türkisch-kurdischen Regisseurin Ayşe Polat?

Ein weiteres Problem ist das Wort *Kino*, denn dadurch wird die Tatsache vernachlässigt, dass es sich bei vielen Filmen, insbesondere bei Komödien, um Fernsehfilme handelt. Die Differenzierung ist in mehrerer Hinsicht relevant. Für Fernsehproduktionen steht ein geringeres Budget zur Verfügung als für Kinofilme,<sup>162</sup> sie sprechen teilweise ein anderes Publikum an, und bei den öffentlich-rechtlichen Sendern müssen auch gesetzliche Rahmenbedingungen beziehungsweise rundfunkpolitische Vorgaben berücksichtigt werden. Darüber hinaus haben sie, da sie für den kleinen Bildschirm gemacht werden, eine andere Ästhetik, wie Randall Halle festhält:

Directors work differently knowing that the main audience of their films will see it first as broadcast and not as projection. Their films simply look different. For instance, knowing that a film will be edited to fit the smaller screen, action focuses on the „hot spot,“ that is the television format frame, and not across the larger frame available to film camera. Cinemascope complexity is abandoned and the visual language is compacted or reduced. Given the historically more conservative nature of television vis-à-vis visual experiments, it is possible that filmmakers

---

<sup>162</sup> Ein Fernsehfilm kostet circa 1,2 bis 1,4 Million Euro (vgl. Voges und Grapp 574), ein Kinofilm hingegen durchschnittlich etwa 3,9 Million Euro (vgl. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft 13).

become less daring, or that only a few exceptional directors dare undertake experiments. (Halle 175)

Beim sogenannten deutsch-türkischen Kino der 1990er Jahre—gemeint sind in der Regel Filme von Regisseuren mit türkischer Migrationsgeschichte—beginnt sich eine veränderte Herangehensweise an (Post)Migration abzuzeichnen:

Gone were the exploited guestworkers and their suffering wives and oppressed daughters [...] The films offer self-confident responses to lived experiences often in conflict with the parent generation and open to other minoritarian personalities, be they other immigrant or refugee groups or gays or transgender people. In the process, they leave behind old dogmas of privileging politics over aesthetics, realism over fantasy, suffering over pleasure, and an aesthetic of estrangement over emotional engagement. (Hake und Mennel 6-7)

Filmkritiker Georg Seeßlen, der oft in diesem Zusammenhang zitiert wird, spricht von einem „Kino der Métissage“ (Kino der kulturellen Vermischung), um die in den Filmen sichtbare „Unumkehrbarkeit der Verschmelzung, vom Leben in zwei der Kulturen“ zu beschreiben („Vertraute Fremde“ o. S.). Deniz Göktürk bezeichnet die filmische Abwendung vom Viktimisierungs- und Marginalisierungsdiskurs als „shift from ‚the cinema of duty‘ to the ‚pleasure of hybridity.‘“<sup>163</sup> Hier werde Hybridität, die wechselnde Positionen beinhaltet und sich durch die Abkehr von den üblichen Annahmen über kulturelle Reinheit auszeichne, positiv bewertet, ja sie bereite Vergnügen, werde

---

<sup>163</sup> Göktürk überträgt hier Sarita Malik's Überlegungen zum britischen Kino von schwarzen Filmemachern in „Beyond the ‚Cinema of Duty‘? The Pleasure of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s“ (1996). Für Malik, die sich wiederum auf Cameron Bailey bezieht, ist das „Pflichtkino“ ‚cinema of duty‘ eines mit sozialen Themen und dokumentarischer Ästhetik. „positions its subjects in direct relation to social crisis, and attempts to articulate ‚problems‘ and ‚solutions to problems‘ within a framework of centre and margin, white and non-white communities“ (Bailey zit. in Malik 203-204).

gefeiert und stelle damit eine alternative Möglichkeit dar deutsche Ängste vor der Anwesenheit der deutschtürkischen Bevölkerung zu bekämpfen („Turkish Delight“ 179, 181, 186, 190). Und Sabine Hake und Barbara Mennel konstatieren: „Inseparable from postmodernism and its antiessentialism, the emphasis in many films is on playfulness and performativity, and the effective habitus is one of empowerment and self-assertion“ (5). Gemeinsam sind diesen Beiträgen die Betonung eines Wandels in der (Selbst)Darstellung der Akteure und eines Perspektivenwechsels in Richtung Hybridität der (post)migrantischen Filme der 1990er Jahre.

Dies ist der generelle Konsens in der Forschung. Es gibt aber auch einige wenige skeptischere Stimmen. Stefan Halft beispielsweise sieht den im Film widergespiegelten Wandel im gegenwärtigen Migrationsdiskurs in Bezug auf die deutschtürkische Selbstrepräsentation und Selbstdefinition kritischer. So vollziehe sich der Übergang von Fremdbildern (Konstruktion eines fremden kulturellen Gegenübers) zu Selbstbildern (Selbstrepräsentation) eher zögerlich, da zwar alte Stereotypen verabschiedet, diese jedoch zum Teil mit neuen ersetzt würden, weswegen er schließt, dass heute nicht von einem genuin multikulturellen „Kino der Méttisage“ im Sinne Seeßlens (und damit auch Burns') gesprochen werden kann (245). Auch Guido Rings stellt den genannten Konsens infrage. Er argumentiert, dass sich viele gegenwärtige Produktionen nach wie vor traditioneller, monokultureller Kulturkonzepte bedienen (z.B. Akins *Im Juli* [1999] und *Solino* [2002]), man also nicht von einem drastischen Rückgang derselben sprechen kann, während Filme mit transkulturellen Konfigurationen erst vereinzelt im (postnationalen) neuen Jahrtausend produziert wurden (z.B. Arslans *Der schöne Tag* [2001]), nicht aber in den 1990er Jahren, einer Dekade, deren Filme in Anlehnung an Zaimoğlu *Kanak Sprak* (1995) von der Idee eines homogenen „Ghetto-Volkskulturkonzepts“ gekennzeichnet sind (6, 32-33). In den

anschließenden Filmanalysen wird untersucht, wie es um Komödien in dieser Debatte steht, dass heißt, inwieweit die zu untersuchenden Komödien Transkulturalität verhandeln.

Fest steht, dass in den 1990er Jahren eine Loslösung von der primär problemorientierten Auseinandersetzung mit (Post)Migration im Film begann. Komödien gehörten jedoch kaum dazu. Deutschtürkische Filme waren jedenfalls auch hier nicht Teil des sogenannten Comedybooms der 1990er Jahre. Zwar begann man in dieser Zeit damit, den Themenkomplex Einwanderung vereinzelt in Verbindung mit Humor zu behandeln, es handelte sich jedoch um Ausnahmefälle.

Nach den Filmen *Vatanyolu* und *Polizei* in den 1980er Jahren folgte *Berlin in Berlin* in den 1990er Jahren, der wie *Polizei*, kein deutscher Film ist. Damit bleiben in den 1990er Jahren lediglich drei Filme, die man dem Genre Komödie zurechnen kann: Die Low-Budget-Produktion *Bei Mudders sei Gesicht* (Simon Mora und Hardy Strohn, 1997), welche den ersten Film einer sechsteiligen Reihe darstellt und wohl weil es sich um ein Amateurprojekt handelt, bisher nirgends diskutiert wurde; und zwei Filme von Hussi Kutlucan, und zwar *Sommer in Mezra* (1991) und *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998). Während Kutlucans früherer Film anschließend an *Vatanyolu* die Rückkehr von Deutschland in die Türkei thematisiert, richtet *Ich Chef, Du Turnschuh* zum ersten Mal in humoristischer Form den Blick auf die Situation von „Ausländern“ in Deutschland, hier auf den vom Regisseur selbst gespielten armenischen Asylsuchenden Dudie in Berlin. Die Tatsache, dass auch die zweite professionell produzierte Komödie (*Sommer in Mezra*) ein sogenannter Rückkehrerfilm<sup>164</sup> ist, bekräftigt die oben genannte These, dass der Anfang ethnischer Komödien in Deutschland in dieser türkischen Filmtradition verhaftet ist, da die ersten Komödien über das Thema in der Türkei

---

<sup>164</sup> Als Rückkehrerfilme werden Filme bezeichnet, die die Rückkehr von Deutschland in die Türkei thematisieren.

entstanden. Erst mit Kutlucans späterem, mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnetem Film *Ich Chef, Du Turnschuh* gegen Ende der 1990er Jahre, der parallel zum Anstieg in der Produktion deutsch-türkischer Filme und ihrer Themenvervielfältigung entstand, begannen Komödien, (Post)Migranten innerhalb Deutschlands zu betrachten. Selbstverständlich waren zu diesem Zeitpunkt jedoch weder der letztendlich abgeschobene Asylsuchende Dudie noch Komödien.

Beachtung verdient bei den Anfängen der filmischen Repräsentation nichtethnisch Deutscher in Komödien insbesondere das ZDF, denn es war als Koproduzent von *Happy Birthday, Türke!* und als Auftraggeber von Kutlucans Filmen im Rahmen der Sendereihe „Das Kleine Fernsehspiel“ beteiligt. Die Tatsache, dass, abgesehen von dem Hobbyfilm *Dei Mudder sei Gesicht*, der zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung ohne Vertrieb war,<sup>165</sup> die einzigen beiden Komödien der 1990er Jahre Teil dieser Reihe waren, illustriert die Bedeutung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten für die Entwicklung (post)migrantischer Filme. Da diese Filme aber Teil des „Kleinen Fernsehspiels“ waren, das sich als zentraler Programmplatz „für die experimentelle Erprobung filmischer Erzählweisen“ entwickelt hatte (Hickethier 348), verdeutlicht gleichzeitig den Stellenwert der Kombination von Humor und dem Themenkomplex Einwanderung in einer Zeit, in der Komödien boomten: als Experiment in einem Nischenprogramm.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Wie aus einer Infomappe der Macher hervorgeht, war der erste Film ohne Vertrieb und hauptsächlich im Stuttgarter Raum bekannt: „Ein B-Movie mit Trashcharakter erschüttert das Schwabenland. Ohne Vertrieb und nur mit Mund zu Mund Propaganda entwickelt sich unser unbekanntes Independent Projekt *Mudder* zum Liebling der Stuttgarter Bewohner und Boulevardblätter“ („Dei Mudder sei Gesicht“ 4). Inzwischen ist eine DVD-Kollektion mit allen sechs Teilen (*Wir sind nette Kanaken* [Teil 2], *Wo ist mein Dope?* [Teil 3], *Schaffe schaffe Scheiße baue* [Teil 4], *Abgezockt ist abgezockt* [Teil 5], *Abgezockt 2: Dei Vadder sei Arsch* [Teil 6]) im Vertrieb von Los Banditos Film erhältlich.

<sup>166</sup> Die Reihe „Das kleine Fernsehspiel“ gibt es seit dem Sendestart des ZDF im Jahre 1963. Die Ausstrahlung der Arbeiten von unter anderem Helke Sander, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Peter Lilenthal, Herbert Achtenbusch, Werner Schroeter und Helmut Costard gab dem ZDF-Programm nach dem Sendeplatzwechsel vom Vorabendprogramm ins

## Exkurs II: Zur Schwierigkeit der Gattungsbestimmung der Filmkomödie

Bevor ich nachfolgend detaillierter auf den Korpus ethnischer Komödien eingehe, zunächst ein kurzes Wort zu meinem Begriffsverständnis des Genres. Es gibt zahlreiche Versuche, Filmkomödien zu definieren. Zu ihren Merkmalen gehören das glückliche Ende, die Intention, Lachen auf Seiten des Publikums zu erzeugen sowie spezifische narrative und nichtnarrative Kriterien (neben dem glücklichen Ende z.B. Zeichnung der Charaktere, Art der Dialoge, Musik, Witze). Das Problem zu einseitigen Definitionsversuchen heben Steve Neale und Frank Krutnik gleich zu Beginn ihrer in den Filmwissenschaften einflussreichen genreanalytischen Monographie *Popular Film and Television Comedy* (1990) hervor: „[A]ny single definition of comedy, or any definition of comedy based on a single criterion, is bound to be limited in application, and therefore insufficient“ (10). Dieses Genre etwa auf Basis des Evozierens von Lachen, also einer intendierten emotionalen Reaktion der Zuschauer zu bestimmen—der dominanten Definition im gegenwärtigen Gebrauch (vgl. King 2; vgl. Booker 77)—ist zum Beispiel laut Geoff King nicht allumfassend, da Komödien auch aus der Perspektive der Konsumenten betrachtet werden müssen (beabsichtigte Komik kann scheitern oder nichtbeabsichtigte Komik kann entstehen) und Lachen ein relatives und kein absolutes Phänomen ist, das von einer Reihe spezifischer kontextueller Faktoren abhängt (2), vor allem vom Individuum. Eben weil „bereits das genrekonstitutive Versprechen von ‚Komik‘ ein zeit- und kontextabhängiges Wahrnehmungsphänomen [ist],“ ist es „schwierig bzw. unmöglich [...] eine formelhafte, zeitlos gültige Definition“ für die Gattung Filmkomödie vorzulegen, wie Heinz B. Heller und Matthias Steinle in *Filmgenres: Komödie* (2005) schreiben (20). Hinzu kommt, dass

---

Spätprogramm nach dem 1973 durchgeführten Programmumbau „ein ambitioniertes künstlerisches Profil, wie es in der Kontinuität der ARD-Programme nicht vorhanden war, sondern nur noch im WDR 3 und in anderen Dritten Programmen existierte“ (Hickethier 348).

auch die Filmgenres an sich im Verlauf der Zeit nicht gleichbleibend und unveränderlich sind, sie also nicht, wie Rick Altman argumentiert, ahistorisch betrachtet werden dürfen (8, 12), und dass die Gattungsgrenzen oft fließend sind, wie es besonders bei Hybridformen deutlich wird, also wenn zwei Genres etwa zu gleichen Teilen vorhanden sind (z.B. Horrorkomödie).

Um sich dennoch der Frage, was eine Filmkomödie ausmacht, annähern zu können, bedarf es der Berücksichtigung mehrerer Faktoren. Während zurückgehend auf die Unterscheidung zwischen Komödie und Tragödie in der Antike lange Zeit der Fokus auf Handlungskonventionen und dem damit verbundenen Kriterium des glücklichen Endes lag, herrscht in der (US-amerikanischen) Genreforschung Einigkeit darüber, dass auch nichtnarrative Gesichtspunkte berücksichtigt werden müssen.<sup>167</sup>

Hierzu zählt das, was Gerald Mast als „comic climate“ bezeichnet (u.a. Art und Weise der Dialoge, 230 ff.), Neale unter „minimum comic units“ zusammenfasst (Witze, Gags, komische Momente, 66) oder King „comic modality“ nennt (z.B. diegetische und nichtdiegetische Musik, 9 ff.), also Komik konstituierende Elemente. Für Andrew Horton sind Witze und Gags sogar so wesentlich, dass sie im Zentrum seiner Definition stehen: „Comedies are interlocking sequences of jokes and gags that place narrative in the foreground, in which case comedy leans in varying degrees toward some dimension of the noncomic (realism, romance, fantasy), or that use narrative as only a loose excuse for holding together moments of comic business“ (7).

---

<sup>167</sup> Siehe Neale und Krutnik *Popular Film and Television Comedy* zur Problematisierung der Unterscheidungspaare glückliches Ende / Erzeugung von Lachen und narrative / nichtnarrative Formen (14-18).

Aufgrund des von der Forschung anerkannten Stellenwertes dieser nichtnarrativen Bestandteile<sup>168</sup> basiert mein Verständnis von Filmkomödien zunächst auf der Definition von Gerald Mast, der diese miteinbezieht: „A comic film, then, is either (a) one with a comic plot and comic climate; or (b) one with a not necessarily comic plot but a pervasive enough climate so that the overall effect is comic“ (234). Wichtig dabei ist die genannte Gesamtwirkung, ob diese nun auf der Handlung, der Komik konstituierenden Elemente oder einer Kombination beider fußt, wie King hervorhebt: „To be clearly defined as comedy, a film should be dominated to a substantial extent by the comic dimension“ (2). Diese beiden Definitionen stellen mein Verständnis von Filmkomödien dar und sind die Basis für die Aufnahme der Filme im vorliegenden Korpus.

### **Ethnische Filmkomödien im neuen Jahrtausend**

Das neue Jahrtausend ist geprägt von einer neuartigen Aufmerksamkeit für (post)migrantische Filme. Spätestens seit dem internationalen Erfolg von Akins *Gegen die Wand* (2004)—dem es laut Daniela Berghahn gelang, europäische Filme, die von ethnischen Minderheiten handeln, aus der ethnischen Nische („ethnic niche“) in eine populärere Position zu bringen (*Head-On*, 7)—etablierte sich das sogenannte deutsch-türkische Kino zu einem festen und mainstreamfähigen Bestandteil des deutschen Kinos. Bei vielen Filmen führte oft eine wiederum jüngere (d.h. in den 1970er Jahren geborene) Generation von Filmemachern mit Migrationshintergrund Regie.<sup>169</sup> Außerdem wurden auch immer mehr Filme produziert, welche die anderen „Anderen“ in den Mittelpunkt stellen, wie zum Beispiel Afrodeutsche oder Charaktere

---

<sup>168</sup> Neale nennt diesbezüglich zum Beispiel die Untersuchungen von Jerry Palmer (*Taking Humor Seriously* [1994]), Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins („Introduction: Funny Stories“ [1995]) sowie Neale und Krutnik (*Popular Film and Television Comedy*) (66).

<sup>169</sup> Hierzu zählen Ayşe Polat, Buket Alakuş, Seyhan Derin, Neco Çelik, Sülbiye Günar, Nuray Şahin, Züli Aladağ, Tamer Yiğit, Özgür Yıldırım, Su Turhan und Sinan Akkuş

mit jüdischem, armenischem und jugoslawischem Hintergrund.<sup>170</sup> In dieser dritten von insgesamt drei von Hake und Mennel identifizierten Phasen des deutsch-türkischen Kinos,<sup>171</sup> in der sich Genrefilme zur dominanten Form entwickelten (5, 7), wurden Komödien zu einem integralen Teil (post)migrantischen Filmes.

Inzwischen beläuft sich die Zahl ethnischer Filmkomödien auf über vierzig. Mit dem Begriff *ethnische Komödie* meine ich deutsche Spielfilme, die Ethnizität im Rahmen der (Post)Migration thematisieren. Synonym dazu verwende ich die Bezeichnung *(post)migrantische Komödie*. *Deutsch* bedeutet bei Fernsehfilmen, dass sie von deutschen Fernsehsendern in Auftrag gegeben wurden. Bei Kinofilmen ist die Finanzierung durch hauptsächlich deutsche Mittel ausschlaggebend. Grund für diese Eingrenzung ist, dass die Filmproduktion (Förderung, Rolle der Fernsehanstalten) sowie die (medien)politische und soziokulturelle Situation anderer deutschsprachiger Länder nicht direkt mit der Deutschlands vergleichbar sind. Unter der Subkategorie *deutsch-türkische Komödie*, die hier im Mittelpunkt steht, verstehe ich entsprechend Produktionen, deren Handlung mit Aspekten der türkischen Einwanderung in Verbindung steht und explizit nicht die Biographie der Regisseure.

---

<sup>170</sup> Um einige Beispiele zu nennen: *Otomo* (1999) von Frieder Schlaich, *My Sweet Home* (2001) von Filippos Tsitos, *Solino* (2002) von Fatih Akin, *Yugotrip* (2003) von Nadya Derado, *Fremder Freund* (2003) von Elmar Fischer, *Lichter* (2003) von Hans Christian Schmidt, *Alles auf Zucker!* (2004) von Dani Levy, *Madrid* (2004) von Daphne Charizani, *Heimkehr* (2004) von Damir Lukacevic, *Kuss Kuss, dein Glück gehört mir* (2005) von Katrin Milhan, *Fremde Haut* (2005) von Angelina Maccarone und *Meine Mutter, mein Bruder und ich* (2008) von Nuran David Calis.

<sup>171</sup> Die drei Phasen des deutsch-türkischen Kinos beschreiben Sabine Hake und Barabra Mennel wie folgt: „As an integral part of German and European cinema, Turkish German cinema has been identified with three distinct historical periods and critical paradigms. The first phase, roughly lasting from the 1970s to the 1980s, brought initial attention to the living and working of guestworkers primarily by directors identified with New German Cinema [...] The second phase [...] is associated with the self-reflexive appropriation of generic conventions by a new generation of younger German, Turkish, and second-generation Turkish German filmmakers [...] The third phase, which begins with the new millennium, has brought more critical engagement with questions of migration and immigration beyond Germany and greater interests in documentary and experimental modes“ (Hake and Mennel 5).

In dieser Kategorie gibt es bis zum Jahr 2015 mindestens zweiundzwanzig Filme. Grund für die Festsetzung des Endes des Betrachtungszeitraumes auf dieses Jahr ist, dass ich mir die Entwicklung in Fünfjahresabschnitten beginnend am Anfang des jeweiligen Jahrzehnts ansehe. Diese Einteilung erlaubt es, sowohl Tendenzen über abgeschlossene Jahrzehnte zu beschreiben, als auch Aussagen über die erste Hälfte der 2010er Jahre zu treffen, die insofern sehr wichtig ist, da sich hier ein starker Anstieg ethnischer Filmkomödien verzeichnen lässt. Da die Mitberücksichtigung der Filme bis jetzt (also 2018) kein abgeschlossenes Bild der zweiten Hälfte des gegenwärtigen Jahrzehnts zulässt, werden hier nur Filme bis 2015 betrachtet.<sup>172</sup>

Nicht berücksichtigt werden erstens Filme, bei denen die von King genannte komische Dimension nicht dominiert,<sup>173</sup> zweitens Komödien, bei denen Ethnizität nicht den Großteil der Filmhandlung motiviert,<sup>174</sup> drittens Produktionen, die nicht im Zusammenhang mit (Post)Migration stehen,<sup>175</sup> und viertens Filme, die keine deutschen sind.<sup>176</sup> Ebenfalls nicht einbezogen werden fünftens Komödien, die sich inhaltlich mit ethnischen Minderheiten außerhalb des deutsch-türkischen Kontexts auseinandersetzen

---

<sup>172</sup> Eine tabellarische Auflistung der Filme, auf denen die vorliegende Diskussion basiert, findet sich in Appendix 1.

<sup>173</sup> Hierzu gehören zum Beispiel *Kanak Attack* und Christian Züberts *Dreiviertelmond* (2011).

<sup>174</sup> Dies ist etwa der Fall bei Akins *Im Juli* (2000) und in den zwei Teilen von Bora Dağtekins *Fack ju Göthe* (2013, 2015). Martin Nies' Artikel „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“ (2015) zeigt, dass man die beiden Filme Dağtekins durchaus im Kontext von Postmigration lesen kann, auch wenn „Aspekte des Migrationshintergrundes [...] nur zeichenhaft markiert sind“ (83). Interessant wäre eine vergleichende Betrachtung des von Elyas M'Bareks Figuren dargestellten Männlichkeitswahns in *Fack ju Göthe*, *Türkisch für Anfänger* und *What a Man* (Matthias Schweighöfer, 2011) sowie der Transformation von Christian Ulmens Figur zum „türkischen Macho“ in *Macho Man* (Christof Wahl, 2015).

<sup>175</sup> Ausgeschlossen wird beispielsweise der Film *Krüger aus Almanya* (Marc-Andreas Borchert, 2015), in dem es um die Türkeireise eines deutschen Rentners geht.

<sup>176</sup> Zu nennen sind zum Beispiel die österreichischen Filme *Geboren in Absurdistan* (Houchang Allahyari, 1999) und *Kebab mit Alles* (Wolfgang Murnberger, 2011) oder *Die Schweizermacher* (Rolf Lyssy, 1978) aus der Schweiz.

wie beispielsweise Akins vielfach gelobte Komödie *Soul Kitchen* (2009), deren zwei Hauptfiguren einen griechischen Migrationshintergrund haben.<sup>177</sup> Um einen Ausgangspunkt für die weitere Forschung über meinen relativ eng gefassten Fokus des Deutschtürkischen hinaus zu liefern, sind die hier ausgeschlossenen Komödien in den Appendizes in grauer Markierung enthalten.<sup>178</sup>

Das neue Jahrtausend ist bis zum Jahr 2015 von einer stetigen Zunahme ethnischer Komödien gekennzeichnet. War es zunächst das deutsch-deutschtürkische Zusammenleben, das humorvoll behandelt wurde, kam gegen Ende der 2000er Jahre auch die vermehrte komödiantische Repräsentation anderer Minderheiten im Film hinzu. Abbildung 4 veranschaulicht die Entwicklung ethnischer Filmkomödien in Deutschland. Hier differenziere ich zwischen den folgenden Kategorien: Unter „Deutschtürkische Komödien“ (rot) verstehe ich, wie gesagt, Filme, die Ethnizität im Rahmen der türkischen (Post)Migration thematisieren (z.B. *Süperseks*); mit „Andere ethnische Komödien (nicht deutschtürkisch)“ (blau) sind Filme gemeint, die außerhalb des deutschtürkischen Kontexts Ethnizität im Zusammenhang mit (Post)Migration im Zentrum der Handlung thematisieren (z.B. *Soul Kitchen*); in der Kategorie „nicht berücksichtigte Komödien“ (grün) sind alle hier ausgeschlossenen deutschen Filme enthalten (d.h. solche, in denen weder Ethnizität noch [Post]Migration zentral sind wie

---

<sup>177</sup> Eine Übersicht dieser Filme, deren Auswahl auf denselben oben genannten Kriterien basiert, ist in Appendix 2 angehängt. Nicht enthalten ist hier beispielshalber der vom ZDF als Tragikomödie bezeichnete Fernsehfilm *Poka heißt Tschuß auf Russisch* (Anna Hoffmann, 2014/2016), da Komik, wenn überhaupt, nur marginal vorhanden ist, die ProSieben-Komödie *Italiener und andere Süßigkeiten* (Ute Wieland, 2004) und der Sat.1-Fernsehfilm *Bollywood lässt Alpen glühen* (Holger Haase, 2011), da es nicht um (Post)Migration geht, sowie *Russendisko* (Oliver Ziegenbalg, 2011) und *Blutzbrüdaz* (Özgür Yıldırım, 2015), da Ethnizität nicht direkt thematisiert wird. Des Weiteren werden *Alles auf Zucker!* (Dani Levy, 2005) und *Herbe Mischung* (Dror Zahavi, 2015), in deren Mittelpunkt jüdische Charaktere stehen, nicht berücksichtigt, da diese ebenfalls nicht in Verbindung mit Einwanderung stehen.

<sup>178</sup> Die beiden Zusammenstellungen dienen in erster Linie einer Tendenzbeschreibung und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

z.B. *Krüger aus Almanya*<sup>179</sup>). Trotz meines Fokus auf deutschtürkische Inhalte dienen diese Kategorien der Vermeidung einer isolierten Betrachtung und illustrieren, dass die Zunahme in der Produktion ethnischer Filmkomödien nicht auf deutschtürkische Filme begrenzt ist.

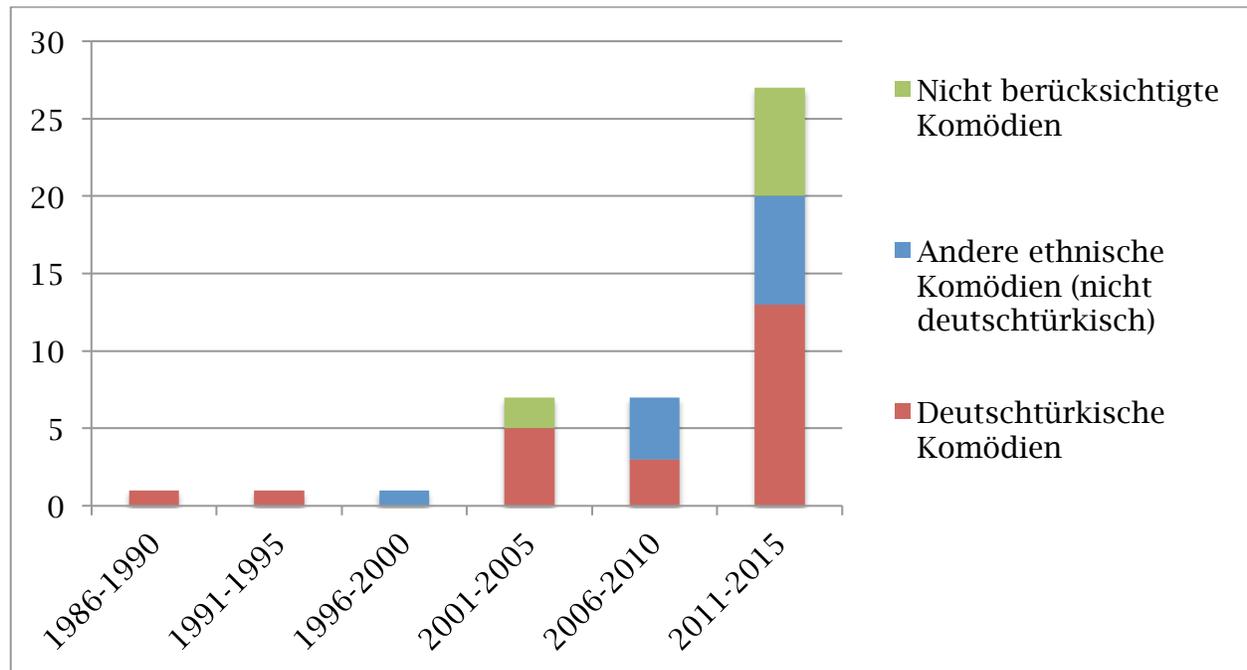


Abb. 4: Entwicklung ethnischer Filmkomödien in Deutschland

In der Entwicklung fällt folgendes auf: (Post)migrantische Komödien waren bis zum Jahr 2000 mit insgesamt vier Produktionen eine absolute Ausnahmereischeinung. Im ersten Jahrzehnt des neuen Millenniums nahm die Anzahl solcher Komödien zu. Den Weg dafür ebnete, wie auch im Fernsehen, das Komikerduo „Erkan und Stefan“ mit ihrem gleichnamigen Film im Jahr der Jahrtausendwende. Mit mehr als 1,2 Millionen Zuschauern im selben Jahr (vgl. Filmförderungsanstalt, „Jahreshitliste [international] 2000“) erreichte zum ersten Mal ein Film, der Ethnizität in den Vordergrund stellt, ein Massenpublikum. *Erkan und Stefan* ist eine Art Agentenfilmparodie. Ihren Rollen als ungebildete, im Ethnolekt sprechende, sexistische Proleten treu bleibend, werden Erkan

<sup>179</sup> Wenn Filme, die in den Anhängen aufgelistet sind, erwähnt werden, wird nachfolgend auf weitere Angaben (Regisseur, Erscheinungsjahr) verzichtet.

und Stefan als Bodyguards für Nina (ein „Bunny“) engagiert, die zufällig in den Besitz einer Kassette gekommen ist, die den Tod eines Politikers aufklären kann. Ihr Auftrag ist es, zu verhindern, dass BND und CIA in den Besitz der Kassette kommen. Nachdem es ihnen gelingt, die Kassette zu retten, stellt sich heraus, dass sie die Aufnahme versehentlich überspielt haben. Dass 2002 und 2005 zwei weitere Filme sowie mit *Headnut.TV* von 2002 bis 2003 eine eigene Fernsehsendung auf ProSieben<sup>180</sup> folgten, illustriert neben den hohen Zuschauerzahlen des ersten Teils die Popularität des Phänomens „Ethno-Proleten.“

Dieser Erfolg ist insofern interessant, da „Erkan und Stefan“ nichts anderes machen, als Deutschtürken und ihr Umfeld zu verspotten. Als Witzfiguren, die sich gegenseitig in ihrer Ignoranz feiern, vermarkten sie türkische Postmigranten als Belustigungsobjekt. Wie in Bezug auf *Headnut.TV* im vorigen Kapitel erwähnt, gehören zu den Eigenschaften der beiden Figuren die denkbar schlechtesten Stereotype und Vorurteile: Chauvinismus, kriminelle Tendenzen, geringe Bildung und damit verbunden eine ethnolektale Sprechweise. Die Kommodifizierung der noch bei Feridun Zaimoğlu als Waffe gedachten „Kanak Sprak“ durch Komiker der Mehrheitsgesellschaft in der kommerziellen Populärkultur wie eben von „Erkan und Stefan“ liest Tom Cheesman als Zeichen eines tiefsitzenden Ethnozentrismus:

The cultural political impact of his [Zaimoğlu's] presentation of „Kanak Sprak“ has been recuperated by a series of German majority comedians who have developed acts in which they impersonate young, stupid, working-class migrants speaking broken German, a restricted slangy code peppered with grammatical solecisms, displaying grotesquely sexist, racist and materialistic attitudes, and glorying in their own ignorance [...]

---

<sup>180</sup> Vgl. drittes Kapitel S. 76.

This popular comedy is symptomatic of majority German culture's apparently ingrained need to humiliate those who may be insulted as „Kanaken.“ (193).

*Erkan und Stefan*—der Ausgangspunkt massenkompatiblen ethnischen Humors im Film, und durch *Headnut.TV* auch im Fernsehen—schließt die am Rande der Gesellschaft inszenierten, nicht ernstzunehmenden, und von ethnisch deutschen Komikern gespielten Deutschtürken nicht im Comedyboom ein, sondern lacht sie dort aus, was das gesellschaftliche Miteinander und die Akzeptanz von Diversität alles andere als fördert. Ihre Maskerade „as the conceptual partner of mimesis serves precisely to affirm and naturalize social hierarchies“ im Sinne Kathrin Siegs (12).<sup>181</sup> So kritisch das Duo zu bewerten ist, legte ihr Film jedoch den Grundstein für die humoristische Begegnung mit (Post)Migration im Mainstream.

Etwa zeitgleich mit der oft als Paradigmenwechsel bezeichneten veränderten Sichtweise auf die Einwanderungsthematik in den öffentlichen Debatten und seitens der Bundesregierung sowie den Erfolgen von „Erkan und Stefan“ im Film und Kaya Yanar im Fernsehen, waren es zwischen 2001 bis 2005 in erster Linie Filme, die die deutsch-türkische Minderheit thematisierten, welche die Zahlen anstiegen ließen. Die erste Komödie des neuen Millenniums, die über den Spott von „Erkan und Stefan“ hinausging, war Yasemin Şamderelis ProSieben-Fernsehfilm *Alles getürkt!* im Jahr 2003. In diesem Film gibt sich Polizist Olaf (gespielt von Lars Dietrich, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Bürger Lars Dietrich) als Deutschtürke aus, um gegen einen

---

<sup>181</sup> In *Ethnic Drag: Performing Race, Nation and Sexuality in Germany* (2002) untersucht Theaterwissenschaftlerin Kathrin Sieg „ethnic drag,“ worunter sie „not only cross-racial casting on stage, but more generally, the performance of ‚race‘ as a masquerade“ (2) versteht. Maskerade ist ihr zufolge Teil von zwei verschiedenen Diskursen, deren ideologische Ziele im Widerspruch stehen: „Whereas masquerade in the Brechtian sense aims to subvert, resist, and transform the social order, masquerade as the conceptual partner of mimesis serves precisely to affirm and naturalize social hierarchies“ (12).

türkischen Drogendealerring in einem Großmarkt zu ermitteln und verliebt sich im Verlauf der Handlung in die Tochter eines Gemüsehändlers. Die hier dargestellte, von Hindernissen geprägte Liebesgeschichte zwischen einem Charakter mit und einem ohne Migrationshintergrund ist seither, mindestens in der Nebenhandlung, festes Element in fast allen ethnischen Filmkomödien. Ein Jahr später kam mit Torsten Wackers Geschichte über eine türkischsprachige Telefonsex-Hotline *Süperseks* der erste „ernstzunehmende“ Film des neuen Jahrtausends, der nichtethnisch Deutschen mit Humor begegnete, ohne diese ins Lächerliche zu ziehen, in die Kinos. Seither vergeht kaum ein Jahr, in dem nicht zumindest eine Komödie entweder für das Fernsehen oder für die Kinoleinwand produziert wurde.

Von 2006 bis 2010 nahm die Anzahl deutschtürkischer Komödien wieder ab. Hinzu kamen dafür Komödien mit anderen ethnischen Minderheiten im Mittelpunkt, die zuvor fast nicht existierten. Zwei dieser Filme erreichten zum ersten Mal ein größeres Publikum: *Maria, ihm schmeckt's nicht!*, in dem sich Protagonist Jan mit der italienischen Familie seiner Verlobten konfrontiert sieht, war auf Platz neun, und Fatih Akins Geschichte der Brüder Zinos und Illias und ihrem Restaurant in *Soul Kitchen* auf Platz fünf (vgl. Filmförderungsanstalt, „Jahreshitliste [national] 2009“; vgl. „Jahreshitliste [national] 2010“). Eine mögliche Erklärung für den subsequenten Anstieg in der Produktion dieser Art von Filmen ist, dass diese Erfolge Produzenten zeigten, dass sie sich gut verkaufen lassen.

In der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts wurden so viele (post)migrantische Komödien produziert wie noch nie zuvor. Insgesamt erschienen in diesem Zeitraum siebenundzwanzig. Die Zahl deutschtürkischer Komödien verdoppelte sich von 2011 bis 2015 im Vergleich zum selben Zeitraum zehn Jahre zuvor. Humoristische Filme außerhalb des deutschtürkischen Kontexts nahmen ebenfalls weiterhin zu, wobei

deutschtürkische mit etwa doppelt so vielen überwogen. Ein starker Anstieg lässt sich auch bei Produktionen verzeichnen, die hier nicht berücksichtigt werden. Gab es bis 2010 in diesem Bereich lediglich zwei, vervielfachte sich deren Anzahl auf acht in diesem Zeitraum. Dass in diesen nichtethnisch deutsche Figuren im Mittelpunkt der Handlung stehen, ohne die Tatsache, dass es sich um ethnische Minderheiten handelt, zu zentralisieren wie zum Beispiel in *Russendisko*, suggeriert eine Normalisierung im Umgangs mit Diversität. Ob es sich um einen anhaltenden Trend oder eine Ausnahme handelt, wird sich wie bei Comedyserien erst in den nächsten Jahren zeigen; eine Betrachtung dieser im Vergleich zu denjenigen Filmen, in denen Ethnizität im Mittelpunkt steht, wäre auch hier interessant.

Das Jahr 2015 spielt bei der quantitativen Aufwärtsentwicklung eine wichtige Rolle, denn mit zwölf Produktionen erschien knapp die Hälfte aller Filme dieses Fünfjahreszeitraums in diesem Jahr und erreicht damit einen vorläufigen Höhepunkt. Die Produktion nahm bis hierhin stetig zu und kulminierte in diesem Jahr. Zu dieser Entwicklung trugen sicherlich die Erfolge der Kinofilme *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Platz vier, siehe Teil II), *Türkisch für Anfänger* (Platz eins) und die beiden Teile von *Fack ju Göthe* (beide Platz eins) bei (Filmförderungsanstalt, Jahreshitlisten [national] 2011, 2012, 2013, 2015).

Im darauffolgenden Jahr erschien jedoch lediglich eine Komödie, und zwar *Der Hodscha und die Piepenkötter* (Buket Alakuş, ARD).<sup>182</sup> Eine mögliche Erklärung für den drastischen Abfall 2016 könnte eine Marktsättigung sein. Damit hatten nach eigenen Angaben zum Beispiel schon Yasemin und Nesrin Şamdereli bei der Finanzierung von *Almanya* zu kämpfen: „Als wir gerade angefangen hatten, kam *Solino*. Da hieß es: Das

---

<sup>182</sup> Ähnlich verhält es sich außerhalb des deutschtürkischen Kontextes im Jahr 2016. Hier erschienen nur zwei Kinokomödien, und zwar *Willkommen bei den Hartmanns* (Simon Verhoeven) und *Antonio, ihm schmeckt's nicht!* (Sven Unterwald), die Fortsetzung von *Maria, ihm schmeckt's nicht!*

Thema haben wir jetzt schon, das hat das Publikum gesehen. Darauf folgte *Kebab Connection*, und da war der Markt gesättigt“ (Engels o. S.). Dass wesentlich weniger ethnische Komödien kurz nach dem Höhepunkt der sogenannten Flüchtlingskrise 2015 veröffentlicht wurden, im Zuge dessen einige Filme, die sich mit Flucht auseinandersetzen, wie zum Beispiel *Der Andere* (Feo Aladağ, 2016), *Willkommen auf Deutsch* (Carsten Hau und Hauke Wendler, 2015) und *Gestrandet* (Lisei Caspers, 2016), lässt darüber hinaus eine Übersättigung mit dem Thema Migration vermuten.

Betrachtet man die Produktionsseite deutsch-türkischer Komödien, sticht die Rolle des Fernsehens hervor. Auf der einen Seite ist das Fernsehen maßgeblich an der Produktion von Kinokomödien beteiligt. Nicht aber die Tatsache, dass es bei sieben der elf Filme als Koproduzent involviert war, ist hier nennenswert, denn das Fernsehen koproduziert laut Halle 80% aller deutschen Kinofilme (172), sondern die Mitwirkung der Öffentlich-Rechtlichen (siehe Abb. 5), auf die weiter unten mehr eingegangen wird.

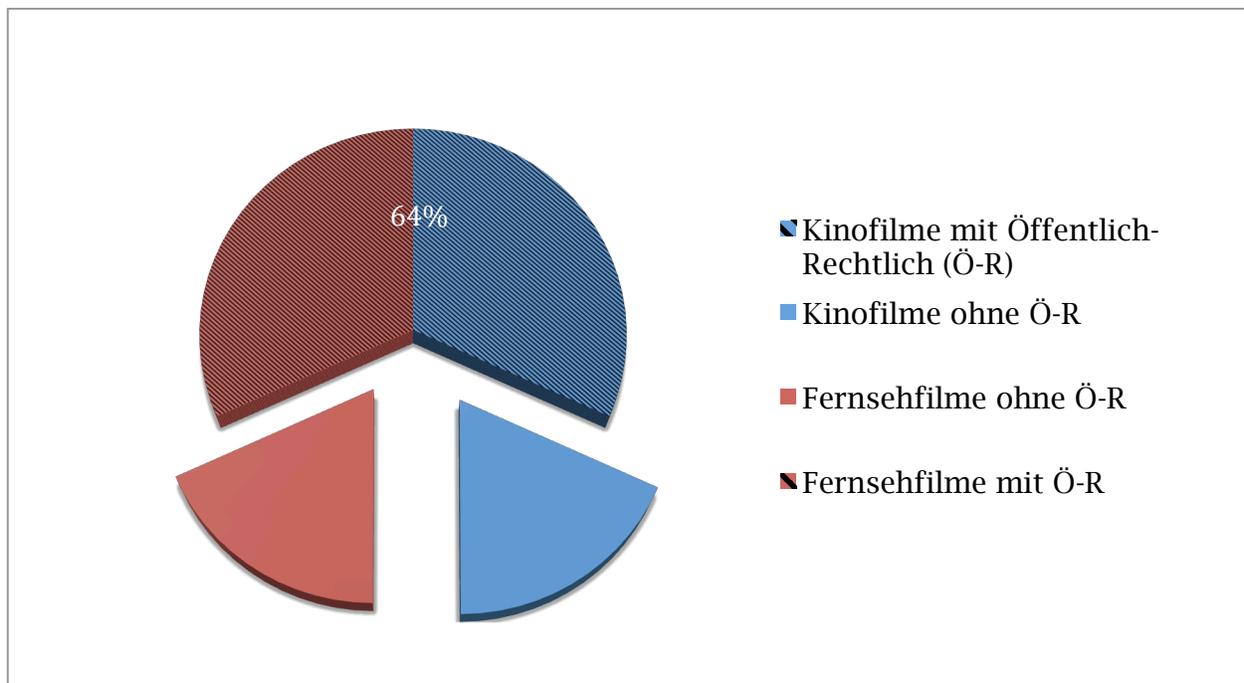


Abb. 5: Öffentlich-rechtlicher Rundfunk und deutsch-türkische Filmkomödien

Auf der anderen Seite handelt es sich bei der Hälfte der deutschtürkischen Komödien um Filme, die vom Fernsehen produziert wurden. Bei diesen Produktionen fällt auf, dass der Großteil der Regisseure ethnisch deutsch ist. Insgesamt führten nur zwei Postmigranten bei Fernsehkomödien Regie. Diese sind mit jeweils zwei Filmen Yasemin Şamdereli und Hussi Kultucan. Sieht man sich die Filmographien der ethnisch deutschen Regisseure an, wird deutlich, dass sie auf das Fernsehen spezialisiert sind und im Vorfeld an diversen Filmproduktionen mitgearbeitet hatten. Es handelt sich also um im Fernsehen bewanderte und den Produzenten womöglich bekannte Regisseure. Dass diese ethnisch deutsch sind, hängt sicherlich mit der auf 2% bis 4% geschätzten, geringen Beteiligung von (Post)Migranten an der Herstellung von Medieninhalten zusammen (vgl. Geißler, „Welchen Beitrag leisten die Massenmedien“ 7; vgl. Pöttker o. S.).<sup>183</sup>

Außerdem lässt sich beobachten, dass das Privatfernsehen deutlich weniger an der Produktion deutschtürkischer Komödien beteiligt ist als der öffentlich-rechtliche Rundfunk. Insgesamt wurden vier Filme, welche die türkische (Post)Migration in Komödien thematisieren von privaten Sendern in Auftrag gegeben. ProSieben hat mit drei Filmen den größten Anteil. Hierzu gehören zwei Komödien von Yasemin Şamdereli (*Alles getürkt!*, *Ich Chef, du nix*) und *Meine verrückte türkische Hochzeit*, die erste ethnische Komödie eines ethnisch deutschen Regisseurs und die erfolgreichste deutschtürkische Fernsehkomödie hinsichtlich ihrer Auszeichnungen (siehe Teil II).

---

<sup>183</sup> Dieser Bereich ist laut Rainer Geißler so gut wie gar nicht erforscht. Eine Ausnahme stelle die Studie „Wenig ethnische Diversität in deutschen Zeitungsredaktionen“ (2009) dar. In ihrer Vollerhebung der sechshundert Tageszeitungen des Jahres 2008 kommen Geißler, Kristina Enders und Verena Reuter zu dem Ergebnis, dass „[n]ur 200 der 16.000 hauptberufliche [sic] tätigen Journalisten [...] eingewandert [sind] oder [...] aus einer Einwandererfamilie [stammen]. Etwa 15% der Bevölkerung Deutschlands ab 25 Jahre haben einen Migrationshintergrund, aber diese 15 Prozent sind nur mit 1.25% in den Zeitungsredaktionen vertreten. *In 84% der deutschen Tageszeitungen sind die Einheimischen unter sich*“ („Welchen Beitrag leisten die Massenmedien“ 7, Herv. i. O.).

Auffällig ist, dass diese drei in den 2000er Jahren entstanden,<sup>184</sup> als von den Öffentlich-Rechtlichen nur einen Film (*Drei gegen Troja*) in Auftrag gegeben wurde. ProSieben nimmt also eine wichtige Rolle bei der Etablierung deutsch-türkischer Fernsehfilmkomödien ein. Bei der Produktion der öffentlich-rechtlichen Fernsehkomödien nimmt das ZDF eine zentrale Stellung ein. Dieses war nicht nur bei den deutsch-türkischen Fernsehfilmen der 1990er maßgeblich involviert (*Geschwister - Kardeşler*, *Dealer*, *Aprilkinder*) und leistete damals im Bereich der Komödien mit Kutlucans Filmen Pionierarbeit, sondern ist auch für fast die Hälfte der deutsch-türkischen Komödien verantwortlich.

Die stärkere Beteiligung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten bei der Herstellung ethnischer Filmkomödien hängt sicherlich mit ihren betonten Bemühungen um mehr Vielfalt in ihrer Personalpolitik und Programmgestaltung zusammen, wie zum Beispiel das *Diversity Toolkit* (2008) der Europäischen Rundfunkunion verdeutlicht: „As public service broadcasters, we have a mission to foster cultural diversity, to serve entire national populations and to reflect the cultural, racial and linguistically diverse character of society accurately in content and in the workforce“ (European Broadcasting Union 9).<sup>185</sup> In Deutschland ist dieses Bestreben auf den im Grundgesetz

---

<sup>184</sup> Zeitlich gesehen begrenzen sich die ProSieben-Produktionen auf etwa Mitte der 2000er (2003, 2006, 2007). Zwei der Filme fallen mit der Ausstrahlung der Comedyserien *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy* zusammen. Dass mehrere ethnische Komödien mehr oder weniger gleichzeitig und aus dem Nichts erschienen, lässt vermuten, dass es einen Auslöser dafür gab. Dieser könnte der 2005 erschienene Film *Kebab Connection* sein, der als erste ethnische Filmkomödie mit seiner Platzierung auf Platz zwanzig ein größeres Publikum erreichte (Filmförderungsanstalt, „Filmhitliste [national] 2005“ 1) und dadurch zeigte, dass sich die humoristische Begegnung mit der deutsch-türkischen Minderheit im Film gut verkaufen lässt.

<sup>185</sup> Zu den Bemühungen der Öffentlich-Rechtlichen in Deutschland gehören zum Beispiel, dass WDR und SWR 2003 beziehungsweise 1995 Integrationsbeauftragte beriefen; dass der WDR in einigen seiner Online-Stellenausschreibungen teilweise explizit „Bewerbungen von Mitarbeiter(n)/innen ausländischer Herkunft“ begrüßt (Zambonini; siehe auch verschiedene Ausschreibungen auf der Homepage des WDR im Jahr 2016); und dass der WDR die Talentwerkstatt „WDR-grenzenlos“ ins Leben rief, die „speziell [...] junge Journalistinnen und

und im Rundfunkstaatsvertrag festgeschriebenen Auftrag, die Grundversorgung der gesamten Bevölkerung zu gewährleisten, zurückzuführen:

Grundversorgung meint die technische und inhaltliche Sicherung einer umfassenden Berichterstattung. Es soll ein an die Allgemeinheit gerichtetes, inhaltlich vielfältiges Programm sowie eine möglichst flächendeckende Übertragung sichergestellt werden. Der Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks leitet sich aus Art. 5 Abs. 1 Satz 2 des Grundgesetzes ab, der die Presse-, Rundfunk- und Filmfreiheit regelt, und ist in Rundfunkgesetzen und dem Rundfunkstaatsvertrag ausgestaltet. Demzufolge soll der Rundfunk durch die Auswahl von Programmen und Themen die freie Meinungsbildung und *kulturelle Vielfalt* gewährleisten. Ferner soll er mit seinem Angebot der Bildung, Information, Beratung und Unterhaltung den Rezipienten dienen. (Hoffmann o. S., Herv. von mir)<sup>186</sup>

Diverse sendereigene Veröffentlichungen heben die angemessene Berücksichtigung von (Post)Migranten hervor. Die Ergebnisse der ARD/ZDF-Studie „Migranten und Medien“ (2011) zum Beispiel bestätigen laut dem stellvertretenden Vorsitzenden der ARD-/ZDF-Medienkommission Helmut Reitze die Strategien der ARD, „die Realität der deutschen Einwanderungsgesellschaft in allen unseren Programmen zu zeigen“ („ARD Pressemeldung“ o. S.). Und auch das Positionspapier des ZDF „Die Darstellung von

---

Journalisten aus Einwandererfamilien“ unterstützen will („Talentwerkstatt ‚WDR grenzenlos‘“ o. S.).

<sup>186</sup> Der Programmauftrag der Öffentlich-Rechtlichen (auch Bildungsauftrag genannt) ist darüber hinaus unter anderem im Rundfunkstaatsvertrag gesetzlich festgeschrieben (vgl. „Aufgabe und Funktion des öffentlich-rechtlichen Rundfunks“ o. S.): „Im Rundfunkstaatsvertrag wird im zweiten Abschnitt § 11 Satz 1 darauf verwiesen, dass die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in ihren Angeboten ‚einen umfassenden Überblick über das internationale, europäische, nationale und regionale Geschehen in allen wesentlichen Lebensbereichen zu geben‘ haben. Dadurch soll die internationale Verständigung, die europäische Integration und der gesellschaftlichen Zusammenhalt in Bund und Ländern gefördert werden (vgl. Hoffmann o. S.).

Migration und Integration in den ZDF-Programmen: Status Quo und Perspektiven“ (2007) spricht von der „zufriedenstellende[n] Gesamtpalette der ZDF-Programme zu Migration“ (11). Solche Aussagen sind aber wohl eher der Öffentlichkeitsarbeit der Sender geschuldet, denn wie Marie Mualem Sultans politologisch-juristische Untersuchung der Programmgestaltung und Produktions- und -Entscheidungsebene der ARD und des ZDF *Migration, Vielfalt und öffentlich-rechtlicher Rundfunk* (2011) zeigt, erfüllen die beiden Sender den Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zur Sicherung gleichberechtigter Vielfalt (gemäß Entscheidungssammlung des Bundesverfassungsgerichts 73, 118) nicht (151).

Die deutlich geringere Produktion deutsch-türkischer Filmkomödien beim privatrechtlichen Rundfunk, der aufgrund seiner primären Finanzierung durch Werbeeinnahmen auf hohe Zuschauerzahlen angewiesen ist (was wiederum der Grund ist, weswegen ihm hinsichtlich des Programms und seiner Ausgewogenheit gesetzlich geringere Anforderungen gestellt sind), bedeutet offensichtlich, dass Private davon ausgehen, dass sich wegen mangelnden Zuschauerzahlen kein Geld mit solchen Filmen verdienen lässt. Zumindest die Marktanteile, die mir bei zwölf Fernsehfilmen vorliegen, sind ein Indiz dafür, dass dies auch tatsächlich der Fall ist (siehe Appendix 1 und 2). So lag der Marktanteil dieser im Schnitt bei 12%.<sup>187</sup>

Es lässt sich schließen, dass ethnische Fernsehkomödien fast nur produziert werden, wenn es einen gesetzlichen Auftrag mit Gebührenfinanzierung gibt. Misst man hingegen das Interesse des Publikums an Einschaltquoten, so hält es sich offenbar in Grenzen. Letzteres ist aller Wahrscheinlichkeit nach neben der erwähnten Zusammensetzung des Medienpersonals einer der Hauptgründe dafür, dass die

---

<sup>187</sup> Zum Vergleich erreichten die neununddreißig Sendungen des *Tatort* im Jahr 2010 durchschnittlich einen Marktanteil von knapp 23% und wurden von 7,93 Millionen Zuschauer gesehen (vgl. „Zahlen, Daten und Fakten rund um den *Tatort*“ o. S.)

Verbindung von Humor und (Post)Migration im Fernsehfilm in Relation zur Gesamtzahl deutscher Komödien selten ist.

### Fazit

Festzuhalten ist, dass die humoristische Auseinandersetzung mit (Post)Migration in den 1980er und 1990er Jahren, also in einer Zeit, die durch die vermehrte Produktion und große Erfolge deutscher Komödien gekennzeichnet ist, eine absolute Ausnahmeerscheinung war. Erst im neuen Jahrtausend—als sich (post)migrantische Filme vor allen Dingen aufgrund der Beiträge deutsch-türkischer Regisseure zu einem integralen Bestandteil der deutschen Filmlandschaft etablierten, und als sich im öffentlichen Diskurs sowie auf Seiten der rot-grün geführten Bundesregierung ein unter anderem in der Gesetzgebung gespiegeltes Umdenken in Bezug auf Einwanderung durch einen neuen Fokus auf Integration abzeichnete—wurden allmählich mehr Komödien produziert, in deren Zentrum nichtethnisch Deutsche stehen. Aller Wahrscheinlichkeit zurückgehend auf den Erfolg von *Erkan und Stefan*, der zeigte, dass die Verbindung von Postmigranten und Humor massenkompatibel sein kann, setzte durch das regelmäßige Erscheinen ethnischer Komödien seit 2003 eine insbesondere durch die Beteiligung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens vorangetriebene Entwicklung ein, die, wohl aufgrund der Erfolge von *Almanya* und *Türkisch für Anfänger* in den 2010er Jahren zu einem starken Anstieg in der Produktion dieser Art von Filmen führte und 2015 kulminierte.

Die lang überfällige Repräsentation von (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten in Komödien, die den problemfokussierten Tendenzen der medialen Berichterstattung entgegensteuern und nichtethnisch Deutsche in einem überaus populären Genre sichtbar machen, ist mehr als gutzuheißen. Mit circa vierzig Filmen ist jedoch die Zahl ethnischer Komödien im Vergleich zur Menge deutscher

Filmkomödien verschwindend gering. So erscheinen pro Jahr allein circa fünfzehn bis zwanzig deutsche Kinokomödien.<sup>188</sup> Die Anzahl der jährlich erscheinenden Fernsehkomödien muss um ein vielfaches höher liegen, denn allein das ZDF produziert nach eigenen Angaben für die Sendeplätze am Hauptabend einhundert bis einhundertzehn Filme im Jahr, von denen es die regelmäßige Ausstrahlung von Komödien auf mehreren Programmslots nennt („Filme: Programmprofil“ o. S.).<sup>189</sup> Von einem ethnischen Comedyboom im Film, den vor allem die starke Zunahme ethnischer Komödien seit Beginn des zweiten Jahrzehnts des neuen Millenniums suggeriert, würde ich also nur in Bezug auf den bis 2015 andauernden Anstieg ihrer Produktion sprechen, nicht jedoch in Bezug auf ihre Gesamtzahl.

## *Teil II: Analysen*

### *Almanya: „Was sind wir denn nun, Türken oder Deutsche?“*

*Almanya - Willkommen in Deutschland*<sup>190</sup> wurde auf der einundsechzigsten Berlinale 2011 unter Anwesenheit des damaligen Bundespräsidenten Wulff uraufgeführt<sup>191</sup> und ist eine der erfolgreichsten ethnischen Kinokomödien in Deutschland. Mit 1,427,072 Zuschauern und auf Platz vier der Filmhitliste der

---

<sup>188</sup> Laut Otto Altendorfer erscheinen jährlich durchschnittlich dreihundert Kinofilme in Deutschland, von denen rund ein Fünftel Komödien sind (84). Das bedeutet, dass etwa sechzig Komödien im Jahr in Deutschland anlaufen. Bei den Neuerscheinungen handelt es sich aber nicht nur um deutsche Filme. Deren Zahl liegt etwa bei einem Viertel bis einem Drittel (vgl. Altendorf 84). Dies wiederum lässt schließen, dass jährlich durchschnittlich etwa fünfzehn bis zwanzig deutsche Komödien erscheinen.

<sup>189</sup> Komödien laufen sonntags unter dem Label *Herz kino*, mittwochs und donnerstags „bietet das ZDF um 20:15 Uhr in unregelmäßigen Abständen sich Krimis und Komödien,“ und montags werden auch in der Kategorie *Fernsehfilm der Woche* Komödien gezeigt (vgl. ZDF, „Filme: Programmprofil“ o. S.).

<sup>190</sup> Weitere Komödien, in deren Zentrum Familien stehen, sind zum Beispiel *Türkisch für Anfänger*, *Kückücskind*, *Allein unter Nachbarn* und *Leberkäseland*.

<sup>191</sup> Dass der Film auf der Berlinale prämierte, hängt sicherlich mit dem erhöhten Interesse an der türkischen Arbeitsmigration 2011 anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Unterzeichnung des Anwerbeabkommens mit der Türkei 1961 zusammen.

Filmförderungsanstalt („Jahreshitliste [national] 2011“) war der Film zum Zeitpunkt seines Erscheinens die erfolgreichste Produktion eines Regisseurs mit Migrationshintergrund, der sich dem Thema (Post)Migration widmet.<sup>192</sup> Nur *Türkisch für Anfänger* war ein Jahr später in der Lage, Platz eins der Jahreshitliste zu erreichen und *Almanyas* Zuschauerzahlen um etwa eine Millionen zu übertreffen.

Zu den Auszeichnungen gehören der Nachwuchspreis des Friedenspreises des deutschen Filmes – Die Brücke für Regisseurin Yasemin Şamdereli, der Gilde-Filmpreis für den besten deutschen Film, der Preis der deutschen Filmkritik für das beste Spielfilmdebüt und zwei Deutsche Filmpreise (Filmpreis in Silber in der Kategorie „Bester Film“ und ein Preis für das „Beste Drehbuch“ an Yasemin und Nesrin Şamdereli). Damit ist er zwar nicht vergleichbar mit den Auszeichnungen, die *Gegen die Wand* erhalten hat.<sup>193</sup> Angesichts der Tatsache aber, dass Preisjurys Komödien tendenziell weniger beachten als Dramen etwa, sind die Auszeichnungen dennoch bemerkenswert hoch.

*Almanya* handelt von der Vergangenheit und Gegenwart der deutsch-türkischen Familie Yılmaz, bestehend aus den Großeltern Hüseyin und Fatma, ihren vier Kindern Veli, Muhamed, Leyla und Ali, sowie Leylas Tochter Canan und Alis Sohn Cenk. Der Film erklärt das Gastarbeitersystem, die Migrationserfahrung und die Postmigrationssituation in Verbindung mit der Frage nach Identität. Hüseyin und Fatma sind zu Beginn des Filmes deutsche Staatsangehörige geworden. Auf Wunsch

---

<sup>192</sup> In der Hitliste der erfolgreichsten deutschen Filme zwischen 2001 und 2015 der Filmförderungsanstalt ist *Almanya* auf Platz neunundfünfzig vertreten. Die einzigen anderen dort enthaltenen (post)migrantischen Filme, ebenfalls Komödien, sind *Türkisch für Anfänger* auf Platz dreißig, *Maria, ihm schmeckt's nicht!* auf Platz sechsundsechzig und *Soul Kitchen* auf Platz einundsiebzig („Hitliste der 100 erfolgreichsten Filme“ 2-4).

<sup>193</sup> *Gegen die Wand*, den im Vergleich „nur“ 762,642 Zuschauer im Jahr 2004 sahen (vgl. Filmförderungsanstalt, „Jahreshitliste [national] 2004“), erhielt fünf Deutsche Fernsehpreise (darunter den Filmpreis in Gold), den Goldenen Bären auf der Berlinale und zwei Auszeichnungen beim Europäischen Filmpreis.

von Hüseyin, der seinem neuen Pass sehr skeptisch gegenübersteht und zeitgleich ein Haus in seinem Heimatdorf in der Türkei gekauft hat, unternimmt die gesamte Familie eine Reise dorthin. Der sechsjährige Cenk fragt indes, ob sie jetzt Deutsche oder Türken seien. Deswegen erzählt ihm seine Cousine Canan in drei Rückblenden die Geschichte seiner Familie: vom Kennenlernen der Großeltern in der Türkei, Hüseyins Arbeitsmigration nach Deutschland und dem späteren Nachzug der Familie. Kurz bevor die Familie beim Haus ankommt, stirbt Hüseyin. Da er deutscher Staatsangehöriger ist, kann er nicht auf einem islamischen Friedhof beerdigt werden, weswegen die Familie ihn auf dem neuen Grundstück beisetzt. Der Film endet damit, dass Cenk die Rede seines Großvaters im Rahmen der Veranstaltung „Deutschland sagt Danke“ im Schloss Bellevue hält.

### **Verhandlung von Gastarbeiterstereotypen**

*Almanya* bildet eine Reihe von Stereotypen über die deutschtürkische Minderheit in Deutschland ab. Die meisten davon stehen im Zusammenhang mit Vorstellungen über Gastarbeiter. Hierzu gehört, dass niedrig qualifizierte türkische Einwanderer im Zuge der Arbeitsmigration nach Deutschland kamen<sup>194</sup> (was sich bei einem Film über die Familiengeschichte eines ehemaligen Gastarbeiters natürlich nicht vermeiden lässt), dass diese aus Anatolien stammen, und dass die sogenannte erste Generation die deutsche Sprache nur mangelhaft beherrscht. Dieser Rahmen stellt die Basis für die produktive Verhandlung einiger damit verbundener Stereotype dar.

---

<sup>194</sup> Bei der deutschtürkischen Minderheit in Deutschland handelt es sich keineswegs um eine homogene Gruppe, wie die oftmalige Reduktion auf Arbeitsmigration suggeriert: „Die Mitglieder [der türkeistämmigen Bevölkerung in Deutschland] unterscheiden sich hinsichtlich der Zeit ihrer Ankunft in Deutschland, den Gründen für ihre Migration - manche kamen beispielsweise zum Arbeiten oder Studieren, andere aufgrund von Familienzusammenführungen oder um Asyl zu beantragen -, ihrem ethnischen und religiösen Hintergrund - manche sind türkische Sunniten, andere kurdische Aleviten oder auch armenische Christen -, ihrer Staatsbürgerschaft oder ihrem Bildungsgrad“ (Hanrath o. S.).

Stereotype, die der Film in Verbindung mit Gastarbeitern aus Anatolien anhand von Hüseyin und Fatma verarbeitet, sind erstens (religiöser) Traditionalismus, in Assoziation hiermit zweitens Paternalismus und damit verbunden drittens die Idee der unterdrückten Frau, der „geschundenen Suleika,“ wie es Karin Yeşilada ausdrücken würde.<sup>195</sup> Diese kommen am Anfang der ersten Rückblende zur Sprache, als Canan von den Anfängen der Beziehung zwischen Cenks Großeltern erzählt: „Eigentlich begann alles in einem kleinen Dorf im Südosten der Türkei [...] Das war ein wunderschönes Dorf in einem kleinen Tal. Die Menschen dort lebten ein einfaches, ruhiges Leben. Sie bestellten ihre Felder, hüteten ihr Vieh und alles ging seinen gewohnten Gang“ (13:31<sup>196</sup>). Passend zu Canans beinahe märchenhaften Worten ist ein Dorf mit Ziegen in einer idyllischen Berglandschaft zu sehen. Dort begegnet Hüseyin seiner späteren Frau Fatma, die zur Unterstreichung des ländlichen Idylls mit einer Gruppe von Frauen Apfelkörbe transportiert. Hüseyin beschließt daraufhin, um Fatmas Hand anzuhalten. Doch ihr Vater, das Dorfoberhaupt, ist gegen die Eheschließung der beiden. Deswegen beschließt Hüseyin, sie zu entführen. Im Stil eines Western reitet er auf einem Esel in die Berge, lauert Fatma auf und umarmt sie nach einem halbherzigen Gefecht, was Canan damit kommentiert, dass es „damals [...] schon [reichte] wenn ein Mann eine unverheiratete Frau auch nur berührte. Das bedeutete, dass dieses Mädchen entehrt

---

<sup>195</sup> Yeşilada prägte den Ausdruck in ihrem 1997 veröffentlichten Artikel „Die geschundene Sukeika: Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen.“ Zurückgehend auf das literarische Motiv der Sukeika in der Reiseliteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts meint sie damit „eine dunkelhaarige, exotische Schönheit mit langen lockigen Haaren, eine junge Türkin, die von ihrer Familie, besonders von Vater und Brüdern, unterdrückt [...] wird“ (96). Yeşiladas These ist, „daß deutschsprachige Migrationsliteratur türkischer Autorinnen *Suleikismus* aufweist, daß also nicht wenige Autorinnen das bereits bestehende Bild der geschundenen Suleika reproduzieren“ (98, Herv. i. O.).

<sup>196</sup> Alle Minutenangaben dieses Teilkapitels beziehen sich auf die DVD-Version von *Almanya*. Auf die wiederholte Nennung des Filmes in Klammern wird verzichtet. Wenn mehrere Aussagen aus einer Szene genannt werden, bezieht sich die Minutenangabe auf den Beginn des ersten Zitates. Zum Teil werden Stellen angeführt, die auf Türkisch sind. In diesen Fällen wird die Übersetzung aus den Untertiteln zitiert.

war“ (15:48). Auf Cenks Frage, ob *entehrt* mit „sexualisch“ zu tun habe (16:05), schütteln Fatma und Hüseyin aus der Rückblende hinaus in die Filmgegenwart hineinreichend heftig den Kopf und legen damit nahe, dass dies doch der Fall ist. Anhand des paternalistischen Dorfvorstehers, der, gestützt durch den Ältestenrat, der „geschundenen Suleika“ die freie Partnerwahl verwehrt, was nur im Zuge religiös begründeter Entehrung umgangen werden kann, illustriert diese Szenensequenz die drei gängigsten Stereotype über Gastarbeiter aus Anatolien.

Mit grasenden Ziegen, Eseln als Fortbewegungsmittel, landwirtschaftlicher Arbeit, Dorfältesten, der Notwendigkeit des familiären Einverständnisses bei der Eheschließungen, die mit dem Begriff *Entführung* assoziierte Idee eines gewaltsamen, nichteinvernehmlichen Aktes, sowie dem Prinzip der Entehrung wird ein Bild gezeichnet, das Anatolien als rückschrittlich und vormodern zeigt und damit im starken Kontrast zu dem Bild Deutschlands steht. Diese Rückschrittlichkeit in Verbindung mit der Fortschrittlichkeit Deutschlands ist ein Topos, der seit den 1960er Jahren mindestens in den Printmedien existiert.<sup>197</sup> Er exemplifiziert eine eurozentrische Weltanschauung, die auch über Deutschland hinaus im Sinne Stuart Halls „The West and the Rest“ (1995) „*westlich* als Synonym für *modern* und *entwickelt*“ versteht, „während *alles andere Rückschrittlichkeit* bedeutet“ (E. Yıldız 31, Herv. i. O.). Teil dieser abwertenden Sichtweise „alles Anderen“ ist ganz besonders der Islam, welcher wiederum oft mit Anatolien in Verbindung gebracht wird, wie zum Beispiel die von Erol

---

<sup>197</sup> In ihrer Analyse der Zeitungsberichterstattung um den Zeitpunkt der Überschreitung der Millionengrenze nichtdeutscher Arbeitnehmer im Jahr 1964 erkennt Karen Schönwälder neben dem Gedanken der Völkerverständigung und dem Ziel der europäischen Integration ein „Selbstbild der Deutschen als Erzieher und Entwicklungshelfer“ (166), wie es etwa Wirtschaftswissenschaftler Hanns-Joachim Rüstow 1966 verdeutlicht, den die Politikwissenschaftlerin in diesem Zusammenhang zitiert: „Diese Menschen“ würden durch „die Schulung bei uns zu disziplinierten Arbeitern in ihrer Heimat und zu wertvollen Mitgliedern der Gesellschaft,“ wobei er wohlwollend hinzufügt, dass „[d]ie Übertragung unserer zivilisatorischen Errungenschaften [...] nicht immer eine Bereicherung und Beglückung für Menschen [bedeutet], die zum Teil noch in einem paradiesischen Zustand ursprünglicher Naturverbundenheit und echter Gemeinschaft gelebt haben“ (zit. nach Schönwälder 166).

Yıldız zitierte Aussage des österreichischen Theologen Paul Zulehner 2011 illustriert: „[Muslime] kommen mit einer überaus unterwerfungsbereiten Gläubigkeit nach Österreich. Deren mitgebrachte Lebenshaltung – wir sehen dies am Beispiel der Geschlechterrollen – ist nachhaltig von ihrer *vormodernen Heimatkultur (zumeist Anatolien)* geprägt“ (zit. nach E. Yıldız 316, Herv. von mir).<sup>198</sup>

Der Film knüpft mit der beschriebenen Darstellung an diesen Topos an. Das gezeichnete Bild südosttürkischen, „einfache[n], ruhige[n] Leben[s],“ das vor allen Dingen durch Traditionalismus und Ländlichkeit und im Subtext durch die Dominanz religiöser Normen gekennzeichnet ist, steht in starkem Kontrast zu der industrialisierten Lebenswelt Deutschlands, oder genauer deutscher (und auch türkischer) Städte. Unterstrichen wird der Gegensatz von der Perspektive des magischen Realismus, den Daniela Berghahn in *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema* (2013) im Vergangenheitsstrang beobachtet.<sup>199</sup> Obwohl diese in erster Linie auf die Stadt-Land-Dichotomie zurückgehende Differenz nicht problematisiert wird, bietet dieser Rahmen dennoch den Ausgangspunkt für die Verhandlung von Aspekten, die unter anderem oft eben gerade mit dem ländlichen Anatolien in Verbindung stehen, und positiv inszeniert werden.

Das Stereotyp, dass jeder, der aus dem ländlichen Südosten der Türkei stammt, (religiös) traditionalistisch eingestellt ist, das heißt mit den meist religiösen

---

<sup>198</sup> E. Yıldız zitiert in Zulehners *Verbuntung: Kirchen im weltanschaulichen Pluralismus* (2011).

<sup>199</sup> Berghahn schreibt, dass die Vergangenheitsstränge der narrativen Logik und dem visuellen Überschwang des magischen Realismus folgen: „The magical realist perspective is psychologically motivated by being attributed to the little boy Cenk, in whose flights of fancy the mundane and difficult aspects of the migrant experience are commingled with the improbable and the fantastic. In contrast to fairy tales, which take place in their entirety on another plane of reality, magical realist narratives are grounded in reality but disrupt the real through momentary magic“ (70).

Traditionen konform geht, wird zum Beispiel innerhalb des Themas Heirat verarbeitet. Der komische Ton der beschriebenen Szenensequenz (komische Momente unterstrichen von Musik und Mimik) stellt sich gegen die oft übliche Dramatisierung von Ehen im deutsch-türkischen beziehungsweise islamischen Kontext, wie etwa Feo Aladağs Film *Die Fremde* (2010) oder Necla Keleks Bestseller *Die fremde Braut: Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland* (2005) exemplifizieren.<sup>200</sup> Zwar ist auch hier Heirat mit Problemen verbunden, nämlich in Form des väterlichen Vetos, der damit zusammenhängenden Fremdbestimmung und dem Schlagwort *Entehrung*, das im gegenwärtigen öffentlichen Diskurs schnell mit Ehrenmorden assoziiert wird. Es wird aber eine stärkere Problematisierung vermieden und dabei neben der Selbstbestimmungsfähigkeit der Liebenden die stereotype Vorstellung von der Traditionsorientiertheit der Gastarbeiter aus Anatolien verhandelt.

So suggeriert der Film einerseits, dass Hüseyin und Fatma eine voreheliche sexuelle Beziehung hatten, wie ihr oben erwähntes ironisches Kopfschütteln auf Cenks Frage in die Gegenwart hinein indiziert, und zeigt damit, dass sich nicht jeder an religiöse Gebote hält. Andererseits deutet einiges darauf hin, dass sich die beiden mittels einvernehmlichen Brautraubes (oder Brautentführung, türkisch: *kız kaçırma*)

---

<sup>200</sup> Dem mit dem Geschwister-Scholl-Preis ausgezeichneten Bestseller wurde mit heftiger Kritik begegnet. In Reaktion auf besonders *Die fremde Braut* unterzeichneten Anfang 2006 zum Beispiel neunundsechzig Wissenschaftler (darunter Christoph Butterwegge, Gudrun Hentges, Erol Yıldız und Dietrich Tränhardt) die in der *Zeit* von Yasemin Karakaşoğlu und Mark Terkessidis verfasste Petition mit dem Titel „Gerechtigkeit für die Muslime!“ Hierin sprachen sich die Unterzeichner gegen die von der Politik gestützte Verbreitung wissenschaftlich nichtfundierter Annahmen zu Verkaufszwecken aus. Die „Ignoranz gegenüber der Wissenschaft“ führe „nicht nur zu ungenauen und vorurteilsbeladenen Vorstellungen über den Islam und über die Migranten, sondern auch zu einer Verengung des Themenspektrums“ (Karakaşoğlu und Terkessidis 2). Kelek reagierte darauf in ihrer ebenfalls in der *Zeit* veröffentlichten „Entgegnung“ mit dem Vorwurf des unwissenschaftlichen Arbeitens seitens der Akademiker. Zu Keleks Verteidigung nahm kurze Zeit später auch Alice Schwarzer Stellung. Sie warf den „sogenannten Wissenschaftlern“ Realitätsferne und Karakaşoğlu ein „Verhandeln mit der islamistischen Szene“ vor („Islamismus: Offene Antwort“ o. S.). Für eine nähere Auseinandersetzung mit Schwarzers Position zum Islam und der sogenannten Kopftuchdebatte siehe Anke S. Biendarra „The Headscarf: A Critical Reading of the Feminist Debate“ (2014).

über die Partnervorstellungen von Fatmas Vater und gleichzeitig dem Dorfverband hinweggesetzt haben,<sup>201</sup> um die traditionellen Vorschriften zu unterlaufen. Fatma ist Hüseyin gegenüber keinesfalls abgeneigt, wie man sehen kann, als sie sich zum ersten Mal begegnen und sich sehnlich anlächeln oder auch als sie wortwörtlich ihren Kopf hängen lässt, nachdem sich ihr Vater gegen eine eheliche Verbindung ausgesprochen hat. Auch ist Fatmas Mimik bei dem Gefecht abzulesen, dass sie Hüseyin nicht wehtun möchte. Schließlich siegt darüber hinaus die Freude über ihre kurze Niedergeschlagenheit nach ihrem Kampf, wie ihr Lächeln im Anschluss an den Moment zeigt, in dem sie bedrückt im Hausflur sitzt. Diese Punkte deuten darauf hin, dass die genannte Entführung nicht gegen Fatmas Willen stattfand. Überdies widerspräche eine nichteinvernehmliche gewaltsame Handlung dem romantischen Stil von Canans Erzählung.

Der einvernehmliche Brautraub stellt einen durchaus subversiven Akt dar, bei dem Hüseyin und Fatma innerhalb religiöser Maßregeln gegen dieselben arbeiten: Sie machen sich diese zunutze, um sich über tradierte Festlegungen hinwegzusetzen und zu ihrem Ziel zu gelangen. Auch wenn damit nicht die Grundidee widerlegt wird, dass das Leben in Anatolien traditionalistisch ausgerichtet ist, wird aufgezeigt, dass zumindest diese beiden (und nicht alle) bis zu einem gewissen Grad selbstbestimmt und nicht traditionskonform sind.

Für diejenigen Zuschauer, die mit der Praxis der einvernehmlichen Brautentführung nicht vertraut sind, wovon beim Großteil des Publikums ausgegangen werden kann, spielt Humor eine wichtige Rolle. So verliert die Entführung ihre negative

---

<sup>201</sup> „Brautraub“ (im Unterschied zu Frauenraub oder Raubheirat), so Ethnologe Klaus Volprecht, „vollzieht sich im Einverständnis beider Partner, des Jungen und des Mädchens. Hierbei wird also keine Frau gegen ihren Willen zur Ehe geraubt, sondern die Brautleute setzen sich im Einvernehmen über tradierte Festlegungen hinweg, handeln gegen die Einstellung der Eltern und Verwandten der Braut oder auch des Bräutigams oder beider Verwandtschaftsgruppen“ (105).

Konnotation, indem Hüseyin den Westernfilm ironisierend als türkischer Cowboy auf einem Esel inszeniert wird. Er ist der Westernheld, der gegen die Gesellschaft kämpft, wie er von Will Wright beschrieben wird: „[T]he hero is forced to fight against society, which is virtually identified with the villains of the classical story [...] [T]he woman whom the hero loves no longer serves inevitably to reconcile him with society; instead, she joins his fight and his separation from society“ (74-75).<sup>202</sup> Die Komik generierende Mimik der beiden während ihres Kampfes hilft dem Zuschauer zu verstehen, dass es sich nicht um eine gewaltsame Handlung handelt. Hüseyins gespielte Empörung über die Härte der Stockschläge und der entschuldigende Blick sowie das verschmitzte Lächeln von Fatma nehmen der Kampfhandlung die Schärfe und können überdies als Metapher für den inneren Kampf zwischen ihren eigenen Wünschen und traditionellen Vorgaben gelesen werden (dass Fatma in einem Gewissenskonflikt steht, zeigt auch ihre kurzweilige Niedergeschlagenheit nach der Entführung). Und auch die übertriebene, eindeutig ironische Verneinung der beiden auf Cenks Frage, ob Entehrung mit Sex zusammenhänge, liefert einen Gegenpol zu Canans verbalen Informationen, die für sich allein stehend Gefahr laufen, als Teil einer „rückständigen“ Kultur verstanden zu werden, in der eine Berührung ausreicht, eine unverheiratete Frau zu entehren, was, wie gesagt, oft mit drastischen Konsequenzen verknüpft wird. Auch wenn sich also das Publikum aufgrund fehlenden Hintergrundwissens nicht bewusst ist, dass sich Hüseyin und Fatma die religiöse Vorschriften zunutze machen, um sich ihnen zu widersetzen, nehmen die komischen Momente die Begriffe *Entführung* und *Entehrung* innerhalb des Themas Ehe aus ihrem problematischen, mit Gewalt assoziiertem Kontext heraus und unterstreichen die Botschaft der Erzählung,

---

<sup>202</sup> Wright identifiziert in seiner Studie *Six Guns & Society: A Structural Study of the Western* (1975) vier Handlungsstrukturen von Westernfilmen: Die klassische Handlung („classic plot“), die Rachevariation („vengeance variation“), das Übergangsthema („transition theme“) und den professionellen Plot („professional plot“). Das obige Zitat beschreibt das Übergangsthema.

dass der Verlust weiblicher Ehre nicht ausschließlich negative Konsequenzen haben muss. Sie kann auch positive haben, indem die Entehrung es den beiden letztendlich ermöglicht, zu heiraten.

Eine weitere Situation, die dem (religiösen) Traditionalismus von Gastarbeitern mit türkischem Hintergrund widerspricht, ist in der Szene, in der Hüseyin von Canans Schwangerschaft erfährt, oder besser: diese emphatisch errät. Nach einer anfänglichen Schelte des Großvaters darüber, dass sie nicht verheiratet ist und nicht bis zum Abschluss ihres Studiums gewartet hat, reagiert er verständnisvoll: „So ist das Leben. Wichtig ist, dass du das Kind nicht ohne Vater aufziehst“ (1:00:08). Ihm geht es also nicht um die besonders in den Medien viel diskutierte und hervorgehobene Familienehre, die durch eine uneheliche Schwangerschaft zerstört werden würde, worauf zum Beispiel in komödiantischer Form die Handlung von *Einmal Hans mit scharfer Sauce* basiert, sondern vielmehr um die Wahrung des traditionellen Familienmodells. Hüseyins Frage, ob es denn einen Vater gebe, bejaht Canan zu diesem Zeitpunkt noch weinend, jedoch mit dem Zusatz, dass er kein Türke, sondern Engländer ist. Diese Anmerkung verweist, unterstrichen von ihrem Weinen auf ihre Sorge, dass dies ein Problem für das Familienoberhaupt sein könnte. Aber auch hier reagiert Hüseyin entgegen stereotyper Erwartungen: „Was soll man machen? Egal. Wichtig ist, dass ihr beiden euch liebt und respektiert“ (1:01:02).

Die übergeordnete stereotype Vorstellung von der traditionalistischen Einstellung anatolischer Gastarbeiter wird an dieser Stelle durch die Unterminierung dreier Stereotype widerlegt: Eine mögliche Verletzung familiärer Ehre spielt für Hüseyin keine Rolle; die Zustimmung der Familie bei Canans Partnerwahl ist nicht notwendig; und Canans Beziehung mit einem nichttürkischstämmigen (oder

nichtmuslimischen) Partner ist kein Problem.<sup>203</sup> Während die ersten beiden im ersten Dialog entkräftet werden, geschieht dies bei dem dritten in Form eines Witzes, und zwar als Hüseyin fragt, wie sie denn an einen Engländer gekommen sei und ob es denn nicht „wenigstens ein Deutscher [hätte] sein können“ (1:00:48). Dass er sich über dieses Stereotyp lustig macht, verstärkt zum einen den Eindruck, dass sein Leben nicht von Religion geleitet ist und bricht damit die stereotype Verknüpfung von religiösem Traditionalismus und den Bewohnern ländlicher Gebiete in der Türkei auf. Zum anderen suggeriert dieser Moment unter der Annahme, dass die Konzeption von Fremdheit Grund für das Nichteinverständnis der Eltern- oder Großelterngeneration mit Partnern ohne türkischen Familienhintergrund ist, dass diese nicht mehr für ethnisch Deutsche gilt.

Mit Religiosität, Traditionalismus und Konservativismus verbunden ist zweitens das Stereotyp des patriarchalischen Mannes, beispielhaft illustriert anhand des Dorfoberhauptes. Mit Hüseyins Figur unterminiert *Almanya* dieses teilweise. Es ist zwar richtig, dass er „als freundlicher und liebevoller Vater, Ehemann und Großvater auftritt,“ wie Ulrike Irrgang in ihrer Untersuchung „Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen: Zur Inszenierung und Destruktion kultureller Stereotype in der Komödie“ (2013) schreibt, aber dieses Bild existiert nicht unbedingt „[a]nstelle des herrischen Familienoberhauptes“ (16), sondern vielmehr parallel dazu, denn patriarchalische Züge weist sein Verhalten, wenn auch in abgeschwächter Form dennoch auf. So beschließt Hüseyin zum Beispiel—allem Anschein nach ohne

---

<sup>203</sup> Dass (deutsch)türkische Eltern und/oder Großeltern gegen ethnisch deutsche Partner ihrer Kinder sind, ist ein beliebtes Handlungsmotiv in deutsch-türkischen Filmkomödien. Dies ist zum Beispiel der Fall in *Kebab Connection*, bei dem sich die Handlung um das Problem dreht, dass der Deutschtürke Ibo mit der „ungläubigen“ ethnisch deutschen Titzi ein Kind erwartet, oder in *Meine verrückte türkische Hochzeit*, in dem die Transformation des ethnisch deutschen Götz zum „Türken“ die Voraussetzung dafür ist, dass die deutsch-türkische Familie ihn als Partner für Tochter Aylin akzeptiert.

Absprache mit Fatma—die Familie nach Deutschland umzusiedeln und später zur Verwunderung aller und wiederum ohne Übereinkunft mit seiner Frau ein Haus in der Türkei zu kaufen. Beim gemeinsamen Familienessen heißt er jemanden am Tisch, die Tür für Muhamed zu öffnen, woraufhin lediglich Leyla reagiert, und bringt kurz darauf die Diskussion um den Widerwillen der Familienmitglieder, ihn auf seiner Türkeireise zu begleiten unter Berufung auf türkische Familienpflichten mit dem Hinweis auf die Gewichtigkeit seines Wortes als Vater lautstark zu einem Ende: „Es reicht! Ruhe, verdammt noch mal. Habe ich als euer Vater euch jemals um was gebeten? Ihr sitzt hier nur rum und macht blabla. Schämt euch! Wir sind eine Familie. Eine türkische Familie“ (12:09). Er macht sich über Fatmas scheinbar alterndes Gehör lustig, als sie die pfeifende Teekanne nicht hört, da sie, ihre Pflichten als Hausfrau erfüllend, gerade mit der Wäsche beschäftigt ist und er kritisiert sie für den Kauf falscher Oliven. Und auch sein strenges Verhalten den Söhnen gegenüber in der Vergangenheitsnarration, wenn er zum Beispiel Muhamed dafür schilt, dass er sich nach einem Alptraum übergeben hat, zeigt paternalistische Züge. Dass aber Strenge nichts ausschließlich typisch Türkisches ist, sondern ebenso, wenn nicht sogar noch mehr, Teil der deutschen Kultur ist, wird—in einem transkulturellen Moment—deutlich, als Hüseyin, gerade daran gescheitert Veli für sein Schulschwänzen zu disziplinieren, die deutsche Disziplin und Ordnung als Beweggrund für seinen Beschluss nach Deutschland zu ziehen anführt:

Ich arbeite Tag und Nacht, dass aus euch Zurückgebliebenen noch anständige Männer werden. Du Sohn eines Esels gehst nicht zur Schule? [...] Ich brech' dir alle Knochen. Ich werd' euch alle mitnehmen nach *almanya*. Da werden sie euch wenigstens Disziplin und Ordnung beibringen. Das können sie nämlich, die Deutschen. Da wollen wir mal sehen, wer sich noch traut, die Schule zu schwänzen.“ (23:50)

Auf der anderen Seite ist Hüseyin der von Irrgang erwähnte liebevolle Großvater, wie sich in der Szene mit Canans Schwangerschaft zeigt. Ebenso einfühlsam zeigt er sich Fatma gegenüber. Dies ist etwa der Fall, als er sie zunächst dafür kritisiert, dass sie statt schwarzer Oliven grüne gekauft hat, obwohl sie doch wisse, dass er diese nicht leiden könne. Nach Fatmas heftiger Entgegnung, dass sie grüne Oliven mag, und die schwarzen nach fünfzig Jahren nicht mehr sehen kann, fragt er verständnisvoll nach, wo denn ihr wirkliches Problem liegt. Es stellt sich heraus, dass sie fälschlicherweise davon ausgegangen ist, sein Hauskauf würde einen permanenten Umzug in die Türkei bedeuten, was den Eindruck verstärkt, dass sie kein Mitspracherecht bei lebensverändernden Entscheidungen hat. Mit einem verschmitzten Lächeln stellt er dann klar, dass es sich um ein Ferienhaus handelt und impliziert, dass er sich nicht über ihren Willen hinweggesetzt und ihre Wünsche ignoriert hat, und probiert als Zeichen seines guten Willens versöhnlich eine der grünen Oliven.

Unter Berücksichtigung dieser beiden Seiten Hüseyins ist es daher sinnvoller, von einem „gutmütigen Patriarchen“ sprechen, eine Figur, die auch in einigen anderen deutsch-türkischen Komödien vorkommt, wie etwa in *Kückückskind*, *Einmal Hans mit scharfer Sauce*, *300 Worte Deutsch*, *Kebab Connection* und *Meine verrückte türkische Hochzeit*. Hierdurch wird zwar ein „positiveres Gegenbeispiel zu bestehenden Stereotypen“ abgebildet (Irrgang 17), das Stereotyp des autoritären deutsch-türkischen Familienoberhauptes wird jedoch nicht ersetzt, sondern lediglich mit positiven Attributen ergänzt. Es wird ein Bild kreiert, das zu sagen scheint, dass (Groß)Väter mit türkischer Arbeitsmigrationsgeschichte aus Anatolien zwar solche Züge haben, diese aber nicht so gravierend sind, wie man gemeinhin annimmt.

Diese Repräsentation beschränkt sich jedoch auf die Gastarbeitergeneration. Mit Ali liefert *Almanya* einen wesentlich deutlicheren, und vor allem Komik erzeugenden

Gegenpol zu diesem Stereotyp. Er ist keineswegs patriarchalisch und zeigt auch keine anderen mit der Türkei assoziierten Charakteristika, sondern ist vielmehr durch das Nichtvorhandensein dieser gekennzeichnet: Er spricht gebrochenes Türkisch; er verkörpert das Stereotyp vom Deutschen, der Pikantes nicht verträgt und somit das Gegenteil der beim Familienessen abgebildeten Verallgemeinerung, dass Türken scharf essen; und er stellt sich die Türkei vorurteilsbeladen als Dritte-Welt-Land vor, weswegen er—in Umkehrung der Szene, als Fatma türkische Dinge mit nach Deutschland bringt—seinen Reisekoffer für den Türkeiurlaub voller Überlebensgegenstände (z.B. Erste-Hilfe-Koffer, Insektenschutzmittel, Medikamente) packt. Mithilfe von Humor wird hier zum einen die Vorstellung zurückgewiesen, dass sich alle Männer mit türkischem Migrationshintergrund über einen Kamm scheren ließen. Zum anderen kann man die überzogenen „deutschen“ Eigenschaften und Einstellungen des einzigen Yılmaz-Kindes, das in Deutschland geboren wurde, als ironische Unterwanderung des Gedankens lesen, dass sein Deutschsein im deutschen Einfluss begründet liegt.<sup>204</sup>

Der Film negiert drittens das in Verbindung mit dem despotischen Mann aus Anatolien stehende Stereotyp der unterdrückten Frau, das im gegenwärtigen

---

<sup>204</sup> Eine nicht ganz so optimistische Lesart von Alis Figur ist, dass er den Assimilationsgedanken verkörpert. Die Abwesenheit stereotyp türkischer Eigenschaften wie etwa patriarchalischer Züge könnte auch mit seiner Geburt und der Sozialisation in Deutschland interpretiert werden. Damit wäre der deutsche Einfluss positiv, da ja männliche Autoritätsansprüche alles andere als gutzuheißen sind. Gleiches gilt für Canans Figur in Bezug auf die weiter unten angesprochenen von Fatma dargestellten stereotypisierten Eigenschaften (Kopftuch, kaum *agency*). Hüseyins Reaktionen auf Canans Schwangerschaft und Fatmas Olivenkauf unterstützen diese Lesart. Beiden Szenen ist gemeinsam, dass die anfänglichen Emotionsausdrücke der beiden seinem Verhalten widersprechen. Canans Weinen suggeriert Schuldbewusstsein und womöglich Angst vor Konsequenzen. Fatmas Lautwerden indiziert Nichtberücksichtigung und Frustration. So könnte man argumentieren, dass die Frauen aufgrund früherer Erfahrungen mit Hüseyin mit einer anderen Reaktion rechneten. Sein in diesem Fall unerwartetes Verhalten könnte mit seinem steigendem Alter oder mit seinem langen Aufenthalt in Deutschland, der „positive“ Auswirkungen auf seine Verhaltensweisen hat, interpretiert werden.

öffentlichen Diskurs vor allen Dingen mit dem Islam assoziiert ist.<sup>205</sup> Fatma wird weder von ihrem Mann unterworfen, noch ist sie devot. So hat sie zum Beispiel das letzte Wort in der Diskussion um die von Hüseyin abgelehnte Einbürgerung und widerspricht ihm deutlich in der beschriebenen Oliven-Szene. Sie wird aber dennoch nicht unbedingt als handlungsbemächtigte Frau dargestellt. Es kommt zwar nicht direkt zur Sprache, dass Fatma nicht bei dem Entschluss, nach Deutschland zu gehen, beteiligt war. Ihre Verneinung von Muhameds Frage, ob Hüseyin seine Drohung alle nach Deutschland mitzunehmen ernst meint und ihr Weinen in der Szene, als ihre Freundinnen deutsche Stereotype aufzählen und ihr entsprechende Geschenke zu ihrem Abschied mitgeben, legt jedoch nahe, dass Hüseyin dies wohl gegen ihren Willen entschieden hat. Zudem hatte sie, wie bereits erwähnt, bei der Entscheidung, ein Ferienhaus in der Türkei zu kaufen wohl kein Mitspracherecht. Fatmas Annahme, der Hauskauf würde einen endgültigen Umzug in die Türkei bedeuten, lässt vermuten, dass sie nicht zum ersten Mal vor vollendete Tatsachen gestellt wurde. Und in der Oliven-Szene zeigt sich, dass sie offensichtlich fünfzig Jahre lang nicht die Olivensorte gekauft hat, die sie mag. Analog zu der Charakterisierung Hüseyins als „gutmütigerer Patriarch“ wird Fatma nicht unterdrückt, indem sie aber auch nicht wirklich *agency* besitzt, bleibt auch hier die Grundtendenz bestehen.

Wie Alis Figur in Bezug auf das Stereotyp des patriarchalischen Mannes destruiert Canan das Bild der passiven, fremdbestimmten Frau. Sie studiert, ist

---

<sup>205</sup> Dieses Stereotyp ist Teil des Narrativs der „geschundenen“ (deutsch)türkischen Frau. Wie Yasemin Yildiz in „Turkish Girls, Allah's Daughters, and the Contemporary German Subject: Itinerary of a Figure“ (2009) schreibt, kursieren seit den 1970er Jahren Geschichten über sie in der deutschen Öffentlichkeit, die sie in der Mehrzahl der Fälle als fremd, notleidend und meistens als bemitleidenswerte Opfer häuslicher Gewalt typisieren (465). Seit etwa 2000 lässt sich, wie Yildiz anhand ihrer Analyse von Zeitungsartikeln und Keleks oben erwähntem Buch *Die Fremde Braut* argumentiert, eine Reartikulierung von „der türkischen Frau“ zur „muslimischen Frau“ beobachten, die einen Kernpunkt im Wandel von einem ethnonationalen zu einem religiösen Rahmen darstellt: „Instead of being presented as a ‚Turkish woman‘ who suffers from the rules of her ‚culture,‘ she is now interpellated as a ‚Muslim woman‘ and is said to suffer from the tenets of her ‚religion,‘ that is, Islam“ (465-466).

selbstbewusst und steht für ihre Meinung ein, wie man in der weiter unten näher diskutierten U-Bahn-Szene sieht, als sie sich gegen die Vorurteile eines Fahrgastes ausspricht. Im Gegensatz zu Fatma unterminiert Canan als Repräsentantin der sogenannten dritten Generation dieses Stereotyp und die damit einhergehende Vorstellung von Differenz vollständig.

Lediglich die schematische Verallgemeinerung der schlechten Deutschkenntnisse von Einwanderer lässt der Film unberührt. Aber auch dieses wird in den Nachfolgenerationen widerlegt. Während Hüseyins und Fatmas Deutsch noch fehlerhaft ist, sprechen Veli, Muhamed und Leyla fehlerfrei mit Akzent und Ali und die Enkel fehler- und akzentfrei. Es wird eine Progression aufgezeigt, die das Stereotyp unterminiert, dass Postmigranten der deutschen Sprache nicht mächtig sind. Die an den Sprachkenntnissen der Gastarbeitergeneration festgemachte Differenz wird zunächst abgeschwächt und schließlich aufgehoben.

Bis hierhin lässt sich festhalten, dass durch Hüseyins und Fatmas Figuren drei Stereotype, die mit Gastarbeitern aus Anatolien verbunden sind, verhandelt werden: (Religiöser) Traditionalismus, Paternalismus und die Unterdrückung der Frau. Alle drei werden bis zu einem gewissen Grad unterminiert. Das Stereotyp, das humoristisch angegangen wird, nämlich das erstgenannte, wird vollständig entkräftet. Während bei den anderen beiden, die im ernsten Dialog thematisiert werden, lediglich Extreme negiert werden, nicht aber die Grundidee, löst Humor vor der Folie einer traditionalistisch geprägten anatolischen Kultur die Themenkomplexe Ehe, Ehre und Entehrung von ihrer negativen Konnotation, wandelt sie ins Positive um und zeigt, dass es sich bei der Annahme der Traditionskonformität von Einwandern aus Anatolien um eine Generalisierung handelt, die entgegen stereotyper Erwartungen nicht auf die beiden Protagonisten zutrifft. Die beiden Stereotype, die Hüseyin und Fatma nur

teilweise verhandeln, werden demgegenüber von Ali und Canan vollständig zurückgewiesen. Dadurch wird die an den Kriterien Patriarchalismus und Unterwerfung/Unterwürfigkeit festgemachte Differenz in der zweiten und dritten Generation aufgehoben. Deutliche Unterschiede gibt es „nur“ bei den ursprünglichen Einwanderern. Die Argumentationslinie, die *Almanya* damit verfolgt ist, dass Türken aus der Türkei respektive Anatolien „anders“ sind, die in Deutschland sozialisierten und geborenen Nachfolgenerationen indes nicht (mehr). *Summa summarum*: Drei von vier Stereotypen über Gastarbeiter aus Anatolien werden mithilfe von Hüseyin und Fatma verhandelt. Von diesen dreien werden zwei bestätigt, dadurch, dass es sich um abgeschwächte Formen handelt, werden sie immerhin nicht verstärkt. Nur bei einem, um zwar dem dritten, das vollständig dekonstruiert wird, ist Humor beteiligt. Es zeigt sich also, dass Humor ein effektives Mittel bei der Dekonstruktion von Stereotypen ist. Die Idee einer eindeutig bestimmbarer anatolischer Kultur mit distinkten Merkmalen wird jedoch nicht verunsichert, da die Folie, vor deren Hintergrund bestimmte Vorstellungen verhandelt werden, bestehen bleibt.

### **Deutschlandkritik**

Neben der Verhandlung konkreter Stereotype über Anatolien übt *Almanya* auf unterschiedliche Weise Kritik an Deutschland. Einerseits führt der Film Diskriminierung von Postmigranten auf Seiten ethnisch Deutscher vor Augen. In seinem Artikel „Lachen verbindet: Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie *Almanya*“ (2013) beschreibt dies Lars Koch als „diskursive Vorführung von Stereotypen, die in ihren Ausgrenzungseffekten ausgestellt werden“ (43). Bei näherem Hinsehen würde ich allerdings den Begriff *Stereotyp* mit *Eurozentrismus* in der ersten von Koch als Beleg angeführten Szene und *Rassismus* in der zweiten ersetzen.

Die eine Situation ist in Cenk's Schule, in der seine Lehrerin ihn fragt, wo sie denn sein Herkunftsfähnchen setzen solle. Da sie mit seiner Antwort (Deutschland) nicht zufrieden ist, formuliert sie ihre Frage um und stellt klar, dass sie die Heimat seiner Eltern meint, woraufhin er Anatolien antwortet. Da die Europakarte im Klassenzimmer nur bis Istanbul reicht, setzt sie Cenk's Fähnchen außerhalb der Karte an der Wand. Cenk ist in diesem Moment weder Teil Deutschlands noch Europas. Hier geschieht mehr, als diese Ausgrenzung lediglich auszustellen. Zum einen wird die eurozentrische Weltanschauung veranschaulicht. Zum anderen wird das polare Entweder-Oder-Denken exemplifiziert, das etwa in Cenk's Sportunterricht durch das Fußballspiel „Türken gegen Deutsche“ zur Sprache gebracht wird: Ungeachtet seines Geburtsortes, und in diesem Fall auch dem seiner Eltern, kann jemand mit Migrationshintergrund nicht „aus Deutschland kommen.“ Letzteres wird allerdings nicht überwunden. In der Schlusszene des Filmes gibt Cenk seiner Lehrerin eine Landkarte von der Türkei, die neben diejenige von Europa gehängt wird, sodass sein Fähnchen innerhalb der Karte und nicht mehr außerhalb an der Wand platziert wird. Es wird nicht in Deutschland gesetzt, sondern im Südosten der Türkei. Obwohl hier *Almanya* die Möglichkeit hätte, Postmigranten als inhärenten Teil Deutschlands abzubilden, wird die binäre Denkweise, die der Sechsjährige zu Beginn des Filmes aufgrund der Sportunterrichtssituation mit seiner Frage anspricht, ob seine Familienmitglieder nun Türken oder Deutsche seien, hier nicht durchbrochen. Stattdessen wird ethnische Abstammung als Ausgrenzungskriterium bestätigt, denn weder Cenk's ethnisch deutsche Mutter noch seine Geburt in Deutschland (und durch Ali auch nicht die Geburt eines nichtethnisch deutschen Elternteils in Deutschland) reicht aus, um sein Fähnchen in Deutschland zu setzen, ihn also als Deutschen zu qualifizieren.

Als zweites Beispiel für die Vorführung der Ausgrenzungseffekte von Stereotypen nennt Koch Canans Auseinandersetzung mit einer älteren Dame in der U-Bahn. Diese sitzt ihr gegenüber und stört sich wegen des Kindergeschreis an der Anzahl der Kinder einer Rumänisch sprechenden Mutter. Sie beschwert sich hörbar: „Haben die denn keine anderen Hobbys? Wie die Wilden, wie die Hottentotten. Gibt doch schließlich die Pille. Aber wahrscheinlich sind die auch dafür zu doof“ (32:43). Die „Paarungsfreudigkeit“<sup>206</sup> und die daraus resultierende Kinderzahl von „Ausländern“ ist ein Stereotyp. Die Auffassung, dass das vermeintliche Unvermögen zu verhüten an mangelnder Intelligenz läge, ist purer Rassismus. Als Reaktion nimmt Canan eben diese Rolle der animalischen Wilden ein und kontert: „Entschuldigung, das müssen sie uns Ausländern schon verzeihen. Wissen Sie, wenn wir so den ganzen Tag im Dschungel rumhängen, dann haben wir einfach nichts besseres zu tun. Wir können nur faulenzten und rumvögeln. Jawohl“ (32:58). Rassismus als Extremform negativ wertenden Denkens wird vorgeführt und durch ironische Übertreibung *ad absurdum* geführt, und zwar mithilfe des Stereotyps, dass nichtethnisch Deutsche viele Kinder haben. Dieses jedoch bekämpft die wohlbemerkt schwangere Canan in ihrem Nachsatz mit einem anderen. Mit der statistisch niedrigen Geburtenrate in Deutschland untermauert sie das Stereotyp, dass Deutsche kinderarm sind: „Es gibt Menschen, die freuen sich über Kinder. Auch wenn’s mehr als anderthalb sind“ (33:16). Die gegensätzlichen Stereotype von Familien mit Migrationshintergrund mit vielen Kindern, wie im Falle der Yılmaz’, und von ethnisch deutschen Familien mit statistisch wenig Kindern, die, wie in dieser Szene, höhere Kinderzahlen ablehnen, werden nicht unterminiert.

---

<sup>206</sup> Die Meinung der Rentnerin erinnert an die rassistische Aussage von Fürstin Gloria von Thurn und Taxis 2001, die die HIV-Krise Afrikas damit begründete, dass „der Schwarze gerne schnackselt“ („TV Skandal“ o. S.).

Zusätzlich zu dieser expliziten Zurschaustellung eurozentrischen und rassistischen Denkens, mit dem Postmigranten gegenwärtig zu kämpfen haben, dekonstruiert *Almanya* andererseits Fantasien der ethnisch deutschen Zuschauer, genau gesagt von der Minderwertigkeit Anatoliens und der Höherwertigkeit Deutschlands. Letztere wird unterminiert, indem die damalige Arbeitsmigrationssituation sowie die heutige Lebensumstände der einstigen Gastarbeiter kritisiert werden.

Die Vorstellung, dass Anatolien minderwertiger als Deutschland sei, wird zunächst durch die Bildsprache widerlegt, welche die Türkeiszenen aufwertet. Wie in den meisten deutsch-türkischen Komödien wird eine deutsche Großstadt einem türkischen Dorf entgegengesetzt, das in stereotyper Weise als rückständig gedacht und auch so gezeigt wird.<sup>207</sup> Dieses wirkt zwar im Vergleich zur industrialisierten Stadt naturgemäß unterentwickelt (z.B. marode Häuser ohne Strom und mit Ratten), es wird aber nicht negativ dargestellt. Neben der eingangs beschriebenen Idylle wird dies besonders deutlich im zweiten Rückblick, in dem die Türkei und Deutschland direkt gegenübergestellt werden. Die Dorfszenen in der Heimat sind in warmen Farben dargestellt. Ilaria De Pascalis beobachtet diesbezüglich in „Transnational Subjects in a Multiple Europe: *Auf der anderen Seite* and *Almanya - Willkommen in Deutschland*“ (2013): „This *Heimat* is natural and maternal, a site for the lost past, and filled with a sense of belonging [...] This natural space is characterized even in contemporary times

---

<sup>207</sup> Im Gegensatz zu den meisten Komödien, die hauptsächlich in Berlin, Hamburg und Köln spielen, wird der Ort des Geschehens in diesem Film nicht genannt. Zweifelsohne handelt es sich bei der Stadt in *Almanya* um eine Großstadt. Die U-Bahn, Fatmas Dirndl in Hüseyins Albtraum sowie die Lederhosen und die in bayerischer Tradition geflochtenen Zöpfe der Schulkinder in Deutschland deuten darauf hin, dass es sich um München handelt. Eine mögliche Interpretation dafür, dass die Stadt nicht spezifiziert wird, ist, dass die Familiengeschichte der Yılmaz' in jeder deutschen Großstadt, aber eben nur Großstadt stadtfinden könnte. Zum Thema Stadt und Migration siehe zum Beispiel Thomas Geisen, Christine Riegel und Erol Yıldız *Migration, Stadt und Urbanität: Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten* (2017).

by its backwardness, but also by the beauty of its landscape“ (60, Herv. i. O.). Die Stadtszenen in der Fremde werden demgegenüber von Grautönen (Farbtemperatur, Kleidung, Hauswände, Bodenbeläge) dominiert. Die Türkei wird hierdurch aufgewertet. Der Handlung zufolge dient der Warm-Kalt-Kontrast bei der direkten Nebeneinanderstellung von Aufnahmen beider Länder in erster Linie der Veranschaulichung der Schwierigkeiten der Arbeitsmigrationserfahrung (Sprachbarriere, Einsamkeit, mindere Lebensbedingungen in Mehrbettzimmern), was durch das Lied „Fremde Länder, fremde Sitten, fremde Lichter“ zusätzlich verdeutlicht wird. Das von Stephan Noelle für den Film komponierte und produzierte Schlagerlied, welches an die Musik von Schlagersängerin Margot Eskens in den 1960er Jahren erinnert, kreierte durch die Darstellung der Schwierigkeiten der Gastarbeitersituation einen Gegensatz zu den romantischen Vorstellungen der „guten, alten Zeit“ der Wirtschaftswunderjahre und kann somit als ironischer Kommentar dazu gelesen werden.

Außerdem wird die Fantasie dekonstruiert, dass es in Deutschland beziehungsweise in der deutschen (modernen, industrialisierten, kapitalistischen) Stadt besser sei. Dies geschieht wieder *per* Bildsprache an zwei Stellen. Die eine ist die unterschiedliche Darstellung von Hüseyins Arbeit in beiden Ländern. Hier werden die Schwierigkeiten der Arbeitsmigrationserfahrung aufgezeigt und dabei der frühere Umgang mit Gastarbeitern kritisiert. Die schwere körperliche Tätigkeit auf der Baustelle ist in beiden Szenen gleich, die Arbeitsbedingungen aber unterscheiden sich. Während der Vorarbeiter in der Türkei aus der Distanz auf einem Hügel teetrinkend auf die Baustelle blickt, wird Hüseyin in Deutschland, als er ein paar Sekunden sehnsuchtsvoll eine Familie beobachtet, vom dortigen Vorgesetzten gestisch dazu angehalten, weiter zu arbeiten (siehe Abb. 6 und 7). Dies kann sowohl als implizite

Sozialkritik (Diskriminierung von Gastarbeitern wie zum Beispiel in *Ich Chef, Du Turnschuh* oder *Ganz unten*) als auch als Kapitalismuskritik<sup>208</sup> gedeutet werden. Der negative Eindruck der Situation in Deutschland wird durch das noch dunklere Originalfilmmaterial verstärkt.<sup>209</sup> Quasi als Beweis dafür, dass der Film tatsächliche Gegebenheiten wiedergibt, ist auch hier ein gestikulierender Vorarbeiter zu sehen, der im starken Kontrast zu dem in der Türkei steht. Nicht also das türkische Dorf, sondern die deutsche Stadt ist das Problem. In anderen Worten wird hier die Vorstellung, oder Fantasie untergraben, es sei in der Stadt besser als auf dem Land und als Ausweitung dieses Gedankens, es sei auf persönlicher Ebene in Deutschland besser.



Abb. 6: *Almanya*, Hüseyins Arbeit in der Türkei (17:20)

---

<sup>208</sup> Dass der Film den Kapitalismus der Wirtschaftswunderjahre kritisiert, illustriert der ironischer Kommentar des Erzählers bei der Ankunft Hüseyins und des eine millionsten Gastarbeiters Armando Rodrigues de Sá: „Offenbar hat der Neuling [Rodrigues] noch nicht begriffen, dass er und seinesgleichen für den deutschen Wohlstand unentbehrlich geworden sind“ (03:24).

<sup>209</sup> Siehe Lizzie Stewart „Turkish-German Comedy Goes Archival: *Almanya - Willkommen in Deutschland*“ (2015) für eine Untersuchung des Archivs als Material und symbolische Ressource im Film.



Abb. 7: *Almanya*, Hüseyins Arbeit in Deutschland (21:41)

Das Stereotyp von der Rückständigkeit Anatoliens wird weder in dieser, noch in anderen Szenen infrage gestellt. Die Stadt-Land-Gegenüberstellung verstärkt die Differenz zwischen der einen und der anderen „Welt,“ wodurch Grenzen alles andere als verwischt werden; sie wird jedoch in einer Art und Weise verwendet, die die Türkei auf- und Deutschland abwertet und kritisiert, wodurch im Endeffekt der ethnozentrische Gedanke von der Höherwertigkeit Deutschlands unterminiert wird.

Eine andere Szene, welche diese Ansicht bestätigt und die heutigen Lebensverhältnisse der Einwanderer angeprangert, ist kurz nachdem der junge Hüseyin in Deutschland ankommen ist. Man sieht ihn lächelnd durch einen dunklen Gang aus dem Bahnhof gehen, während Canan in einem Off-Kommentar die Geschehnisse der ersten Minuten mit den Worten, „und so schritt Opa in seine vielversprechende Zukunft“ zusammenfasst (03:48). Dass die Zukunft nicht ganz so vielversprechend war, wie er es sich damals erhofft hatte, zeigt die darauffolgende Szene. Sein verschwommener Körper blendet auf Großvater Hüseyin in der Filmgegenwart über,

der mit griesgrämigem Gesichtsausdruck aus einer Aldi-Filiale austritt.<sup>210</sup> Wie bei der Arbeitsszene in der neuen Heimat, die von dem Schlagerlied begleitet wird, ist auch hier Ironie ausschlaggebend, um den Kontrast zwischen Wunsch und der wortwörtlich grauen Realität aufzuzeigen. Zusätzlich zu den emotionalen Schwierigkeiten der Arbeitsmigrationssituation wird also die Idee des finanziell besseren Lebens in Deutschland als falsch entlarvt.<sup>211</sup> Durch das Aufzeigen der widrigen emotionalen und finanziellen Umstände der damaligen Migration und der gegenwärtigen Alltagswirklichkeit der einstigen Gastarbeiter demontiert *Almanya* auch hier Ethnozentrismus.

Darüber hinaus wird dieser Gedanken in zwei weiteren Szenen unterminiert, in denen die Deutschlandkritik in Träumen mit Humor verdeutlicht wird.<sup>212</sup> Die erste ist Muhameds Traum vom Colaüberfluss. Als Kind erzählt ihm sein Freund Emre davon, dass es in Deutschland überall Coca-Cola gebe. Daraufhin träumt Muhamed, dass er königsgleich in einem Bett liegt und schier endlos mit einem meterlangen Strohhalm

---

<sup>210</sup> In den letzten Jahren hat sich das Image von Aldi vom „Billiglagen für arme Leute‘ zum Anbieter einer qualitativ hochwertigen Versorgung [...] verändert“ (Schröder 87). Der Film spielt aber mit den handgeschriebenen Angebotsplakaten rechts und links des Eingangs und der kargen Ladenfront deutlich auf das Image vom billigen Discountgeschäft für niedrigere sozioökonomische Schichten an.

<sup>211</sup> Zwei weitere Szenen unterminieren die Fantasie des finanziellen Wohlstandes in Deutschland. Nicht nur Hüseyins Unterkunft mit Mehrbettzimmern ist karg und beengt, sondern auch die neue Wohnung der Familie später, was besonders am kleinen Kinderzimmer deutlich wird, in dem sich Veli und Muhamed ein Einzelbett teilen müssen. Es ist also nicht nur nicht besser, sondern sogar schlechter. Einen ebenso enttäuschten Blick wie die Kinder hat Hüseyin, als er sieht, mit welchem Wagen er nach seiner Ankunft vom Bahnhof abgeholt wird. Lächeln bewegt er sich auf die wartenden Busse zu, um festzustellen, dass der Wagen, der für ihn bestimmt ist, dahinter steht, sodass sein Lächeln verschwindet. Wie bei seiner Abreise aus der Türkei handelt es sich um einen Transporter, auf dessen Ladefläche die Arbeiter befördert werden. Der Unterschied besteht, wie bei der Wohnung, in der Größe, denn bei dem Wagen in Deutschland handelt es sich nicht um einen LKW, sondern um ein dreirädiges Rollermobil.

<sup>212</sup> Eine Betrachtung der beiden Traumszenen mit Sigmund Freud Gedanken in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), wie es Kathrin Emeis und Julia Boog in „Almanya oder Deutschland Revisited: Culture Clash im deutsch-türkischen Kino - 50 Jahre später“ (2011) ansatzweise, aber kaum kohärent unternehmen, wäre aufschlussreich.

aus zahllosen vor dem Bett stehenden Colaflaschen trinkt. Dass sich Emres Worte zum Colaüberfluss in Deutschland bewahrheiten sollen, zeigt eine spätere Szene, in der der inzwischen erwachsene Muhamed in der Gegenwartsnarration in einem Supermarkt vor einem bis oben mit Cola gefülltem Regal steht, woraufhin er einer göttlichen Erleuchtung ähnelnden Intuition folgend das Geschäft durchsucht und eine mehrere Meter hohe aufblasbare Werbecolaflasche findet, die er als Zeichen seiner Obsession schließlich umarmt. Mit Blick auf Muhameds Leben in Deutschland, das heißt von seiner Frau verlassen und arbeitslos, hat ihm Deutschland scheinbar nichts außer Cola gegeben, was eine Erklärung für die Umarmung sein könnte. Aus seiner Perspektive ist die Fantasie eines besseren Deutschlands auf Coca-Cola—Inbegriff des westlichen Lebensstils und Kapitalismus—reduziert, wodurch diese effektiv dekonstruiert wird.

Die zweite Fantasie, die *Almanya* mit Humor angeht, ist die von der Sinnhaftigkeit des Leitkulturgedankens. Dass die Übernahme der dominanten deutschen Kultur Voraussetzung für die deutsche Staatsangehörigkeit ist, thematisiert Hüseyins Traum von der Einbürgerung, in dem der Beamte die Antragssteller dazu auffordert, ein entsprechendes Formular zu unterschreiben:

Herr und Frau Yilmaz. Jetzt fehlt nur noch der Punkt vier in Anhang achtzehn. Verpflichten Sie sich, als baldige deutsche Staatsbürger, die deutsche Kultur als Leitkultur zu übernehmen [...] Das bedeutet, sie werden Mitglied in einem Schützenverein, essen zweimal in der Woche Schweinefleisch, sie sehen jeden Sonntag *Tatort*, und verbringen jeden zweiten Sommer auf Mallorca. Sind Sie bereit, diese Pflichten auf sich zu nehmen? (6:18)

Auch hier wird ins Absurde übertrieben. Der Traum, oder besser Albtraum, veranschaulicht Hüseyins Angst, seine Identität aufgeben zu müssen, um Deutscher zu

werden, und kann als Kritik an der schwierigen Erlangung der deutsch-türkischen Mehrstaatigkeit für diejenigen etwa, die keinen elterlichen Bezug zu Deutschland besitzen,<sup>213</sup> gelesen werden. Dabei wird vor allen Dingen die Leitkulturidee ins Lächerliche gezogen, indem sie auf die Mitgliedschaft in einem Schützenverein, den regelmäßigen Verzehr von Schweinefleisch, das rituelle *Tatort*-Sehen und Mallorca-Urlaube reduziert wird. Darüber hinaus illustriert die Szene, dass es alles andere als erstrebenswert ist, die deutsche Staatsangehörigkeit anzunehmen. Nach geleisteter Unterschrift verwandelt sich Fatma in eine Bayerin samt Dirndl und Dialekt, und Hüseyin wächst ein Hitler-Bart. Deutschsein wird also im ersten Fall mit stereotypen deutschen Traditionen und im zweiten mit Nazis gleichgesetzt, wodurch es nicht nur lächerlich gemacht, sondern auch negativ konnotiert wird.<sup>214</sup>

Aufgrund der erläuterten Deutschlandkritik sehe ich *Almanya*s Herangehensweise an die zweifelsohne problematische Realität der Arbeitsmigration nicht so kritisch wie Berghahn, die schreibt:

[M]agical realism may explain why *Almanya* gets away with chronicling the history of Turkish labor migration to Germany as a family history in which national borders and cultural boundaries prove no obstacle, in which vast geographical distances can be overcome in a matter of seconds and in which the recruitment and real hardship and

---

<sup>213</sup> Wenn sich türkische Staatsangehörige in Deutschland einbürgern lassen wollen und die Mehrstaatigkeit nicht durch einen deutschen Elternteil oder Eltern, die seit mindestens acht Jahren in Deutschland leben, erwerben, und dabei ihren türkischen Pass beibehalten möchten, „müssen sie nachweisen, dass ihnen durch die Aufgabe der türkischen Staatsangehörigkeit in der Türkei unzumutbare Nachteile entstehen würden“ (Sydow o. S.).

<sup>214</sup> Eine weitere Situation, die illustriert, dass die deutsche Staatsangehörigkeit bei gleichzeitiger Abgabe der türkischen—wie es die Realität für den Großteil von Postmigranten mit türkischem Hintergrund ist, denn „weniger als ein Fünftel der türkischstämmigen Menschen in Deutschland [hat] zwei Pässe“ (Sydow o. S.)—problematische Konsequenzen zur Folge hat, ist, als die Familie Hüseyin aufgrund dieser nicht auf einem islamischen Friedhof in der Türkei beerdigen darf.

marginalization of labour migration are imagined as a cordial invitation and a warm welcome. (*Far-Flung Families* 70)

Der Film führt diskriminierende Sichtweisen der Mehrheitsbevölkerung vor Augen, mit denen Postmigranten konfrontiert werden (Eurozentrismus, Rassismus), illustriert vergangene Schwierigkeiten der damaligen Gastarbeiter (Lebens- und Arbeitsbedingungen) und geplatzte Träume (finanzieller Wohlstand) und führt in Traumsequenzen sowohl Kapitalismus (die treibende Kraft hinter der Arbeiteranwerbung) als auch Leitkulturidee ins Absurde, und unterminiert damit vor allen Dingen die Fantasie eines höherwertigen westlichen Landes, das „dem Rest“ überlegen ist.

### **Der umgekehrte Blick: Stereotype und *Othering* von Deutschen**

Eine weitere in Bezug auf das deutsche Selbstverständnis subversive und gänzlich humoristische Strategie von *Almanya* ist die Umkehrung der Blickrichtung. So werden einerseits Stereotype von Deutschen thematisiert. Hierzu gehören zum Beispiel, dass sie vom Wesen her pedantisch (bürokratisch, strikt regelbefolgend, pünktlich) und äußerlich groß und blond sind. Das Stereotyp deutscher Pedanterie ist gleich zu Beginn des Filmes in Hüseyins bereits erwähntem Traum bei der Staatsangehörigkeitsbehörde in Form übermäßiger Bürokratie zu sehen, als der zuständige Beamte hinter einer Reihe zahlreicher Stempel die Unterlagen von Hüseyin und Fatma frenetisch über zwanzig Mal abstempelt. Die Stempelreihe, die ihn jenseits des Schreibtisches von Hüseyin und Fatma diesseits trennt, kann als Kommentar zur hindernisreichen Staatsangehörigkeitsgesetzgebung gelesen werden. Der ohnehin physisch größere Staatsdiener dominiert die Einzelbilder, auf denen er zu sehen ist durch das Heraus- und wieder Hereinzoomen auf seinen Oberkörper, sowie durch seine mittige Positionierung zwischen den Rücken der Antragssteller. Durch die

filmische Zentralisierung seiner Person vereinnahmt er sozusagen die beiden Protagonisten.

Die bürokratische Stempelwut wird etwas später ein weiteres Mal gezeigt. Als die Familie, nachdem der Antrag auf Familienzusammenführung bewilligt wurde, am Flughafen in Deutschland ankommt, stempelt einer der beiden Grenzschutzpolizisten bei der Passkontrolle die Pässe der Yilmaz' so laut ab, dass alle sichtbar zusammenzucken. Während die Einbürgerungsszene noch ein Traum war, handelt es sich hierbei um eine erlebte Erfahrung der Familie. Zusätzlich zu dem hier deutlich als aggressiven Akt dargestellten Stempeln stehen die beiden Polizisten auf einem Podest und werden aus der Froschperspektive und von oben herunter gefilmt, wodurch sie überdimensional groß erscheinen.

In beiden Szenen handelt es sich um Staatsvertreter, die in ihrer Funktion *per* Stempel die Entscheidungsgewalt tragen—über die deutsche Staatsangehörigkeit im ersten Fall und die Einreise im zweiten. Die humoristische Übertreibung der hier miteinander verbundenen, und an sich nicht unbedingt negativen Stereotype von der Größe und Übergenauigkeit ethnisch Deutscher erzeugt hier nicht nur Komik, sondern illustriert auch das Mächteverhältnis zwischen In- und Ausländern, bei dem die größer dargestellten Deutschen die übergeordnete und die Einwanderer die untergeordnete Position einnehmen.

Ein weiteres Stereotyp vom Aussehen ethnisch Deutscher ist, dass sie blond beziehungsweise hellhaarig sind. So haben Alis Frau Gabi, die im Drehbuch als „groß, blond, deutsch“ beschrieben ist (Deutsche Filmakademie 11), die genannten Beamten und die meisten Statisten (z.B. die Schulkinder bei der Einschulung von Veli, Muhamed und Leyla) helles Haar. Damit bilden sie einen Kontrast zu den ausschließlich dunkelhaarigen Figuren mit Migrationshintergrund. Neben dem äußerlichen

Unterschied evoziert das Stereotyp vom großen, blonden Deutschen besonders unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Hüseyins Traum auf Adolf Hitler anspielt, Assoziationen mit der nationalsozialistischen Ideologie der „arischen Rasse.“ So gelesen sind die Attribute groß und blond und die damit wiederum verbundene, oben angesprochene, durch die Kameraführung visuell erzeugte Überordnung der Deutschen durchaus negativ zu interpretieren.

Im Taxi vom Flughafen zum neuen Zuhause kehrt das Stereotyp der Pedanterie wieder. Dieses manifestiert sich an einer Stelle in Form strikter Regeleinhaltung. Der übergewichtige, ebenfalls blonde Fahrer, der ein Drittel des Bildes einnimmt, während die gesamte Familie zusammengequetscht in den anderen zwei Dritteln zu sehen ist, und dadurch übermäßig groß wirkt,<sup>215</sup> bremst scharf und hält das Auto zur Verwunderung aller zunächst ohne ersichtlichen Grund an. Seine Erklärung bleibt unverstanden. Erst als die Kamera nach etwa dreißig Sekunden herausfährt, ist das Rätsel gelöst: Der Taxifahrer hat an einem Zebrastreifen gehalten, um einen Mann, der seinen Hund ausführt, über die Straße zu lassen. Das übertrieben dargestellte Einhalten der Verkehrsregel wird durch die für einen Film lange Zeit, die zwischen dem abrupten Halten in einer Tempo-30-Zone und dem Überqueren des Mannes der Straße, der sich zur Verstärkung der zeitlichen Diskrepanz in aller Ruhe eine Zigarette anzündet, der Lächerlichkeit preisgegeben. Die durch die strikte Regelbefolgung dargestellte Pedanterie ist auch hier prinzipiell nichts Negatives, ihre humoristische Inszenierung aber lässt sie sowohl vollkommen unverständlich als auch sinnlos erscheinen.

---

<sup>215</sup> Schon als die Yılmaz dem Taxifahrer im Anschluss an die Passkontrolle zum ersten Mal begegnen, erscheint er durch die von oben über die Schulter geführte Kameraeinstellung, die ihn ein Drittel des Bildschirms erfüllen lässt, riesig, wodurch Veli seine vorgefasste, auf Stereotypen basierende Annahme bestätigt sieht: „Siehst du, das hier sind alles Riesen“ (41:43).

An anderer Stelle ist das Stereotyp vom pedantischen Deutschen mit Bedrohlichkeit verknüpft. Nach der Fahrt im neuen Zuhause angekommen begegnet Muhamed einem weiteren übergewichtigen, großen, blonden Mann. Dieser rennt ihm schimpfend im Stil einer Verfolgungsjagd im Treppenaufgang entgegen, nachdem er ihn aus seinem Fenster dabei beobachtet hatte, wie er sich im Hof erleichtern wollte, da die Mutter mit dem Putzen der Toilette beschäftigt war. Offensichtlich gerade beim Essen unterbrochen steckt ihm noch die Serviette im Hemdkragen und er hält Messer und Gabel in den Händen. Nachdem Muhamed sich in die Wohnung retten kann, sieht man den Nachbarn ernst auf die Uhr blicken, erst auf die am rechten und dann auf die am linken Handgelenk. Pedanterie hat hier zwei Facetten. Zum einen geht es auch hier wieder um die Einhaltung von Vorschriften, diesmal einer gesellschaftlichen. Zum anderen verbildlichen die beiden Uhren die stereotype deutsche Pünktlichkeit in übertriebener Weise. Auch hier handelt es sich grundsätzlich nicht um negative Charakteristika, in ihrem Kontext aber—großer, unverständlich schimpfender Mann mit Messer und Gabel jagt kleinen Jungen—wirken sie bedrohlich.

Die Übertreibung deutscher Stereotype generiert nicht nur ironische Komik, sondern die Übertreibung der *per se* mehr oder weniger neutralen schematischen Verallgemeinerungen kritisiert auf einer zweiten indirekteren Ebene durch die Situationen, in denen sie abgebildet werden, wieder ethnisch Deutsche: Mal sind die stereotypisierten Eigenschaften Symbol der vereinnahmenden übergeordneten Mehrheitsgesellschaft, mal lächerlich, mal bedrohlich.

Andererseits wird Fremdheit umgekehrt: Ethnisch Deutsche, nicht (Post)Migranten, sind „die Anderen.“ Dies geschieht erstens durch Sprache. Die Deutschen im Film sprechen in den Rückblenden ein unverständliches Kauderwelsch, welches den fremden Klang des Deutschen imitiert, wenn man es nicht versteht. Das

hierdurch generierte Unverständnis sowie die „Sprache“ selbst lassen Komik entstehen. Das Türkische dagegen ist, ebenfalls Komik erzeugend, das Verständliche: „Immerhin sprach einer Türkisch,“ kommentiert Canan die Willkommensrede für die just angekommenen Gastarbeiter, woraufhin derjenige, auf den sich die Aussage bezieht, beginnt Deutsch zu sprechen (20:02).

Die Zuschauer werden hierdurch einerseits im Sinne geteilter Erfahrungen in die Situation der Einwanderer versetzt, ja sogar Teil von ihnen, indem es so dargestellt wird, als wäre das, was sie verstehen Türkisch, und verdeutlicht andererseits denjenigen, die die Migrationserfahrung nicht gemacht haben, den ausgrenzenden Effekt des mangelnden Sprachverständnisses. Diese beiden humoristischen Kunstgriffe vereinen also „Gastgeber“ und „Gäste,“ oder die Zuschauer mit und ohne Migrationshintergrund, durch Verstehen und Nichtverstehen, wodurch der Film die an Sprache festgemachte Differenz transzendiert.

Zweitens werden ethnisch Deutsche durch kurios dargestellte Gepflogenheiten „geothert.“ Hierzu gehören Toiletten, Haushunde (an Leinen und im Bett) und das Christentum (u.a. Jesus Christus am Kreuz). Fremd erscheint den Yilmaz die Bevölkerung in Deutschland zum einen wegen ihrer Sitzklosetts. Fatma ist irritiert, als sie zum ersten Mal das WC in der neuen Wohnung sieht:

Fatma: Und was ist das für ein komischer Stuhl?

Hüseyin: Das ist ein deutsches Klo. Da setzt man sich drauf.

Fatma: Mit dem Po? Da drauf?

Hüseyin: Ja, da drauf.

Fatma: Da geht keiner drauf, bis ich sie geputzt habe. Wer weiß, was die Deutschen für Krankheiten haben. Allmächtiger, steh uns bei. (43:36)

Mit Humor wird hier nicht nur die Idee umgekehrt, dass Hocktoiletten—oder „muslimische Toiletten“ wie sie polarisierend von der *Welt* bezeichnet werden („Aufregung um ‚kultursensible Toiletten‘“ o. S.)—das Ungewöhnliche sind,<sup>216</sup> sondern auch die Annahme, es handele sich bei Sitzklosetts um hygienischere, fortschrittlichere WCs, nämlich dadurch, dass die Klobrille in der neuen Wohnung nicht sauber ist. Zudem wird hierdurch ein zuvor erwähntes Vorurteil über Deutsche bestätigt, und zwar, dass „die Deutschen [...] doch so dreckig sein [sollen],“ wie eine von Fatmas Freundinnen meint und ihr deshalb selbstgestrickte Putzlappen schenkt (26:21).<sup>217</sup>

Die Vorstellung, dass Deutsche dreckig oder vielmehr unhygienisch sind, wird auch kurz vorher auf der Taxifahrt nahegelegt, als die Kinder eine „Riesenratte“ an einem „Seil“ sehen. Wie in der Situation mit der Toilette wird die Alterität der Deutschen an für sie selbstverständlichen Dingen vor Augen geführt, hier anhand von Haushunden, die auf die Straße geführt werden. Durch Muhameds panische Aussage, dass „die [Riesenratte] [...] uns bestimmt auf[frisst],“ wird, ähnlich wie Fatmas Sorge über mögliche unbekannte Krankheiten der Deutschen, der Zusammenhang zwischen dem Unbekannten und (irrationaler) Angst illustriert. Komik entsteht aus dem Unverständnis der Situation, welches durch die Verwechslung eines Dackels mit einer großen Ratte und der Formulierung *am Seil hängen* illustriert wird, sowie durch

---

<sup>216</sup> Im August 2016 sorgte der Plan, „kultursensible Toiletten“ (d.h. Hocktoiletten) in einem Kulturzentrum in Köln zu installieren für Diskussionen. Ungeachtet ihrer Verbreitung in weiten Teilen der Welt und ohne Erwähnung dieser Information seien diese laut *Welt* „in vorwiegend muslimisch geprägten Ländern weit verbreitet“ („Aufregung um ‚kultursensible Toiletten‘“ o. S.). Ähnlich wie Hüseyin Fatma erklären muss, wie „deutsche[] Klo[s]“ funktionieren, wird in diesem Artikel der Gebrauch von Hocktoiletten erläutert.

<sup>217</sup> Nach eigenen Aussagen der Şamdereli-Schwestern im Interview mit der *Welt* entstand der Film aus Erzählungen der Eltern und Großeltern. Die Idee, dass Deutsche unhygienisch seien, kam laut Regisseurin daher, dass es in Deutschland keine Badehäuser gab. Schwester Nesrin ergänzt: „Außerdem war es ja früher nicht immer üblich, dass es in deutschen Mietwohnungen ein richtiges Badezimmer gab. Meine Mama war auch von der fehlenden Körperenthaarkultur wie im Orient schockiert: Achselhaare bei einer Frau – das sieht ja aus wie bei einem Kerl! Und das ist unhygienisch! Unsere Oma hat uns mal erzählt, wie türkische Frauen versuchten, aus einer deutschen Waschküche ein Hamam zu machen“ (Engels o. S.).

Fatmas anschließende Frage auf Hüseyins Klarstellung, dass ein Hund spazieren geführt wird, nämlich, ob die Hunde das denn nicht alleine könnten. Humor verfremdet nicht nur die eigene Normalität, sondern führt sie durch Fatmas Frage auch *ad absurdum*. Hüseyins Zusatz, dass „die Deutschen die Tiere sogar in ihren Betten“ schlafen lassen, verursacht bei Leyla und Fatma Ekel, welchem die Tochter mit „Ihhhhh“ und die Ehefrau wieder mit „Allmächtiger, steh uns bei“ Ausdruck verleihen (42:06 ff). Sitzklosetts und Hunde an der Leine und im Bett sind im umgekehrten Blick also nicht nur ohne nähere Erklärung unverständlich bis ekeleregend und beängstigend, sondern sie unterminieren durch die Verbindung zu Unsauberkeit ein weiteres Mal den Gedanken eines superioren Deutschlands.

Anders erscheint die Bevölkerung in der neuen Heimat in den Augen der Yılmaz zum anderen wegen des Christentums. Auch hier generiert ein selbstverständlicher (und oft überlegen gedachter) Teil der deutschen Kultur Unverständnis und Angst. Noch in der Türkei erzählt Emre Muhamed: „Das sind alles Ungläubige da. Mein Bruder hat mir gesagt, die Deutschen essen Schweinefleisch und Menschen. Ihr Zeichen ist so'n toter Mann am Kreuz. Den haben sie auch aufgegessen. Und am Sonntag treffen sie sich in einer Kirche und essen von ihm und trinken sein Blut“ (25:46). Etwas später wandelt sich Muhameds Wunschtraum vom Colaüberfluss zum Albtraum, als Jesus Christus lebendig wird, sich vom übermannshohen Kreuz löst und ihn anfällt. In Deutschland angekommen sieht er, kurz nach seinem Zusammentreffen mit dem „Kannibalen,“ der ihn mit Messer und Gabel verfolgt, ein kleines Holzkruzifix an der Wand und bekommt Panik. Als Fatma ihrem schreienden Sohn zu Hilfe eilt, weiß sie zuerst nicht, was sie vor sich sieht. Nachdem ihr Veli erklärt, worum es sich handelt, macht sie sich darüber lustig: „Eine Holzfigur? Die beten eine Holzfigur an? Allmächtiger, was es nicht alles gibt“ (45:51), woraufhin sie und Leyla kichern und Veli

Muhammed mit dem Kreuz zusetzt. Als ironischer Kommentar zu der vielfach diskutierten Angst vor dem „barbarischen“ Islam zeigt die Situation auf, wie Angst vor dem Unbekannten (Christentum) auf Basis von Hörensagen und falschen beziehungsweise wörtlich genommenen, kontextlosen Informationen (Christen essen den Leib Christi, d.h. sie sind Kannibalen) entsteht, die theoretisch als Stereotype und Vorurteile in die Gesellschaft eingehen können. Die humoristische Reduktion des Christentums auf eine „Holzfigur“ führt dabei die Angst vor Religion aufgrund ihrer Symbole wie etwa Kreuzen—oder Kopfbedeckungen—ins Lächerliche.

Durch die komische Umkehrung von Fremdheit wird das Unverständnis gegenüber dem unbekanntem Alltäglichen wie Sprache, Toiletten, der Umgang mit Hunden und Religion hervorgehoben. Dies ermöglicht Reflexion über die Fremdwahrnehmung eigener Selbstverständlichkeiten. Auch hier tauchen die deutschen Eigenarten in negativen Zusammenhängen auf, und zwar sind sie meist mit Angst verbunden, sei es vor Krankheiten auf dem dreckigen deutschen Klo, von der Riesenratte aufgefressen zu werden oder vor der kannibalischen Religion, wodurch der Konnex zwischen Angst und „dem Fremden“ illustriert wird.

Die Umkehrung der Blickrichtung, das heißt die Thematisierung deutscher Stereotype und das *Othering* von ethnisch Deutschen durch Sprache und kurios dargestellte Gepflogenheiten, hat das Potential Reflexion auf Seiten der Zuschauer in Gang zu setzen. Dies hält auch Koch subtil fest:

Die Stereotype, mit denen die türkische Familie nach Deutschland reist, werden so im Modus von Situationskomik zu einem Spiegel für die Kinozuschauer, der die eigenen Kriterien der Fremdzuschreibung ironisch ins Spiel bringt und so gegen gängige mediale Repräsentationsordnungen und deren Praxis der Kollektivbezeichnungen rebelliert [...] Indem der

Film die deutsche Mehrheitsgesellschaft in übersteigerter Form als Kuriositätenensemble erscheinen lässt, legt *Almanya* einen Transfer auf die eigenen Stereotypenbildungen und die durch diese geprägte Wahrnehmung von Alterität nahe. (45-46)

Darüber hinaus nimmt Humor auch hier das Selbstverständnis der Mehrheitsgesellschaft in Angriff. Die Übertreibung deutscher Stereotype inszeniert sie als vereinnahmend, lächerlich und bedrohlich, und die Verfremdung von Sprache sowie von Alltäglichem macht ethnisch Deutsche nicht nur zu den unverständlichen „Anderen,“ sondern stellt ihre Sitten und Gebräuche auch als absurd und beängstigend aus.

Durch den umgekehrten Blick wird dadurch, dass die Kriterien vor Augen geführt werden, anhand derer Menschen „geothert“ werden (Stereotype, Sprache, Gepflogenheiten), gezeigt, wie Alterität konstruiert wird. Durch die Herstellung negativer Zusammenhänge werden ethnisch Deutsche nicht nur kritisiert und die Fantasie der Überlegenheit unterminiert, sondern außerdem die Auswirkungen dieses *Othering* auf die Wahrnehmung der „Fremdgruppe“ veranschaulicht. Dadurch wird mit Hilfe von Humor das essentialistische Kulturkonzept, das von einer ursprünglichen und vordiskursiven Wesenheit ausgeht, im Kern angegangen.

### **Fazit**

*Almanya* ist ein Film, der exemplarisch zeigt, dass Komödien mehr leisten können, als den Zuschauer lediglich zum Lachen zu bringen. Verhandelt werden erstens drei der wohl gängigsten Stereotype von Einwanderern, die im Zuge der Arbeiteranwerbung aus der Türkei nach Deutschland kamen. In Hüseyins und Fatmas Fall werden Stereotype zwar, wenn auch in abgeschwächter Form, zum Teil reproduziert. Betrachtet man aber die zweite und dritte Generation der Yılmaz'

verwehrt der Film Verallgemeinerungen und Festschreibungen „türkischer“ Merkmale über die Großeltern(generation) hinaus. Zweitens wird durch das Aufzeigen eurozentrischer und rassistischer Sichtweisen gegenüber Postmigranten sowie der emotional und finanziell schwierigen damaligen und gegenwärtigen Lebensverhältnisse nicht nur Kritik an Deutschland geübt, sondern auch ethnozentrische Fantasien der Mehrheitsgesellschaft widerlegt. Diese beiden Themen geht die Komödie größtenteils ernsthaft an. Humor hat dabei eine unterstützende Funktion: Mit Hilfe komischer Mittel werden die durch Charaktere, Dialoge oder Filmsprache ohnehin widerlegten Aspekte verdeutlicht. Hierzu gehören negative Assoziationen mit Anatolien, die anhand der Schlagworte *Entführung* und *Entehrung* mitunter ironisch aufgebrochen werden; die Unterminierung der Festschreibbarkeit „türkischer“ Charakteristika durch Alis Komik erzeugende „deutsche“ Eigenschaften; und die Deutschlandkritik durch den ins komisch Absurde getriebenen Kapitalismus sowie den Leitkulturgedanken. Drittens wird in den Vergangenheitsnarrationen die Blickrichtung umgekehrt, das heißt es werden deutsche Stereotype vor Augen geführt und Deutsche anhand von Sprache und kurios dargestellten Gepflogenheiten „geothert.“ Hier spielt Humor eine originäre Rolle. Die Übertreibung deutscher Stereotype und die komische Verfremdung des kulturell „Eigenen“ in der Perspektive des ethnisch deutschen Publikums ermöglichen Reflexionen über stereotype Denkweisen und die Fremdwahrnehmung eigener Selbstverständlichkeiten. Hierdurch werden außerdem die Kriterien illustriert, die Menschen zu „den Anderen“ machen. Durch die Veranschaulichung des Konstruktcharakters von kultureller Alterität wird das traditionelle Kulturkonzept, das von einer ursprünglichen Wesenheit ausgeht, verunsichert. Indem Stereotype und selbstverständliche Gewohnheiten in negative Zusammenhänge gebracht werden, wird

darüber hinaus nicht nur ein kritischer Blick auf Deutsche geworfen, sondern auch der Effekt des *Othering* auf die Wahrnehmung „der Anderen“ veranschaulicht.

**Meine verrückte türkische Hochzeit: „Hast du nix unsere Kultur“**

*Meine verrückte türkische Hochzeit* ist eine der wenigen deutsch-türkischen Komödien, die vom Privatfernsehen produziert wurden und einer der am meisten ausgezeichneten Fernsehfilme. Der von ProSieben produzierte und 2006 erschienene Film, bei dem Stefan Holtz Regie führte, erhielt im seinem Erscheinungsjahr vier Nominierungen für den deutschen Fernsehpreis und gewann dort den Preis in der Kategorie „Bester Schnitt.“ Im selben Jahr erhielt der Film außerdem den 3Sat-Zuschauerpreis im Rahmen des Fernsehfilmfestivals Baden-Baden und als erste Produktion eines Privatsenders den Filmpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. 2007 wurde er darüber hinaus mit dem Adolf-Grimme-Preis im Bereich Fiktion und dem Bayerischen Fernsehpreis für das „Beste Drehbuch“ ausgezeichnet.<sup>218</sup>

Im Zentrum der Handlung des Filmes, die stark an *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002) und stellenweise an *High Fidelity* (Stephen Frears, 2000) erinnert, steht die von Hindernissen geprägte Liebesbeziehung von Jurastudentin Aylin Göcmentürk und Plattenladenbesitzer Götz Schinkel. Hauptproblem des Paares ist, dass Götz von Aylins Eltern nicht als ihr Partner akzeptiert wird, da er Deutscher ist. Um dennoch mit Aylin zusammen sein zu können, konvertiert Götz zum Islam, fastet zum Ramadan und lässt sich beschneiden. Als sich herausstellt, dass Aylin schwanger ist, willigt der Vater zur Hochzeit der beiden ein, um das Ausmaß der Schande zu reduzieren. Bei der Verlobung allerdings eskaliert die Situation, da Götz' Mutter Helena vehement gegen die Vorstellung ist, dass ihr Enkelkind im islamischen Glauben

---

<sup>218</sup> Darüber hinaus erhielt der Film bei dem Deutschen Fernsehpreis 2006 Nominierungen in den Kategorien „Bestes Drehbuch“ und „Bester Fernsehfilm.“

erzogen wird. Das Paar trennt sich. Auf Anraten ihrer Familie beschließt Aylin ihren Großcousin Tarkan zu heiraten, dem sie seit Längerem versprochen ist. Auf dem Standesamt verhindert Götz die Heirat durch das Einspielen ihres gemeinsamen Liedes in letzter Minute, woraufhin die beiden in einer improvisierten Zeremonie im Auto getraut werden. Der Film endet mit einer Hochzeitsfeier, auf der die Schinkels und die Göcmentürks ausgelassen die Vereinigung des Liebespaares zelebrieren.

Auf Basis von Stereotypen stellt *Meine verrückte türkische Hochzeit* zwei eindeutig voneinander unterschiedliche Kulturen gegenüber. Anhand dessen wird zum einen aufgezeigt, dass „die Deutschen“ von „den Türken“ profitieren können; zum anderen werden Vorurteile über die vor allen Dingen muslimische deutschtürkische Minderheit widerlegt.

Dies zeigt sich im Kleinen in den ersten zehn Minuten des Filmes. In der Anfangsszene beschreibt Götz' Freund Horst den Rahmen der Handlung. In dem als „Little Istanbul“ bezeichneten Berlin-Kreuzberg, wo „du als Deutscher 'ne Minderheit [bist],“ sind er und Götz mit ihrem Plattenladen die „letzten Deutschen in der Straße und [...] halten die Stellung.“ Parallel dazu sieht man, wie Götz, der „zu gut für diese Welt [ist],“ unbedarft durch die Straßen geht und einem Jungen, der von zwei Jugendlichen geärgert wird, helfen will, woraufhin er von einem der Jugendlichen mit einem Klappmesser bedroht und zum Dank von dem Jungen geschubst wird (00:12 ff.).<sup>219</sup>

Kurz darauf zertrümmert ein anderer Junge aus Versehen die Fensterscheibe ihres Geschäftes mit einer Mecca-Cola-Dose just in dem Moment, als Horst Götz beweisen will, dass die wahre Liebe nicht existiert und seine Traumfrau nicht einfach

---

<sup>219</sup> Die in Klammern angegebenen Minutenangaben dieses Teilkapitels beziehen sich auf die DVD-Version von *Meine verrückte türkische Hochzeit*. Wenn mehrere Aussagen aus einer Szene zitiert werden, bezieht sich die Minutenangabe auf den Beginn des ersten Zitates.

zur Tür hereinspazieren wird. Mit Gewalt bricht sozusagen die „türkische Welt“ in Form der Cola-Dose in Götz' Leben ein. Als dieser den anschließenden Tumult beruhigen will, der dadurch entsteht, dass Horst die Nachbarn als Terroristen und Islamisten beschimpft, bekommt er eine Kopfnuss und fällt mit blutender Nase zu Boden. So begegnen sich die beiden Protagonisten zum ersten Mal. Aylin bahnt sich ihren Weg durch die aufgebrauchte Menge und versorgt ihn.

Das Aufeinandertreffen des Paares ist ein entscheidender Moment in romantischen Komödien:

The meet-cute is one of the defining moments of the romcom, when the couple first encounters each other, generally in comic and prophetic circumstances. The meet-cute is prophetic in that it can often suggest the nature of the couple's relationship. The situation is used to bring together the two central characters, bringing their conflicting personalities into comic collision, initiating the narrative dynamic. (Mortimer 5-6)

Auch in dieser Komödie verweisen die Umstände der Begegnung der Hauptcharaktere auf die Natur ihrer Beziehung.

Gerahmt von dem Konflikt zwischen dem vorurteilshaften Horst, der denkt, seine Nachbarn seien Islamisten, die „nachts Bomben [...] in der Keller-Moschee [bauen],“ und den temperamentvollen, zu Gewalt neigenden Deutschtürken, hilft die exotische Schönheit Aylin dem am Boden liegenden Götz (03:24). So wie Aylin Götz hier zu Hilfe kommt, wird sich im weiteren Verlauf des Filmes zeigen, dass die stereotypisierten Eigenschaften und Einstellungen der Göcmentürks, die in binärer Opposition zu denen der Schinkels stehen, denselben zugutekommen, und zwar konkret in Hinblick auf die Aufnahme in die positiver dargestellte traditionelle Familie, die durch Anpassung an „die türkische Kultur,“ das heißt die Übernahme von und

Hinwendung zu traditionelleren Geschlechterrollen, wie sie auf deutschtürkischer Seite repräsentiert sind, erreicht werden kann. Hierzu werden Stereotype und Differenz nicht nur bestätigt, sondern mit Hilfe von Humor auch betont, während gleichzeitig Vorurteile über Deutschtürken widerlegt werden.

### **Familien: Klein und individualistisch versus groß und gemeinschaftsorientiert**

Die Familien der beiden Protagonisten sind stark stereotypisiert. Die traditionelle (d.h. große und gemeinschaftsorientierte) deutschtürkische Familie steht der modernen (d.h. kleinen und individualistischen) ethnisch deutschen binär gegenüber. Bei den Göcmentürks handelt es sich um eine multigenerationale Großfamilie mit engem Zusammenhalt. Sie besteht aus dem ehemaligen Gastarbeiter Süleyman, seiner Frau Melek, ihren drei Kindern, Aylin, Burak und Yusuf, dessen Frau Fatma und ihren Kindern und der namenlosen Großmutter. Hinzu kommt Meleks Bruder Kemal, der derzeit bei ihnen zu Besuch ist. Demgegenüber stehen die Schinkels. Sie sind eine individualistische Kleinfamilie, lediglich bestehend aus Götz und seiner Mutter Helena.

Zentraler Unterschied zwischen den Göcmentürks und den Schinkels ist die Familien- und Gemeinschaftsorientierung. Die Mitglieder von Aylins Familie leben allem Anschein nach zusammen in einer Wohnung; sie unternehmen vieles gemeinsam und haben Spaß dabei (z.B. Abendessen, Beschneidungsfeier); sie stehen sich in schlechten Zeiten bei, wie sich durch ihre Unterstützung zeigt, als sich Aylin und Götz trennen; und sie ziehen am selben Strang, was das Ansehen der Familie in der Gemeinschaft betrifft.

Bei diesem Zusammenhalt handelt es sich dem Film zufolge um etwas distinkt Türkisches, wie Aylins Beschreibung türkischer Männer illustriert: „Ein Türke ist ein Türke. Der respektiert seine Familie, lässt seine Frau nicht sitzen und schickt seine

Eltern nicht ins Altersheim“ (24:13). Impliziert wird, dass diese Einstellung ethnisch Deutschen fehlt. Und genau dies ist letztendlich der Grund, weswegen Aylins Eltern Götz nicht als Partner für ihre Tochter akzeptieren wollen. Die zugrundeliegende Überzeugung, dass die Familienwerte von Einwanderfamilien die Überlegenen sind, ist laut Daniela Berghahn ein gängiges Motiv in romantischen Komödien im ethnischen Kontext. In „My Big Fat Turkish Wedding: From Culture Clash to Romcom“ (2012) schreibt sie: „In romantic comedies in which the couple has to overcome racial or ethnic divides [...] the chief obstacle is the parents’ anticipated or actual disapproval. The parents [...] worry that a partner from Western majority culture will fall short of the superior family values on which diasporic families pride themselves“ (23).

Dass der Grund, weswegen Götz’ Deutschsein ein Problem ist—wie ihm Bruder Burak wortwörtlich sagt, als er das Liebespaar beim Küssen sieht<sup>220</sup> und Aylin mit der Drohung den Eltern davon zu erzählen, dazu bringt, Götz stehen zu lassen und mit ihm nach Hause zu fahren—dem mangelnden Familien- und Gemeinschaftssinn ethnisch Deutscher geschuldet ist, zeigt die Szene, in der Götz bei den Eltern um Aylins Hand anhält. Vater Süleyman lehnt den Heiratsantrag mit der Begründung ab, dass er kein Moslem ist. Daraufhin beschließt Götz zum Islam konvertieren. Nach einem nervösen Lachen der Anwesenden entgegnet Süleyman: „Bevor du wirst Moslem, Bin Laden wird Weihnachtsmann.“ Der humoristische Vergleich betont die Unvereinbarkeit dieses Gedankens. Grund hierfür sind Süleyman zufolge die unterschiedlichen Kulturen: „Isst du Döner, isst du Schweinebraten, bleibst du immer du selber, hast du nix unsere Kultur.“ Mit dem Verweis auf Schweinefleisch suggeriert er, dass die Inkompatibilität zwischen den Kulturen in Religion begründet liegt. Die Beispiele aber, die Süleyman auf Götz’ Frage, was er denn mit Kultur meint, aufführt,

---

<sup>220</sup> Auf Götz’ Frage, wo denn das Problem sei, antwortet Burak: „Du bist Deutscher“ (16:13).

stehen nicht ausschließlich mit dem Islam in Verbindung: „Türke hat Respekt vor Kollege, grüßt auf Straße, Deutsche nix grüßen. Hund und Auto Deutsche streicheln lieber als ihre Kinder“ (48:57 ff.). Es geht weniger um Religion, wie sich auch gleich danach im Gespräch zwischen Melek und Süleyman zeigt, als sich herausstellt, dass Süleyman gar kein Moslem ist, sondern vielmehr um die unterschiedliche Einstellung gegenüber Familie und Gemeinschaft, die ethnisch Deutsche und Deutschtürken den Göcmentürks zufolge voneinander unterscheiden.

Und tatsächlich sind die Schinkels diesbezüglich das Gegenteil der Göcmentürks. Sie sind nicht nur die stereotype deutsche Kleinfamilie, in der Helena, „die einzige Familie [ist], die ich habe,“ wie Götz erklärt (1:15:42), sondern sie haben ein wesentlich distanzierteres Verhältnis und sind auf sich selbst bezogen. Sie treffen sich selten, wie bei Götz' und Aylins Besuch bei Helenas Lesung deutlich wird, als die Mutter sagt, dass sie ihn länger nicht gesehen hat; sie stehen sich nicht in Krisenzeiten beiseite, was nach der Trennung des Paares ersichtlich wird, denn es sind Horst und Alkohol, bei denen er Trost sucht; und Götz trifft lebensverändernde Entscheidungen wie zum Islam zu konvertieren und sich zu verloben ohne das Wissen und die Zustimmung seiner Mutter, während diese aufgrund ihrer Vorurteile der Verlobung ihres Sohnes im Weg steht. Diese Aspekte bestätigen nicht nur, dass die von den Schinkels repräsentierten ethnisch Deutschen ein sehr anderes Verständnis von Familie haben, sondern auch das von Süleyman angesprochene Stereotyp mangelnder familiärer Intimität. Hierdurch wird letztendlich das moderne („deutsche“) Familienmodell kritisiert und das traditionelle („[deutsch]türkische“) im Vergleich durch die Illustration seiner Vorteile aufgewertet.

Der Unterschied zwischen den Schinkels und den Göcmentürks wird durch ihre Wohnungen untermalt. Die von Götz und Helena sind nüchtern und modern

eingrichtet. Ein kalter Farbton dominiert. Die durch die Farbgestaltung kreierte stereotype Kälte wird bei Helena Zuhause in der Szene deutlich, in der die Verlobung von Götz und Aylin scheitert (siehe Abb. 8). Weiß überwiegt und hinter Götz' Mutter sticht während der ganzen Szene ein Bücherregal ins Auge, das auf die stereotype deutsche Rationalität anspielt. Dass innerhalb dieses kalten Raumes der Mehrheitsgesellschaft wegen Helenas Intoleranz dem Islam gegenüber die Verlobung letzten Endes nicht stattfindet, verstärkt die Negativassoziation mit „der deutschen Welt“ und suggeriert darüber hinaus, dass die Vorurteilshaftigkeit ethnisch Deutscher dem deutsch-deuschtürkischen Zusammenleben, das durch Götz' und Aylin's Beziehung symbolisiert wird, im Weg steht.



Abb. 8: *Meine verrückte türkische Hochzeit*, Helenas Wohnung (1:14:16)

Das Zuhause der Göcmentürks steht in starkem Kontrast zu den Wohnungen von Götz und Helena. Mit dunklen Möbeln, gestickten Deckchen, schweren Vorhängen und mehreren Wandteppichen ist es traditionell eingerichtet (siehe Abb. 9). Auch hier handelt es sich um ein „alien territory“ wie Berghahn die Wohnung der

deutsch-türkischen Familie in *Evet, ich will!* beschreibt („My Big Fat Turkish Wedding“ 25). Die rote Farbe der Couch sowie der orientalisches gemusterten Tapete kreiert dabei ein Gefühl von Wärme.



Abb. 9: *Meine verrückte türkische Hochzeit*, Wohnung der Göcmentürks (21:33)

Deutlich erkennbar ist der Gegensatz zwischen den Räumen der ethnisch Deutschen und der Deutschtürken außerdem in den Szenen, in denen Götz und Aylin miteinander telefonieren. Bei Aylins Zimmer handelt es sich um einen warmen, erotisierten Raum. Die Wände sind rot, das Licht der Lampen ist gelb. In der einen Telefonszene liegt sie in einem goldgerahmten Bett mit Chiffon-Vorhängen; in der anderen sitzt sie in einem rosafarbenen Negligé mit hochgelegten Beinen auf einem Pfauenstuhl mit einem goldenen Kronleuchter im Hintergrund (siehe Abb. 10 weiter unten). Die „türkische Welt“ wird hier nicht nur als warm und dadurch positiv, sondern als begehrenswert inszeniert. Götz' Zimmer hingegen ist, wie auch Helenas Wohnung, wesentlich kälter. Die Wand ist dunkelgrün, die Vorhänge beige, der Teppich braun und das Licht der Lampen weiß. In der einen Szene sitzt er am Schreibtisch, was, wie das Bücherregal in

Helenas Wohnung, auf die stereotype deutsche Rationalität anzuspielen scheint; in der anderen geht er unruhig auf und ab, während der Raum durch die weiter entfernte Kameraeinstellung größer und offener wirkt, was einen Eindruck von Einsamkeit erweckt.

Die Bildsprache der Wohnräume der ethnisch deutschen und deutschtürkischen Figuren stellt also zusätzlich zu der vor allem durch die Gegenüberstellung der beiden Familien erzeugten, beschriebenen Illustration der Vorteile des engeren familiären Verhältnisses, das hier mit dem traditionellen Familienmodell assoziiert ist, den traditionell eingerichteten Raum der Göcmentürks als positiv, in Zusammenhang mit Aylins Erotisierung sogar als begehrenswert dar, und stellt den modernen Raum der Schinkels dadurch, dass die dort abgebildete stereotype deutsche Kälte und Rationalität mit Feindseligkeit gegenüber der deutschtürkischen Minderheit und Einsamkeit in Verbindung gebracht wird, als Negativum aus.

Die einander entgegengesetzten stereotypisierten Familien dienen aber nicht nur dazu, die Vorteile „der türkischen Kultur“ und die Nachteile „der deutschen Kultur“ vor Augen zu führen, sondern vor allen Dingen auch dazu, zu illustrieren, dass die defizitäre deutsche Familie von der deutschtürkischen profitieren kann. Indem Götz zum „Türken“ wird,<sup>221</sup> das bedeutet die Übernahme von und Hinwendung zu stereotypisierten traditionellen Geschlechterrollen wie sie von den deutschtürkischen Charakteren repräsentiert werden, die, wie nachfolgend ausgeführt, ebenso wie die Familienstereotype in binärer Opposition zu den Genderstereotypen der deutschen Figuren stehen, ist es ihm möglich, durch die Aufnahme von Aylins Familie zum traditionellen Familienmodell „zurückzukehren“ und die Vorzüge dessen zu erleben.

---

<sup>221</sup> Götz' Integration, das heißt hier Assimilation in „die türkische Kultur“ spiegelt Özkan Ezli zufolge „das soziologische Konzept der 1990er und 2000er Jahre“ wider, das besagt, dass sich „auch die aufzunehmende Kultur anzupassen habe“ (210).

### Männer: *Soft erkek* versus *taş finn erkek*

*Meine verrückte türkische Hochzeit* stellt zwei genderstereotype Darstellungen von Männern einander entgegen: das des schwachen deutschen und des starken türkischen Mannes. Diese beiden Vorstellungen spricht Gökan, der Gemüsehändler von nebenan, zu Beginn des Filmes explizit an. Wie die gesamte Nachbarschaft hat er von Situation nach dem Diskobesuch erfahren, als Götz und Aylin sich das erste Mal nach ihrem Aufeinandertreffen wiedergesehen haben und gemeinsam vor Harkan geflohen sind, beziehungsweise Aylin angeblich entführt wurde, wie er meint. Im Gespräch mit Götz kritisiert er (ohne zu wissen, dass es Götz ist, um den es sich handelt), dass „der Deutsche“ nicht um „die schönste Frau von Kreuzberg“ gekämpft hat: „[U]nd nach dem Disko, lässt er sie gehen. Weichei.“ Als Götz fragt, was derjenigen denn hätte machen sollen, antwortet der Gemüsehändler: „Ein türkischer Mann kämpft für eine solche schöne Frau. Deutsche Mann *soft erkek*. *Erkek*: Mann. *Soft erkek*: ein Mann ohne Eier. Und türkische Frau braucht *taş finn erkek* [...] *Taş finn* heißes Steinofen und *taş finn erkek* ist ein harter Mann aus Steinofen“ (17:15 ff.).<sup>222</sup> Die Wortwahl ist vielsagend. Die Verwendung des englischen Wortes *soft* suggeriert eine Verbindung von Impotenz („ohne Eier“) und dem Westen im Allgemeinen; das ans Töpfern erinnernde Hartwerden des Mannes im Steinofen impliziert dagegen eine vergangene, von der modernen Welt unberührte Zeit, während die Hitze des Feuers den von Metin in *Türkisch für Anfänger* genannten Gedanken der orientalischen „feurigen Leidenschaft“ hervorruft.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird Götz vom *soft erkek*—von seiner ehemaligen Freundin betrogen und zu ihrer Hochzeit eingeladen, bedroht und verprügelt, mehrfach von Aylin stehen gelassen und nicht in der Lage ein Schaf zu schlachten—zum *taş finn erkek*. Dieses Männerbild ist durch zwei Merkmale

---

<sup>222</sup> Viele Aussagen der deutsch-türkischen Figuren sind grammatikalisch falsch (hier *heißes* statt *heißt*). Auf den Zusatz *sic* wird der besseren Lesbarkeit halber verzichtet.

gekennzeichnet: Gewalttätigkeit und patriarchalische Autorität.

Der Konnex von Männlichkeit und physischer Gewalt wird im öffentlichen Raum der Straßen von Berlin-Kreuzberg sichtbar. „Little Istanbul“ ist ein von Männern dominierter Ort, an dem es mehrfach zu tätlichen Auseinandersetzungen kommt. Hier wird nicht nur Götz mit einem Klappmesser bedroht und bekommt eine Kopfnuss, sondern Harkan und er zerstören sich unter anderem auch gegenseitig die Autos. Zuerst ist es Aylins späterer Verlobter, der aus Eifersucht mit Hilfe seiner Freunde die Scheiben von Götz' Wagen zertrümmert. Später, nach der Trennung der Protagonisten, wiederholt sich die Situation, nur ist es diesmal Götz, der den Mercedes von Harkan vor den Augen Süleymans kaputt schlägt, und zwar nicht nur die Scheiben, sondern das gesamte Auto.

Dass dies nach seiner Beschneidung passiert, stellt einen Zusammenhang zwischen der rituell-religiösen Mann-Werdung und Gewalttätigkeit her und affirmiert damit das Vorurteil, dass muslimische Männer gewalttätiger sind als nichtmuslimische. Darüber hinaus indiziert die Tatsache, dass Götz dieses Verhalten an den Tag legt, nachdem er beschnitten wurde, was, wie Aylin meint, Männer potenter macht,<sup>223</sup> dass diese Gewalt Ausdruck gesteigerter Potenz ist. Liest man die Beschneidung als potenzsteigernd, lässt sich die von Götz mehrfach veranschaulichte Angst davor—wie seinem Gesicht, als er sich entsprechende Bilder dazu im Internet ansieht, oder seinem Albtraum, dass Harkan die Operation durchführt, zu entnehmen ist—als Angst vor Potenz interpretieren, die dadurch, dass sie Komik erzeugt, die schwachen ethnisch Deutschen zur Zielscheibe des Spottes macht. Wie Heather Merle Benbow überzeugend argumentiert, stellt Götz' „Türkifizierung“ ‚Turkification‘ (112) eine Möglichkeit dar, seine Männlichkeit zu rehabilitieren: „The trials and humiliations to

---

<sup>223</sup> Aylin sagt Götz: „Es ist besser für den Sex. Beschnittene Männer können viel länger“ (1:00:12).

which Götz is subjected turn out, however, to be part of a painful rite of masculine passage, much like his circumcision, but one that is necessary for his rehabilitation as a man“ (113). Die anschließende Szene, in der Süleyman Götz seinen Segen für die Beziehung mit seiner Tochter gibt und ihn dazu auffordert, sich Aylin zurückzuholen, zeigt, dass es dieser (durch Beschneidung ermöglichte) Gewaltanwendung bedarf, um seine Transformation zum „echten Mann“ zu komplettieren und damit als Partner für Aylin akzeptiert und in der traditionellen deutsch-türkischen Familie aufgenommen zu werden.

Am Ende des Filmes wird verdeutlicht, dass Götz ein *taş firm erkek* geworden ist. Nachdem Aylin Harkan auf dem Standesamt sitzen lässt, nennt Harkan sie eine Nutte, woraufhin Götz ihm eine Faust verpasst und eine regelrechte Straßenschlacht unter den Hochzeitsgästen ausbricht, vor deren Hintergrund die Trauung von Götz und Aylin stattfindet. Obwohl diese Szene eindeutig übertrieben ist und dadurch die Verallgemeinerung, dass alle Personen mit türkischem Migrationshintergrund gewalttätig sind, verunsichert, ist sie nicht in der Lage, die vom Film repräsentierte Verbindung türkischer Männlichkeit und Gewalttätigkeit aufzubrechen. Im Gegenteil zeigt sie, dass Götz, der am Anfang noch das Opfer von Gewalt war, sich nach seiner „Türkifizierung“ zu demjenigen entwickelt hat, der als erstes zuschlägt.

Das deutsch-türkische Männerbild im Film ist außerdem durch patriarchalische Autorität gekennzeichnet. So verkörpert Süleyman das Inbild des strengen Familienpatriarchen. Neben der Tatsache, dass er über die Beziehung seiner Tochter bestimmt, sieht man dieses Stereotyp zum Beispiel in der Szene, in der Götz mit Horsts Hilfe seinen Heiratsantrag macht. Hier kommt es zum Streitgespräch zwischen Aylin und Yusuf, als dieser den Grund dafür erklärt, warum es muslimischen Frauen nicht erlaubt ist, nichtmuslimische Männer zu heiraten, und zwar, weil sonst der Islam

aussterbe. Als sich Aylin darüber lustig macht, dass der Islam sicherlich nicht wegen ihr aussterben werde und Yusuf einen Betonkopf nennt, weist Süleyman sie zurecht mit den Worten, „[b]eleidigst du nix deine Bruder.“ Und als Yusuf kurz darauf moniert, dass er der einzige in der Familie sei, der noch Anstand habe, reglementiert Süleyman auch ihn mit ähnlichen Worten: „Beleidigst du nix deine Familie“ (48:14 ff.). Die Komik erzeugende Wiederholung betont an dieser Stelle das Stereotyp des autoritären Familienoberhauptes.

Eine weitere Szene, in der patriarchalische Autorität vor Augen geführt wird, ist bei der Beschneidungsfeier eines Jungen aus der Nachbarschaft. *Per* Babyphone hören die anwesenden Gäste einschließlich der Göcmentürks im Hof dabei zu, wie sich Götz und Aylin in der Wohnung körperlich näherkommen. Dies resultiert darin, dass Aylins Vater und ihre Brüder sie physisch von Götz wegzerren und in ein Zimmer sperren, womit diese stereotype Vorstellung *par excellence* affirmiert wird.

Schließlich bestätigt dies auch Götz' Transformation zum „Türken.“ Als das Liebespaar am Ende des Filmes im Auto getraut wird, droht Götz Aylin, die vor dem Ja-Sagen zögert, sie umzubringen. Dies illustriert zum einen seine „türkische“ Männlichkeit: „This unfunny moment invoking the phenomenon of ‚honor‘ killings underscores that Götz's trials of cultural assimilation—like the circumcision ritual—has been far from emasculating, it has enabled his entree into manhood“ (Benbow 113). Zum anderen wird Humor auch hier verwendet, um das Stereotyp zu unterstreichen.

Dabei zeigt der Film anhand von Süleyman, dass diese Eigenschaft nicht im Widerspruch zur Liebe zu seinen Kindern steht, wie im privaten Gespräch hinter den verschlossenen Türen seines Import-Export-Geschäftes deutlich wird:

So alt wie du, ich war dreimal Papa. Mit achtzehn ich weg von Türkei. Scheiße in Osnabrück. Koffer, hundertfünfzig Mark und meine Schuh. Gearbeitet als Bauarbeiter bei Hoch-Tief. Habe ich gebaut Straße für deine Auto. Mit dreiundzwanzig ich hab' gemacht Heirat. Melek gute Frau, gute Mama [...] Wenn du hast gute Familie, dann egal scheiße Ausländeramt, scheiße Vermieter, scheiße Chef, wo gibt scheiße Vertrag für scheiße Ausländer. Denkst du wie Deutsche, arbeitest du wie Deutsche, sonst Chef schmeißt dich raus, aber ist nicht gut genug. Und zu Hause gleiche Scheiße. Deutsche Chef, türkische Frau, sagst du nix mehr. Aber scheißegal. Weißt du warum? Weil ich hab' meine Kinder. Bin stolz darauf. Eine ist Fundamentalist, andere ist Homo und Tochter macht Skandal. (1:25:23)

Illustriert wird, dass Süleyman, wie auch die anderen Familienmitglieder sein eigenes Wohl dem der Familie unterordnet. Wie Hüseyin in *Almanya* ist auch er ein „gutmütiger Patriarch,“ hier einer, der seine Kinder—hinter verschlossenen Türen—so akzeptiert, wie sie sind. Die Rolle des autoritären Patriarchen nimmt er, betrachtet man die Situationen, in denen er es an den Tag legt, nur ein, um das Ansehen der Familie in der Gemeinschaft zu wahren und nicht, weil er ein Problem mit dem Wesen seiner Kinder hat. Auch wenn mit der Bestätigung des Stereotyps im Endeffekt die Idee der ehrenmordenden Familie widerlegt wird, ist dies problematisch, denn die Erklärung der Beweggründe hinter dieser Eigenschaft bestätigt im Ansatz Götz' Vorwurf während seiner Tirade gegen die Göcmentürks, dass „alles was euch interessiert [...] eure verfuckte Ehre [ist]“ (1:17:11).

## Frauen: Emanzipiert versus traditionell

Auch die Frauenfiguren in *Meine verrückte türkische Hochzeit* stehen auf Basis von Stereotypen in binärer Opposition zueinander. Auf ethnisch deutscher Seite repräsentiert Helena, ähnlich wie Doris in *Türkisch für Anfänger* und Dirks Mutter Helga in *Evet, ich will!*, das Stereotyp der feministischen Frau. Die alleinerziehende Journalistin und Buchautorin hat sich, an Alice Schwarzer erinnernd, Feminismus zum Beruf gemacht. Sie setzt sich für das Singledasein und gegen die Unterdrückung muslimischer Frauen ein. Helena ist alles andere als positiv dargestellt. Sie ist nicht nur voller Vorurteile, sondern auch rassistisch, wie man in dem Moment sieht, als Götz ihr davon erzählt, dass er Aylin heiraten wird:

Helena: Also du machst, was du willst, ja? Findest du das denn nicht ein bisschen vorschnell? Ich meine die Ehe heutzutage, das ist doch ... Ja warum? Wegen dieser Neandertaler?

Götz: Bist du jetzt rassistisch oder was?

Helena: Ich finde die Ausländer wirklich nett, aber muss man die dafür gleich heiraten?

Götz: Das ist jetzt nicht dein Ernst, oder? Seit zwanzig Jahren schleppst du mich zu irgendwelchen Lichterketten und jetzt ist Polen offen, weil ich 'ne türkische Freundin habe, ist das richtig?

Helena: Das sind nicht nur die Gene, das findet im Kopf statt. Hier sind die Machotraditionen, die meine Generation ... (53:58)

Hier wird Helenas liberale Toleranz gegenüber „den Ausländern“ als Fassade entlarvt und ihr nicht zu Ende gesprochener Verweis auf die 68er-Generation suggeriert einen Zusammenhang zwischen Feminismus und Rassismus, der, zumindest mit Blick auf Schwarzers Position zum Islam, nicht ganz unberechtigt ist. Benbow argumentiert in

Bezug auf die ethnisch deutschen Mütter in *Evet*, *Ich will!* und *Meine verrückte türkische Hochzeit*, dass feministische Werte in den Filmen als größte Barriere für kulturelle Integration portraitiert werden: „These films portray second-wave feminism as little more than a conceit of selfish women, and marriage as the key to enduring happiness [...] Feminist cultural chauvinism is shown as the primary obstacle to a desirable hybridity represented by the intercultural marriage“ (108). Dem würde ich seitens der ethnisch deutschen Charaktere Vorurteilshaftigkeit und Rassismus als weitere Barriere hinzufügen, eine Lesart, die von Horsts Rolle unterstützt wird, dessen von Vorurteilen bestimmtes Denken ihn wiederholt dazu führt, Götz vor einer Beziehung mit Aylin wegen ihres türkischen Hintergrundes zu warnen (z.B. „Du pennst mit der Alten und du bist tot. Wegen des Jungfernhäutchens meutert die ganze Großfamilie“ [05:55]).

Helenas Figur stellt außerdem eine Verbindung zwischen Feminismus und Einsamkeit her. Sie ist nicht „Single, aber glücklich: Hauptsache frei,“ wie der Titel ihres Buches lautet. Dies zeigt sich im Gespräch zwischen Götz und seiner Mutter nach der gescheiterten Verlobung. Im Dialog mit ihrem Sohn äußert sie die Sorge, ganz alleine zu sein, sobald Götz Aylin heiratet. Darauf antwortet Götz beruhigend: „Wenn ich die heirate, bist du keine Sekunde mehr allein“ (1:14:44). Mit Helenas Einsamkeit wird zusätzlich dazu, dass es nur die beiden gibt, die Konsequenz ihrer „deutschen Liberalität“ aufgezeigt, während gleichzeitig hervorgehoben wird, dass „die türkische Kultur“ mit ihrer traditionellen Rollenverteilung dem entgegenwirken kann.

Das Stereotyp der feministischen deutschen Frau steht in binärer Opposition zu dem der traditionellen deutsch-türkischen Frau. Die Deutschtürkinnen im Film sind deutlich weniger in die Geschehnisse involviert als die Männer und mit Ausnahme Aylins sind sie alle religiös beziehungsweise tragen einen Hidschab, sind Hausfrauen

und Mütter<sup>224</sup> und sprechen Deutsch mit starkem Akzent, quasi als Betonung ihrer Alterität.

Die stereotype Darstellung traditioneller, religiöser Deutschtürkinnen dient primär dazu, zu illustrieren, dass diese nicht unterdrückt sind, oder, wie Helena beim Treffen anlässlich der Verlobung meint, „von islamistischen Männern unter's Kopftuch gezwungen werden.“ Diese Vorstellung negiert Yusuf's Frau Fatma ausdrücklich, indem sie Helena hitzig entgegnet: „Ich trage meine Kopftuch nicht für meine Mann. Trage ich für meine Religion, für meine Schutz und meine Würde.“ Helena ist jedoch unbeirrt von der Unterdrückung der Frau durch den patriarchalischen Islam überzeugt und führt Zwangsehen und Ehrenmorde als Beweis für die Richtigkeit ihrer Sichtweise an: „Ich rede über Millionen muslimische Frauen, die mit sechzehn zwangsverheiratet werden. Dann werden sie von ihren Männern geprügelt und wenn sie sich endlich emanzipiert haben, veranstalten ihre Brüder einen Ehrenmord.“ Daraufhin ergreift Yusuf das Wort und kontert: „Ja wo sind die Millionen Frauen? Hat sie ein blaues Auge? Hab' ich ein Messer in der Tasche? Rasten deutsche Männer nie aus, hä? Die Deutschen sind die Letzten, die über die Würde der Frau sprechen dürfen. Hier, das macht der Westen mit der Würde der Frau. Beutet sie aus für den Kapitalismus“ (1:12:49 ff.). Dabei deutet er auf eine Werbeanzeige, auf der eine Frau in Unterwäsche zu sehen ist, in der Zeitschrift, die Helena gerade noch als Beleg für die Alltäglichkeit von Zwangsehen und Ehrenmorde herangezogen hat. Yusuf und Fatma widerlegen explizit die Idee, dass der Islam eine frauenverachtende Religion ist, und zeigen mit dem Finger auf den korrumpierten Westen. Statt Stereotype zu unterminieren, werden sie und die

---

<sup>224</sup> Kemal zum Beispiel beschreibt Fatma mit den Worten: „Hat Babyfabrik im Bauch“ (19:40). Die humoristische Reduktion von Fatma auf eine Babyfabrik unterstreicht die traditionelle Rolle der Frau in der Familie als Mutter und bestätigt überdies das Stereotyp, dass Familien mit türkischem Hintergrund viele Kinder haben.

damit einhergehende Differenz (traditionell versus modern) bestätigt, um Vorurteile über den Islam zu entkräften, und auch, um die Vorteile der Religion aufzuzeigen.

Aylin hingegen ist auf den ersten Blick durch die Abwesenheit deutsch-türkischer Frauenstereotype gekennzeichnet. Sie trägt Jeans statt Kopftuch, wie Götz bemerkt, studiert Jura, lehnt die von den Eltern vorgeschlagenen Ehepartner vehement ab, hat vorehelichen Sex und weiß sich wehren, was sich zum einen durch ihre verbale Schlagfertigkeit zeigt. Diese sieht man als Helenas Kollegin Gitte, die gerade ein Buch über Zwangsehen und Ehrenmorde in Berlin-Kreuzberg schreibt, sie fragt, warum sich „die Türkinen das gefallen [lassen],“ der sie entgegnet: „Ach, das ist ganz normal. Wir türkischen Mädchen sind ein bisschen doof, weil wir auf den Koranschulen nur Kochen, Putzen und Beten lernen, und bei den ganzen Schlägen auf den Kopf. Aber ich hab’ mir heute zum ersten Mal eine Monatskarte gekauft und Götz bringt mir gerade das S-Bahn-Fahren bei. Extrem aufregend“ (34:12 ff.). Durch ihre ironische Aussage, die Canans Reaktion auf den ihr entgegengebrachten Rassismus in der U-Bahn in *Almanya* ähnelt, wird auf das in den Filmen der 1980er Jahren oft repräsentierte Narrativ der Rettung der viktimisierten deutsch-türkischen Frau durch den deutschen Mann angespielt (z.B. *Yasemin*,<sup>225</sup> *40 qm Deutschland*). Zum anderen weiß sich Aylin auch physisch wehren, wie man sieht, als sie Harkan in den Schritt tritt, nachdem er sie beim Tanzen in der Disko sexuell belästigt. Als starke, selbstbewusste Frau ist ihre Figur positiv inszeniert und widerlegt zusätzlich zu den anderen deutsch-türkischen Frauen die Idee, dass Frauen von „islamistischen Männern unter’s Kopftuch gezwungen“ werden.

Dennoch ist Aylin „anders“ dargestellt. Hierzu gehört, dass ihr Handyklingelton das türkische Lied „Kural Böyle“ von Yıldız Tilbe spielt, sie bis zu ihrem Kontakt mit

---

<sup>225</sup> Dass Helena ursprünglich denkt, Aylin heiße Yasmin, liest Benbow als mögliche Anspielung auf den Film *Yasemin* (105).

Götz noch nie Currywurst gegessen hat,<sup>226</sup> fast ausschließlich mit überdimensional großen Ohrringen zu sehen ist, die den fehlenden Hidschab als *Othering*-Marker ersetzen und sich mehrfach in der Öffentlichkeit verstecken muss, um ihre Beziehung zu verheimlichen, und, dass sie die Sinnlichkeit des Orients verkörpert, wie sie Edward Said in *Orientalism* beschreibt.<sup>227</sup> Das Stereotyp der erotischen Orientalin wird in der erwähnten Disko-Szene deutlich. Götz beobachtet Aylin von seinem DJ-Pult von oben herab und legt dazu das Lied „Jogi“ auf—ein Hit des britischen Künstlers Punjabi MC, der in den 2000er Jahren mit Liedern, die auf Pandschabi Hip-Hop- und Bhangra-Elemente verbinden, große Erfolge feierte. Dazu sieht man sie gerahmt von blauem Licht im roten Kleid in Slow Motion auf einer dem Bhangra-Tanzstil angelehnte Art und Weise tanzen. E. Ann Kaplans Verständnis des Begriffs *imperial gaze* eignet sich gut für die Interpretation dieser Szene. In *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (1997) argumentiert sie, dass das von Laura Mulvey geprägte Konzept des männlichen Blicks („male gaze“)<sup>228</sup> und der imperialistischen Blick („imperial gaze“) nicht voneinander trennbar sind: „The imperial gaze reflects the assumption that the white Western subject is central, much as the male gaze assumes the centrality of the male subject“ (79). Aylin ist das Objekt von Götz’ *imperial gaze*.

Ähnliche Bilder wie in der Disko sieht man in den Szenen, in denen Aylin und Götz miteinander telefonieren. In diesen wird nicht nur der oben beschriebene

---

<sup>226</sup> Ruth Mandel schreibt in *Cosmopolitan Anxieties: Turkish Challenges to Citizenship and Belonging in Germany* (2008) bezüglich des Verzehrs von Schweinefleisch: „To engage openly in pork consumption signifies a desire to dissociate from the mainstream Turkish community and to identify, in terms of cuisine at least, with Germans. Pork eating is a strong symbolic statement; there is even a tacit expectation among some elite Turkish Germans to serve and eat it as an explicit rejection of their Muslim compatriots. By the same token, it marks the degree of modernity, secularism, they wish to display in public, to themselves, and others“ (266-267).

<sup>227</sup> Stärker noch als Cem und Metin in *Türkisch für Anfänger* illustriert Aylin die von Edward Said beschriebene westliche Repräsentation des Orients als sinnlich-erotisch. Vgl. drittes Kapitel S. 86 ff.

<sup>228</sup> Siehe „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975).

Kontrast zwischen den Wohnungen deutlich, sondern auch Aylins Erotisierung, indem sie mal im Bett liegend, mal im Negligé zu sehen ist (siehe Abb. 10; vgl. auch Abb. 9).



Abb. 10: *Meine verrückte türkische Hochzeit*, Aylins Telefonat mit Götz (51:03)

Dadurch, dass es bei dem Telefonat darum geht, dass sie wegen des Ramadan nicht miteinander schlafen können, wird das durch die Erotisierung erzeugte Begehren Götz' (und des männlichen Zuschauers) intensiviert, Intimität mit „der Anderen“ zu erleben, das schließlich in der Szene befriedigt wird, in der sie miteinander schlafen. In dieser wird ihre stereotype Sinnlichkeit dadurch bestätigt, dass der Akt so leidenschaftlich ist, dass das Bett zusammenbricht.

Darüber hinaus repräsentiert auch Aylin die traditionelle Rolle der Frau. Sie steht, ähnlich wie die übrigen deutsch-türkischen Frauen, mehr im Hintergrund; sie möchte heiraten, vermutlich aufgrund ihrer Eltern, die auf der Suche nach einem Ehemann für sie sind, und bestätigt damit Horsts Vergleich von türkischen Frauen und CDs („Ne türkische Frau, die ist ne verpackte CD: Packst du's aus, musst du's kaufen; keine Rückgabe,“ 18:22); und sie ist von Männern abhängig ist, wie Szene nach der

Disko exemplarisch illustriert. So ist es nämlich Götz, der sie im direkten Anschluss an ihre Verteidigung vor Harkan rettet: Er führt sie durch eine Nebeneingang zu seinem Auto, mit dem sie gemeinsam vor dem wütenden Harkan fliehen, der ihr gefolgt ist und im aggressiven Tonfall nach ihr ruft. Die Abhängigkeit ihres Schicksals von Männern kehrt im Laufe des Filmes in unterschiedlicher Form wieder: durch Götz' „Türkischwerdung,“ ohne die ihre Beziehung keine Chance hätte; Harkans Einwilligung, sie zu heiraten, um die Familienehre zu bewahren; und schließlich Götz' Verhinderung der Eheschließung mit Harkan, die sie kommentiert mit den Worten, „[i]ch hab auf dich gewartet“ (1:30:27). Im Endeffekt ist es also doch der deutsche Mann, der die türkische Frau rettet.

### **Fazit**

*Meine verrückte türkische Hochzeit* ist ein Paradebeispiel für eine Culture-Clash-Komödie, die das traditionelle Kulturkonzept bekräftigt. Auf Basis von Stereotypen, die Humor affirmiert, werden eindeutig voneinander getrennte Kulturen gegenübergestellt. In binärer Opposition stehen stereotype Vorstellungen von kleinen, individualistischen und großen, gemeinschaftsorientierten Familien, schwachen und starken Männern, und modernen (feministischen) und traditionellen Frauen. Hierdurch werden einerseits die Vorteile „der türkischen Kultur“ im Vergleich zur „der deutschen“ aufgezeigt. Letztere wird sowohl durch die Stereotype als auch dadurch, dass sie mit Vorurteilshaftigkeit und Rassismus in Verbindung gebracht wird, als Negativum ausgestellt. Andererseits wird illustriert, dass die Eigenschaften und Einstellungen der deutsch-türkischen Charaktere den ethnisch deutschen zugutekommen: Götz' Transformation zum „Türken,“ also die Anpassung an die auf Stereotypen basierenden vermeintlich türkischen Kultur, die durch Übernahme und Hinwendung zu ebenso stereotypisierten traditionellen Geschlechterrollen gekennzeichnet ist, ermöglicht es ihm, von der

traditionellen Familie aufgenommen zu werden, zu ihr „zurückzukehren.“ Andererseits dient die Stereotypisierung der deutsch-türkischen Charaktere dazu, mit Vorurteilen aufzuräumen (z.B. dass der Ehrenmorde und Zwangsheirat bei deutsch-türkischen Muslimen auf der Tagesordnung stehen).

## 5. KAPITEL: SCHLUSSBETRACHTUNG

Deniz Göktürk beendete ihren wegweisenden Artikel „Turkish Delight - German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema“ (2003) über deutsch-türkische Filme mit den Worten: „More pleasure and less closure should be on the agenda for our explorations rather than the construction and reinforcement of ‚German‘ or ‚Turkish‘ identities. Perhaps there is potential in fighting fright by delight!“ (190). Verändert hat sich seit dem Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Aufsatzes, dass die deutsch-türkischen Begegnungen im Fernsehen, im Film und auf der Bühne dadurch, dass ihnen vermehrt mit Humor begegnet wird, mehr Vergnügen bereiten als damals und vor allen Dingen, dass mediatisierter ethnischer Humor massenkompatibel geworden ist. Die vorliegende Arbeit zeigte jedoch, dass Göktürks Aufruf hinsichtlich erfolgreicher ethnischer Humorproduktionen heute so gültig ist, wie vor fünfzehn Jahren.

Ziel war es zu untersuchen, inwieweit ethnische Humorproduktionen im Mainstream das Potential besitzen, die Ankerkennung und Akzeptanz der von Migration geprägten deutschen Gesellschaft zu befördern. Untersuchungsgegenstand waren Comedyserien und Filmkomödien, in deren Zentrum Charaktere mit türkischem Migrationshintergrund stehen. Dazu wurde zum einen deren Entwicklung betrachtet, im Zuge dessen eine Bestandsaufnahme erfolgte. Zum anderen wurden jeweils zwei vergleichsweise erfolgreiche Comedyserien und Filmkomödien auf die Frage untersucht, inwieweit ihr humoristisches Spiel mit Stereotypen das traditionelle Kulturkonzept, das Kulturen homogen, eindeutig bestimmbar und klar voneinander abgrenzbar versteht, welches Stereotypen inhärent ist, befördert, oder unterminiert und Transkulturalität, also die Vorstellung von Kulturen mit dynamischen, porösen Grenzen verhandelt.

Bei der Entwicklung ethnischen Humors in Film und Fernsehen lassen sich mehrere Gemeinsamkeiten festhalten. Humorproduktionen mit und über (Post)Migranten und ethnische Minderheiten waren vor der Jahrtausendwende eine absolute Ausnahme. In den 1990er Jahren wurde jedoch der Grundstein für massenkompatiblen ethnischen Humor in den Medien gelegt. Die Veränderungen in der Film- und Fernsehlandschaft (u.a. Rückkehr zu etablierten Genrekonventionen wie Komödien im Film) führten zu einem oft als Comedyboom bezeichneten Anstieg an populären Humorproduktionen. Dieser „Comedyboom“ brachte das Komikerduo „Erkan und Stefan“ hervor, das als erstes die Verbindung von Humor und Postmigranten in den Medien einem Massenpublikum vorführte. Ihr Erfolg zeigte Medienmachern aller Wahrscheinlichkeit nach, dass es einen Markt für ethnischen Humor gab. Darüber hinaus lässt sich vermuten, dass die subsequeunte Zunahme mediatisierten ethnischen Humors, zu der vor allen Dingen postmigrantische Komiker, Regisseure und Drehbuchautoren beitrugen, nach der Jahrtausendwende in Reaktion auf das tiefsitzende Bedürfnis entstand, nichtethnisch Deutsche zu demütigen, wie Tom Cheesman die Popularität von ethnisch deutschen Komikern beschreibt, die Deutschtürken nachahmen (193); dass also Künstler mit Migrationshintergrund begannen, sich desselben Mittels zu bedienen, das sie auslachte, um das von „Erkan und Stefan“ und ihresgleichen repräsentierte Bild von Postmigranten zu bekämpfen.

In den 2000er Jahren entwickelte sich ethnischer Humor zu einem festen Bestandteil der deutschen Film- und Fernsehlandschaft. Zu dieser Zeit manifestierte sich die veränderte Herangehensweise an den Themenkomplex Einwanderung seitens der seit 1998 rot-grün geführten Bundesregierung gesetzlich in der Neuregelung des Staatsangehörigkeitsgesetzes 2000, als das Abstammungsprinzip (*ius sanguinis*) um das Geburtsortprinzip (*ius soli*, auch Territorialprinzip) erweitert wurde, und in dem

Inkrafttreten des Zuwanderungsgesetzes 2005, das die bisherige Ausländerpolitik im Sinne einer Migrations- und Integrationspolitik umfassend reformierte und Integration erstmals zum staatlichen Auftrag machte. Es bestehen sicherlich Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen der Zunahme mediatisierten ethnischen Humors und kulturpolitischen Fördermaßnahmen, die im Rahmen des neuen Fokus auf Integration implementiert wurden,<sup>229</sup> die es näher zu untersuchen gilt.

Gemeinsam ist den ethnischen Humorproduktionen außerdem, dass sie meist unterdurchschnittlich erfolgreich waren, und dass es, betrachtet man die einzelnen Gattungen, nach wie vor vergleichsweise wenig gibt. Im dritten Kapitel, das ethnischen Humor im Fernsehen betrachtete, zeigte sich, dass (Post)Migranten seit der Jahrtausendwende in drei seriellen Fernsehformaten zu sehen waren. Von diesen konnten sich nur Performances vor Publikum bis heute durchsetzen, vermutlich, da diese leicht zugängliche und damit hohe Zuschauerzahlen ermöglichende Comedy machen. Die Ausstrahlung der anderen beiden Formate, in denen nichtethnisch Deutsche zu sehen waren (Dokusopas und Comedyserien), war hingegen sowohl zeitlich auf Mitte der 2000er Jahre als auch mit je drei quantitativ begrenzt. Diese verbindet, dass sie die deutschtürkische Minderheit repräsentieren, der Fokus auf dem Privaten lag, und sie mit einer Ausnahme (*Gülcans Traumhochzeit*) durch unterdurchschnittliche Zuschauerzahlen gekennzeichnet waren.

---

<sup>229</sup> Zu nennen ist etwa die Bundesinitiative Integration und Fernsehen. Das Ministerium für Arbeit und Soziales in Baden-Württemberg finanzierte aus Mitteln des Europäischen Sozialfonds die vom Institut für Medien, Bildung und Wirtschaft am Zentrum für Kunst und Medientechnologie dieses durch Michael Mangold 2005 gegründete Projekt. Unter der Schirmherrschaft von Maria Böhmer, die damals Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration war, machte sich die Initiative „die nachhaltige Verankerung der Themen Migration und Integration im öffentlichen und privaten Fernsehen“ zur Aufgabe (Mangold 3). Andere Fördermaßnahmen sind die Arbeitsgruppen „Medien - Vielfalt nutzen“ und „Kultur und Integration“ des Nationalen Integrationsplans der Bundesregierung, der ein Jahr, nachdem er im Rahmen des ersten Integrationsgipfels 2006 beschlossen wurde, erstellt wurde. Beachtung verdienen außerdem die Rolle diverser Preisverleihungen, wie zum Beispiel der Civis-Medienpreis für Integration.

Im vierten Kapitel, das ethnische Filmkomödien behandelte, wurde illustriert, dass die Zahl der Filme, die nichtethnisch Deutschen in humoristischer Form thematisieren, im neuen Jahrtausend stark zunahm. Diese Entwicklung korreliert mit der Etablierung des sogenannten deutsch-türkischen Kinos, das durch neue Perspektiven und Themen von der sozialrealistischen Repräsentation von (Post)Migranten des Neuen Deutschen Kinos Abstand nahm und eine neue Aufmerksamkeit für nichtethnisch Deutsche vor und hinter der Kamera schuf. Inzwischen gibt es vor allen Dingen wegen der Beteiligung der Fernsehens und hier insbesondere der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten circa vierzig ethnische Komödien, von denen etwa die Hälfte im deutsch-türkischen Kontext stehen. 2015 stellt dabei den vorläufigen Höhepunkt dar und markiert das Ende ihres Anstiegs. Dass fast alle dieser Filme innerhalb von fünfzehn Jahren entstanden, ist beachtlich. Betrachtet man aber die Zahl der jährlich erschienenen Film- und Fernsehkomödien ist ihre Zahl gering. Und auch ihr Erfolg hält sich in Grenzen, denn viele der Filme sind, wie auch Comedyserien und Dokusoaps im Fernsehen durch mittelmäßige bis unterdurchschnittliche Zuschauerzahlen und Einschaltquoten gekennzeichnet.

Dass ethnische Humorproduktionen tendenziell geringen Erfolg hatten und dass es vergleichsweise wenig gibt, illustriert, dass das Potential mediatisierten ethnischen Humors, die ethnisch und kulturelle Diversität der deutschen Bevölkerung einem größeren, und breiteren Publikum als dem des Informationssektors in einem Kontext, der die dort vermittelte Assoziation von Migration gleich Problem aufbricht, vor Augen zu führen, folglich nur selten realisiert wird.

Die Textanalysen ergaben im Einzelnen folgendes: In der ARD-Comedyserie *Türkisch für Anfänger* geht es anhand einer deutsch-deutsch-türkischen Patchworkfamilie gemäß des an ein Sprachlehrbuch erinnernden Titels darum, das

Publikum mit der deutschtürkischen Minderheit vertraut zu machen, um Akzeptanz von und Toleranz gegenüber kultureller Differenz zu fördern. Im Rahmen dessen werden die deutschtürkischen Familienmitglieder positiv inszeniert. Ihre stereotypisierten Charaktere sind erstens mit positiven Eigenschaften ausgestattet (z.B. selbstbewusste Muslima). Negative oder im öffentlichen Diskurs oft negativ behaftete Stereotype von Deutschtürken werden zweitens durch ironische Übertreibung unterminiert (z.B. Chauvinismus, Strenggläubigkeit). Drittens wird innerhalb der binären Gegenüberstellung „westlicher“ und „orientalischer“ Eigenschaften und Einstellungen (z.B. emotional versus leidenschaftlich) gezeigt, dass die der deutschtürkischen Familienmitglieder Vorteile gegenüber denen der ethnisch deutschen Figuren besitzen: Die als deutsch oder vielmehr westlich ausgewiesenen Charakteristika und Sichtweisen werden sowohl durch das Aufzeigen negativer Konsequenzen als auch dadurch, dass diese Zielscheibe des Spottes sind, kritisiert und abgewertet; die diesen entgegengesetzten deutschtürkischen hingegen unter anderem im direkten Vergleich durch die Illustration ihrer Vorzüge aufgewertet. Da Stereotype aber nicht im Kern angegangen werden und vor allen Dingen, da kulturelle Differenz und die Wir-Sie Dichotomie auf Basis von Stereotypen affirmiert und hervorgehoben wird, die dem wohlgemeinten Ziel dient, die Akzeptanz und Toleranz derselben zu propagieren, wird die traditionelle Vorstellung strikt abgegrenzter Kulturen bekräftigt.

Die RTL-Sitcom *Alle lieben Jimmy* untergräbt demgegenüber die Idee einer distinkt „türkischen“ Kultur im Sinne des transkulturellen Kulturkonzeptes. Dies geschieht, indem die angeblich kulturell bedingte Alterität der deutschtürkischen Familie, die im Zentrum der Sendung steht, anhand derselben negiert wird. Die Mitglieder sind generische Sitcomfiguren und nicht mit deutschtürkischen Stereotypen belegt, wodurch die Sendung Zu- und Festschreibungen auf diese vermeidet. Der

Postmigrationsbezug wird stattdessen vor allen Dingen über die Handlung hergestellt, der ein „ethnischer Mantel,“ wie ich es nenne, umgehängt wird, also die Ergänzung der für Sitcoms typischen Handlungen (z.B. Erhalt eines Geschenks *qua* Bedingung) um kulturelle Verweise (z.B. Beschneidung). Zu diesen Verweisen, denen sich die Handlung humoristisch bedient, gehören Stereotype und Vorurteile (z.B. traditionsorientierte Familie, Homophobie), auf die angespielt, oder die explizit gemacht werden. Vor dem Hintergrund dieser widerlegen die deutsch-türkischen Protagonisten ein ums andere Mal die vermeintliche Andersartigkeit von Postmigranten.

In der Familienkomödie *Almanya - Willkommen in Deutschland* ist eine deutsch-türkische Familie, die im Zuge des Arbeiteranwerbeabkommens mit der Türkei nach Deutschland kam, Ausgangspunkt für die produktive Verhandlung einiger damit verbundener Stereotype und Vorstellungen. Es werden gängige Stereotype über Gastarbeiter mit türkischem Hintergrund verarbeitet. Davon werden zwar zwei reproduziert, dadurch aber, dass sie abgeschwächt sind (z.B. gutmütiger Patriarch) nicht verstärkt, und eines ([religiöser] Traditionalismus) mittels Humor vollständig dekonstruiert. Die an den beiden nur teilweise unterminierten Stereotypen festgemachte Differenz wird indes in der zweiten und dritten Generation vollständig aufgehoben. Weiterhin übt der Film Kritik an Deutschland (z.B. Aufzeigen von Rassismus) und widerlegt ethnozentrische Fantasien (z.B. Minderwertigkeit Anatoliens) der Mehrheitsgesellschaft. Schließlich ermöglicht die humoristische Umkehrung der Blickrichtung—also übertriebene Stereotype und das *Othering* von Deutschen durch Sprache und kurios dargestellte Gepflogenheiten (z.B. Hunde an Leinen)—Reflexionen auf Seiten des ethnisch deutschen Zuschauers über stereotype Denkweisen und die Fremdwahrnehmung eigener kultureller Selbstverständlichkeiten. Indem mittels des stereotypisierten und komisch verfremdeten „Eigenen“ die Kriterien vor Augen geführt

werden, die Menschen „othern“ (Stereotype, Sprache, Sitten und Gebräuche), veranschaulicht der umgekehrte Blick außerdem, wie Alterität konstruiert wird. Hierdurch wird das traditionelle Kulturkonzept insofern verunsichert, als durch das Aufzeigen der Konstruktion „der Anderen“ essentialistische Vorstellungen unterminiert werden. Darüber hinaus werden die deutschen Stereotype und selbstverständliche Gewohnheiten in negative Zusammenhänge gestellt (z.B. Pedanterie und Bedrohlichkeit). Dies kritisiert nicht nur auch hier ethnisch Deutsche und nimmt Ethnozentrismus in Angriff, sondern illustriert auch den negativen Effekt des *Othering* auf die Wahrnehmung der „Fremdgruppe.“

Die romantische Komödie *Meine verrückte türkische Hochzeit* lässt im wahrsten Sinne des Begriffs *Culture-Clash-Komödie* Kulturen aufeinanderprallen und bekräftigt damit das traditionelle Kulturkonzept. Auf Basis von Stereotypen werden eindeutig voneinander getrennte Kulturen gegenübergestellt, während Humor die Stereotype bestätigt. Einander entgegengesetzt sind stereotype Vorstellungen von Familien (klein und individualistisch versus groß und gemeinschaftsorientiert), Männern (schwach versus stark) und Frauen (feministisch versus traditionell). Zum einen werden hierdurch die Vorteile „der türkischen Kultur“ gegenüber „der deutschen“ illustriert. Zum anderen wird aufgezeigt, dass die ethnisch deutschen Charaktere von den deutsch-türkischen profitieren können. Die Übernahme von und Hinwendung zu traditionellen Geschlechterrollen, wie sie auf deutsch-türkischer Seite repräsentiert werden, ermöglicht es dem ethnisch deutschen Protagonisten durch seine Aufnahme in die deutsch-türkische Familie zur positiv inszenierten traditionellen Familie „zurückzukehren.“ Darüber hinaus dient die Stereotypisierung der deutsch-türkischen Charaktere der Widerlegung von Vorurteilen (z.B. dass Ehrenmorde und Zwangsheirat bei deutsch-türkischen Muslimen gang und gäbe sind).

Zusammenfassend lässt sich folgendes festhalten: Einerseits wird die deutsch-türkische Minderheit mit Hilfe von Stereotypen in einem positiven Licht präsentiert: Negative Stereotype werden unterminiert (z.B. Männlichkeitswahn), positive Stereotype abgebildet (z.B. gutmütige Patriarchen, sinnliche „Orientalen“) und Vorurteile widerlegt (z.B. Unterdrückung der Frau im Islam). Gleichzeitig werden ethnisch Deutsche meist auf Basis von Stereotypen (z.B. Feministinnen, schwache Männer) und ihrer Vorurteilshaftigkeit kritisiert. Andererseits wird das den Stereotypen inhärente traditionelle Kulturkonzept in zwei Fällen verunsichert, wobei dies nur bei einem Film über den humoristischen Umgang mit Stereotypen erfolgt, während es in den anderen beiden in der Absicht die Vorzüge „der türkischen Kultur“ zu illustrieren, bekräftigt wird. Das humoristische Spiel mit Stereotypen in den untersuchten ethnischen Produktionen trägt also insofern potentiell zur Anerkennung und Akzeptanz der von Migration geprägten, vielfältigen deutschen Bevölkerung bei, als dass die deutsch-türkischen Charaktere positiv repräsentiert sind, nur begrenzt jedoch mit der Verunsicherung der traditionellen, geschlossenen Vorstellung von Kultur und der Verhandlung von Transkulturalität. Daher kann ich Deniz Göktürks eingangs zitierten Aufruf von vor fünfzehn Jahren nur wiederholen: „[L]ess closure should be on the agenda for our explorations rather than the construction and reinforcement of ‚German‘ or ‚Turkish‘ identities.“

Eine der Limitation der vorliegenden Arbeit ist der relativ eng gefasste Fokus auf deutsch-türkische Filmkomödien und Comedyserien. Für einen umfassenderen Einblick in mediatisierten ethnischen Humor im Mainstream müssten Filmkomödien außerhalb des deutsch-türkischen Kontextes, wofür die in den Appendizes aufgelisteten Filme als Ausgangspunkt dienen, sowie Comedyshows, die sich als einziges serielles Format im Fernsehen längerfristig durchsetzen konnten, untersucht werden. In Bezug auf

ethnische Filmkomödien wäre es außerdem interessant, der Frage nachzugehen, inwieweit sich Filme von ethnisch und nichtethnisch deutschen Regisseuren und Drehbuchautoren sowie Fernseh- und Kinofilme unterscheiden, was ein vergleichender Blick auf *Meine verrückte türkische Hochzeit* und *Almanya* suggeriert.

Aufschlussreich wären überdies internationale Vergleiche mit Blick auf die humoristische Verarbeitung mit der Flüchtlingssituation in Europa sowie der Zusammenhang deutscher und türkischer Filme, insbesondere der Zusammenhang zwischen den frühen ethnischen Komödien und den sogenannten *almancilar*-Filmen. Und auch internationale Vergleiche generell (auch über den [post]migrantischen Kontext hinaus) wären interessant, etwa mit Filmen wie *East is East* (Damien O'Donnell, 1999), *Fasten auf Italienisch (L'Italien)*, Olivier Baroux, 2010), *Alles kosher! (The Infidel)*, Josh Appignanesi, 2010), *Crazy Rich (Crazy Rich Asians)*, Jon M. Chu, 2018) und Fernsehprogrammen wie *Goodness Gracious Me* (1996-1998, BBC), *Chappell's Show* (2003-2006, Comedy Central), *Unsere kleine Moschee (Little Mosque on the Prairie)*, 2007-2012, CBC Television), *Fresh off the Boat* (seit 2015, ABC) oder *Ronnie Chieng: International Student* (2017, ABC).

Jenseits der Betrachtung mediatisierten ethnischen Humors sei an dieser Stelle noch einmal auf die Forschungsdesiderate bezüglich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit nichtethnisch Deutschen in humoristischen Kulturproduktionen hingewiesen, um weitere Forschung anzuregen. Die Forschung ist nicht nur insofern limitiert, als in Relation zur Gesamtzahl ethnischer Filmkomödien und Bühnenkomik bisher vergleichsweise wenig Filme und Performances betrachtet wurden, sondern vor allen Dingen auch insofern, als es kaum Studien im Bereich der

Literatur<sup>230</sup> und des Theaters, sowie Beiträge gibt, die ethnischen Humor in Deutschland im Vergleich zu dem anderer Länder betrachten.

Und auch die Untersuchung von Filmen, Bühnenperformances und Comedyshows und -serien, in denen der nichtethnisch deutsche Hintergrund der Charaktere und Komiker nicht das zentrale Handlungsmotiv ist, wie zum Beispiel bei der Serie *Im Knast* wäre aufschlussreich, um genauer zu überprüfen, inwieweit es über die Tatsache hinaus, dass Ethnizität nicht im Mittelpunkt steht, auch eine inhaltliche Weiterentwicklung in der Repräsentation von nichtethnisch Deutschen gibt.

Eine weitere Begrenzung ist, dass Produktionen, die vor 2015 erschienen, untersucht wurden. In den letzten vier Jahren, die zwischen der Konzeption und der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit vergingen, veränderte sich sehr vieles. Der Umgang mit der sogenannten Flüchtlingskrise, der die öffentlichen und politischen Diskurse seither dominiert, spaltet seit 2015 die Meinungen zu Einwanderung wie kaum ein anderes Thema und stellt nach wie vor eine „historische Bewährungsprobe“ für die Europäische Union dar, wie Angela Merkel im Herbst 2015 sagte („Merkel: Flüchtlingskrise historische Bewährungsprobe für EU“ o. S.). PEGIDA entwickelte sich von einer Facebook-Gruppe zu einer Bewegung mit zehntausenden von Anhängern. Die Berichterstattung über die sexuellen Übergriffe auf Frauen in der Kölner Silvesternacht 2015 beförderte die Vorstellung des „fremden,“ insbesondere muslimischen Mannes als Bedrohung.<sup>231</sup> Der Anschlag auf den Weihnachtsmarkt an der Gedächtniskirche in

---

<sup>230</sup> Zu nennen sind zum Beispiel *Integrier dich, Opa!* (2008) von Şinasi Dikmen, *Deutschland allein zu Haus* (2013) vom Osman Engin, *Made in Germany* (2011) von Kaya Yanar, *Der getürkte Reichstag: Tante Semras Sippe macht Politik* (2010) von Lale Akgün, *Der Antitürke* (2009) von Serdar Somuncu, *Der Bülle von Kreuzberg: Aus dem Leben eines deutsch-türkischen Polizisten* (2010) von Murat Topal oder *Getürkt: Mein krasses Leben als Doppelbürger* (2011) von Mehmet Akyazi.

<sup>231</sup> Zur Ethnisierung und Kulturalisierung sexueller Gewalt in der Medienberichterstattung zur Kölner Silvesternacht siehe Ricarda Drüeke „Die TV-Berichterstattung in ARD und ZDF über die Silvesternacht 2015/2016 in Köln“ (2016) und Gabriele Dietze „Das Ereignis Köln“ (2016).

Berlin 2016 schürte die Angst vor islamistischem Terror in Verbindung mit der Aufnahme von Flüchtlingen. Und die deutsch-(deutsch)türkischen Beziehungen verschlechterten sich deutlich unter anderem nach den Maßnahmen, die der türkische Präsident Recep Tayyip Erdoğan nach dem Putschversuch 2016 ergriff (z.B. Inhaftierung zahlreicher Journalisten, darunter zum Beispiel der deutsch-türkische *Welt*-Korrespondent Deniz Yücel), und dem Verfassungsreferendum 2017. Und die AFD, die ungehemmt nationalsozialistisches Vokabular wie *völkisch*, *entartet* oder *Umvolkung* verwendet, erhielt 2017 als drittstärkste Kraft Einzug in den Bundestag. Diese Ereignisse und die damit verbundene aufgeheizte Stimmung hinsichtlich des Themas Migration beeinflussen vermutlich nicht nur die Wahrnehmung von Zu- und Einwanderern sowie von der deutsch-türkischen Minderheit, sondern auch die Inhalte und Produktion von ethnischen Humor im Film, im Fernsehen und auf der Bühne.<sup>232</sup> Die Auswirkungen der Geschehnisse der letzten vier Jahre auf Komödien und Bühnenperformances im (post)migrantischen Kontext gilt es näher zu untersuchen.

Dass ethnischer Humor im Mainstream das Potential besitzt, positive Impulse für die Wahrnehmung von (Post)Migranten und ethnischen Minderheiten zu schaffen, hat die vorliegende Arbeit gezeigt. Sie hat aber auch gezeigt, dass dieses Potential noch nicht genug ausgeschöpft wird. Gerade in einer Zeit, in der Einstellungen zu Einwanderung vielerorts mehr als besorgniserregend sind, sollte kein Mittel ausgespart bleiben, um, in Ullrich Becks Worten, „das Ideal nationaler Homogenität,“ das über die „weltgeschichtliche Regel der Durchmischung und Durchdringung der Kulturen“ „zur wenigen Wahrheit er- und verklärt“ wurde (107), zu unterminieren.

---

<sup>232</sup> Bei Filmen suggeriert dies das vorläufige Ende des kontinuierlichen Anstiegs von Komödien und der 2016 erschienene Film *Willkommen bei den Hartmanns* (Simon Verhoeven), der die Flüchtlingssituation humoristisch thematisiert.

## Appendices

### Appendix 1: Deutschtürkische Filmkomödien<sup>233</sup>

	Filmtitel	Regisseur	Drehbuch- autor(en)	Jahr <sup>234</sup>	beauftragende und beteiligte Fernsehsender	Zuschauer <sup>235</sup>
1.	<i>Vatanyolu - Die Heimreise</i>	Enis Günay, Rasim Konyar	Enis Günay, Rasim Konyar	1989	Beteiligung: HR	N/A (nicht verfügbar)
2.	<i>Sommer in Mezra</i> (TV)	Hussi Kutlucan	Hussi Kutlucan	1991	Auftrag: ZDF	N/A
	<i>Geboren in Absurdistan</i> (TV)	Houchang Allahyari	Houchang Allahyari	1999	Auftrag: ORF	N/A
	<i>Im Juli</i>	Fatih Akın	Fatih Akın	2000	—	541.084
3.	<i>Alles getürkt!</i> (TV)	Yasemin Şamdereli	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli	2003	Auftrag: ProSieben	N/A
4.	<i>Süperseks</i>	Torsten Wacker	Kerim Pamuk, Daniel Schwarz	2004	Beteiligung: ZDF, Arte	22,833 (Platz 63)
5.	<i>Kebab Connection</i>	Anno Saul	Fatih Akın, Ruth Toma, Jan Berger, Anno Saul	2004/ 2005	Beteiligung: WDR, Arte	193,889 (Platz 20)
6.	<i>Drei gegen Troja</i> (TV)	Hussi Kutlucan	Hussi Kutlucan	2005	Auftrag: ZDF	N/A
7.	<i>Meine verrückte türkische Hochzeit</i> (TV)	Stefan Holtz	Daniel Speck	2006	Auftrag: ProSieben	2,61 Mio.

<sup>233</sup> Mit deutsch-türkischen Komödien sind Filme gemeint, deren Handlung Ethnizität im Rahmen der türkischen (Post)Migration thematisiert. Bei den dunkelgrau markierten Einträgen handelt es sich um Filme, die im deutsch-türkischen Kontext stehen, bei denen aber Ethnizität und/oder (post)migratorische Aspekte nicht im Vordergrund stehen. Die hellgrau markierten Filme sind deutschsprachige Filme, die außerhalb Deutschlands produziert wurden.

<sup>234</sup> Falls zwei Jahre genannt werden, bezieht sich die erste Jahreszahl auf das Jahr der Uraufführung (z.B. auf einem Filmfest) und die zweite auf den offiziellen Kinostart.

<sup>235</sup> Die Zuschauerzahlen sowie Platzierungen der Kinofilme sind den nationalen Jahreshitlisten der Filmförderungsanstalt entnommen. Sie beziehen sich auf das Erscheinungsjahr und auf das Folgejahr, wenn ein Film Ende des Jahres prämierte. Die Angaben zu den Zuschauerzahlen und die Marktanteile der Fernsehfilme stammen von den Websites *Titelbach.tv*, *Derstandard.at* und *Dwdl.de*.

8.	<i>Ich Chef, du nix</i> (TV)	Yasemin Şamdereli	Shahet Farhad, John Friedmann	2007	Auftrag: ProSieben	N/A
9.	<i>Evet, ich will!</i>	Sinan Akkuş	Sinan Akkuş	2008/ 2009	Beteiligung: RBB, Arte	32,762 (Platz 82)
10.	<i>Liebeskuss am Bosporus</i> (TV)	Berno Kürten	Berno Kürten, Katrin Milhahn	2011	Auftrag: ZDF	3,79 Mio. (11,7% Markt- anteil [MA])
11.	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i>	Yasemin Şamdereli	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli	2011	—	1,427,072 (Platz 4)
	<i>Kebab mit Alles</i> (TV)	Wolfgang Murnberger	Tac Romey, Don Schubert, Wolfgang Murnberger, Rupert Henning	2011	Auftrag: ORF, Arte	643,000 (13% MA)
12.	<i>Allein unter Nachbarn</i> (TV)	Oliver Schmitz	Carolin Hecht	2012	Auftrag: Sat.1	3,12 Mio. (10,1% MA)
13.	<i>Türkisch für Anfänger</i>	Bora Dağtekin	Bora Dağtekin	2012	Beteiligung: ARD, BR, WDR, NDR	2,390,245 (Platz 1)
14.	<i>Einmal Hans mit scharfer Sauce</i>	Buket Alakuş	Ruth Toma	2013/ 2014	Beteiligung: NDR, Arte	185,091 (Platz 40)
15.	<i>Schlaflos in Istanbul</i> (TV)	Marcus Ulbricht	Katrin Milhahn	2013/ 2014	Auftrag: ZDF	3,64 Mio. (13,1% MA)
16.	<i>300 Worte Deutsch</i>	Züli Aladağ	Ali Samadi Ahadi, Arne Nolting	2013/ 2015	Beteiligung: ZDF, Arte	70,247 (Platz 42)
17.	<i>Kückücks-kind</i> (TV)	Christoph Schnee	Florian Hanig	2014	ZDF	5,35 Mio. (16,2% MA)
18.	<i>Leberkäse-land</i> (TV)	Nils Willbrandt	Nils Willbrandt	2015	Auftrag: ARD	2,56 Mio. (8,1% MA)
19.	<i>Macho Man</i>	Christof Wahl	Moritz Netenjakob, Roger Schmelzer	2015	—	111,353 (Platz 35)

20.	<i>Halbe Brüder</i>	Christian Alvar	Doron Wisotzky, Michael Ostrowski	2015	—	263,723 (Platz 22)
21.	<i>3 Türken &amp; ein Baby</i>	Sinan Akkuş	Sinan Akkuş, Sarah Altmann, Lucy Astner, Jorgo Pappavassiliou, Doron Wisotzky	2015	Beteiligung: ARD	206,131 (Platz 25)
	<i>Krüger aus Almany</i>	Marc-Andreas Borchert	Elke Rössler, Marc-Andreas Borchert	2015	Auftrag: ARD	4,82 Mio. (15,3%)

Appendix 2: Andere migrantische Komödien (nicht deutschtürkisch)<sup>236</sup>

	Filmtitel	Regisseur	Drehbuch- autor(en)	Jahr	beauftragende und beteiligte Fernsehsender	Zuschauer <sup>237</sup>
	<i>Die Schweizermacher</i>	Rolf Lyssy	Rolf Lyssy, Christa Maerker	1978	—	N/A
1.	<i>Ich Chef, Du Turnschuh</i> (TV)	Hussi Kultucan	Hussi Kultucan	1998	Auftrag: ZDF	N/A
	<i>Italiener und andere Süßigkeiten</i>	Ute Wieland	Martin Rauhaus	2004	Auftrag: ProSieben	N/A
	<i>Alles auf Zucker!</i>	Dani Levy	Dani Levy, Holger Franke	2004/ 2005	Beteiligung: BR, WDR	1,038,631 (Platz 10)
2.	<i>Salami Aleikum</i>	Ali Samadi Ahadi	Ali Samadi Ahadi, Arne Nolting	2009	Beteiligung: ZDF, ORF	142,193 (Platz 39)
3.	<i>Maria, ihm schmeckt's nicht!</i>	Neele Vollmar	Daniel Speck, Jan Weiler	2009	Beteiligung: ZDF	1.296.323 (Platz 9)
4.	<i>Soul Kitchen</i>	Fatih Akin	Fatih Akin, Adam Bousdoukos	2009	Beteiligung: NDR	1,302,333 (Platz 5)
5.	<i>Zimtstern und Halbmond</i> (TV)	Matthias Steurer	Daniel Speck	2010	Auftrag: ARD	4,21 Mio. (13,1%)
	<i>Blutzbrüdaz</i>	Özgür Yıldırım	Nicholas J. Schonfield, Jan Ehlert, Özgür Yıldırım	2011	—	528,834 (Platz 18)
	<i>Bollywood lässt Alpen glühen</i> (TV)	Holger Haase	Marc Terjung	2011	Auftrag: Sat.1, ORF	2,67 Mio. (8,4%)

<sup>236</sup> Bei dieser Zusammenstellung handelt es sich um Filme, deren Handlung Ethnizität im Rahmen der (Post)Migration thematisiert, jedoch außerhalb des deutschtürkischen Kontexts stehen. Die dunkelgrau markierten Einträge beinhalten Filme, bei denen Ethnizität und/oder (post)migratorische Aspekte nicht im Vordergrund stehen. Hellgrau schattiert sind Filme, die nicht in Deutschland produziert wurden. Siehe Fußnote 234 für Anmerkungen zu den Jahreszahlen.

<sup>237</sup> Zu den Quellen der Zuschauerzahlen der Kinofilme vgl. Fußnote 235. Die Informationen zu den Fernsehfilmen basieren auf Angaben der Websites *Tittelbach.tv*, *Quotenmeter.de* und *Heimathafenfilm.de*.

6.	<i>Agent Ranjid rettet die Welt</i>	Michael Karen	Norman Cöster, Dieter Tappert, Kaya Yanar	2012	—	422.142 (Platz 16)
	<i>Russendisko</i>	Oliver Ziegenbalg	Oliver Ziegenbalg	2012	—	653.745 (Platz 9)
	<i>Fack ju Göthe</i>	Bora Dağtekin	Bora Dağtekin	2013	—	5,622,273 (Platz 1)
7.	<i>Lebe lieber italienisch!</i> (TV)	Olaf Kreinsen	Cecilia Calvi, Anna Samuelli	2014	Auftrag: ZDF & RAI	3,35 Mio. (13,5%)
8.	<i>Nachbarn süß-sauer</i> (TV)	Granz Henman	Martin Rauhaus	2014	Auftrag: Sat.1	2,89 Mio. (11,1%)
	<i>Fack ju Göthe 2</i>	Bora Dağtekin	Bora Dağtekin	2015	—	7,653,045 Mio. (Platz 1)
9.	<i>Marry Me! Aber bitte auf Indisch</i>	Neleesha Barthel	Neelesha Barthel, Daniela Baumgärtl, Nina Pournalak, Sintje Rosema	2015	Beteiligung: ZDF, Arte	6,552 <sup>238</sup>
10.	<i>Familie verpflichtet</i> (TV)	Hanno Olderdissen	Lucas Banuscha, Michael Comtesse	2015	Auftrag: NDR	780,000 (9,2%)
	<i>Herbe Mischung</i> (TV)	Dror Zahavi	Annabel Wahba, Barry Thomsen	2015	Auftrag: ARD	4,35 Mio. (13,6%)
11.	<i>Mein Schwiegervater, der Stinkstiefel</i> (TV)	Sven Bohse	Uli Brée Sven Bohse	2015	Auftrag: ARD	6,06 Mio. (19,9%)
12.	<i>Highway to Hellas</i>	Aron Lehmann	Arnd Schimkat, Aron Lehmann, Moses Wolff	2015	—	75,893 (Platz 41)

<sup>238</sup> Die Angaben zu *Marry Me!* stammen aus in der Filmhitliste der Filmförderungsanstalt von Juli 2015. Weitere Informationen zu den Zuschauerzahlen des Filmes lassen sich auf ihrer Online-Präsenz nicht finden. In ihrer nationalen Jahreshitliste ist der Film nicht vertreten.

## Bibliography

- Adelson, Leslie A. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Print.
- „Adnan Maral als Metin.“ *Daserste.de*. Bayerischer Rundfunk, n.d. Web. 20 Feb. 2016. <<http://www.daserste.de/unterhaltung/serie/tuerkisch-fuer-anfaenger/darsteller/adnan-maral-als-metin-100.html>> .
- Alkin, Ömer. „Europe in Turkish Migration Cinema from 1960 to the Present.” *Journal of the LUCAS Graduate Conference* 1.1 (2013). 56-66. *Openaccess.leidenuniv.nl*. Web. 8 Apr. 2016. <<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/20536/JLGC-1-10%20Alkin.pdf?sequence=1>> .
- Alle lieben Jimmy: Staffel 1*. Dir. Sophie Allet-Coche. Perf. Erlap Uzun, Tayfun Bademsoy, Meral Perin, Gülcan, Maya Haddad, Siggi Kautz. Universum, 2007. DVD.
- Almanya - Willkommen in Deutschland*. Dir. Yasemin Şamdereli. Perf. Vedat Erincin, Fahri Ogün Yardım, Lilay Huser, Aylin Tezel, Denis Moschitto. Concorde Home Entertainment, 2011. DVD.
- Altendorfer, Otto. *Das Mediensystem der Bundesrepublik Deutschland*. Vol. 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. Print.
- Altman, Rick. „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.“ 1984. *Film Genre Reader IV*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2012. 27-41. Print.
- Appadurai, Arjun. „Die Herstellung von Lokalität.“ Trans. Nora Sieverding. *Transkulturalität: Klassische Texte*. Eds. Andreas Langenohl, Ralph Poole, and Manfred Weinberg. Bielefeld: transcript, 2015. 155-172. Print. Trans. of „The Production of Locality.“ *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 178-200.
- Apte, Mahadev L. „Ethnic Humor Versus ‚Sense of Humor:‘ An American Sociocultural Dilemma.“ *American Behavioral Scientist* 30.3 (1987). 27-41. *Journals.sagepub.com*. Web. 10 Mar. 2017. <<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/000276487030003004>> .
- „ARD Pressemeldung: ARD/ZDF-Studie: Die meisten Zuwanderer in Deutschland nutzen bevorzugt deutsche Medien.“ *Ard.de*. Südwestrundfunk, 16 Sept. 2011. Web. 18 Nov. 2015. <[http://www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/ARD\\_ZDF\\_Studie\\_\\_Die\\_meisten\\_Zuwanderer\\_in\\_Deutschland\\_nutzen\\_bevorzugt\\_deutsche\\_Medien/264396/index.html](http://www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/ARD_ZDF_Studie__Die_meisten_Zuwanderer_in_Deutschland_nutzen_bevorzugt_deutsche_Medien/264396/index.html)> .
- Auer, Claudia. „Miteinander übereinander lachen.“ *Dw.de*. Deutsche Welle, 3 Nov. 2006. Web. 27 Aug. 2017. <<http://www.dw.com/de/miteinander-uebereinander-lachen/a-2216914>> .

- „Aufgabe und Funktion des öffentlich-rechtlichen Rundfunks/der ARD.“  
*Daserste.ndr.de*. Norddeutscher Rundfunk, 19 Oct. 2015. Web. 27 Feb. 2018.  
 <[https://daserste.ndr.de/ard\\_check/fragen/Aufgabe-und-Funktion-des-oeffentlich-rechtlichen-Rundfunks-der-ARD,antworten104.html](https://daserste.ndr.de/ard_check/fragen/Aufgabe-und-Funktion-des-oeffentlich-rechtlichen-Rundfunks-der-ARD,antworten104.html)> .
- „Aufregung um ‚kultursensible Toiletten‘ in Bürgerzentrum.“ *Welt.de*. Welt24, 9 Aug. 2016. Web. 6 Dec. 2017. <<https://www.welt.de/politik/fluechtlinge/article167549556/Aufregung-um-kultursensible-Toiletten-in-Buergerzentrum.html>> .
- Bau, Walter. „Von Wulff bis Seehofer – Gehört der Islam zu Deutschland?“  
*Derwesten.de*. Funke Medien NRW, 16 Mar. 2018. Web.  
 <<https://www.derwesten.de/politik/von-wulff-bis-seehofer-gehoert-der-islam-zu-deutschland-id213737863.html>> .
- Basch, Linda, Nina Glick Schiller, and Cristina Szanton-Blanc. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. Langhorne: Gordon and Breach, 1994. Print.
- „Beamte mit Migrationshintergrund: Wie entwickelt sich die Vielfalt bei der Polizei?“  
 Mediendienst-integration.de. Mediendienst Integration, Jan 2017. Web. 6 Aug. 2018. <[https://mediendienst-integration.de/fileadmin/Dateien/Polizisten\\_mit\\_Migrationshintergrund\\_2017.pdf](https://mediendienst-integration.de/fileadmin/Dateien/Polizisten_mit_Migrationshintergrund_2017.pdf)> .
- Beck, Ulrich. *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Print.
- Beer, Bettina. „Kultur und Ethnizität.“ *Ethnologie: Einführung und Überblick*. Ed. Hans Fischer and Bettina Beer. 5th ed. Berlin: Reimer, 2003 53-74. Print.
- Behrmann, Sven. *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. Print.
- Benbow, Heather Merle. *Marriage in Turkish German Popular Culture: States of Matrimony in the New Millennium*. London: Lexington, 2015. Print.
- Berger, Arthur Asa. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick: Transaction, 1993. Print.
- Berghahn, Daniela. *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. Print.
- . *Head-On (Gegen die Wand)*. London: Palgrave Macmillan, 2015. Print.
- . „My Big Fat Turkish Wedding: From Culture Clash to Romcom.“ *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*. Eds. Sabine Hake and Barbara Mennel. New York: Berghahn, 2012. 19-31. Print.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Trans. Michael Schiffmann and Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000. Print. Trans. of *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

- „BIF-Workshop mit Sat.1: TV-Formate mit Migrationsbezogenem Inhalt.“  
*Bundesinitiative.org*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, n.d.  
 Web. 13 Dec. 2015. <[http://www.bundesinitiative.org/news/  
 aktuelles\\_news\\_1\\_4.php](http://www.bundesinitiative.org/news/aktuelles_news_1_4.php)>.
- Biondi, Franco, and Rafik Schami. „Literatur der Betroffenheit: Bemerkungen zur  
 Gastarbeiterliteratur.“ *Zu Hause in der Fremde: Ein bundesdeutsches Lesebuch*.  
 Ed. Christian Schaffernicht. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus, 1981. 124-136.  
 Print.
- Bleicher, Joan Kristin. „Vom Volkshumor zur Comedy: Streifzüge durch die  
 Humorgesichte des Fernsehens.“ *Humor in den Medien*. Eds. Walter Klingler,  
 Gunnar Roters, and Maria Gerhards. Baden-Baden: Nomos, 2003. 75-85. Print.
- Bonfadelli, Heinz. „Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien.“  
*Medien und Migration: Europa als multikultureller Raum?* Eds. Heinz Bonfadelli  
 and Heinz Moser. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007. 95-116.  
 Print.
- Booker, Keith M. *Historical Dictionary of American Cinema*. Lanham: Scarecrow, 2011.  
 Print.
- Boran, Erol M. „Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett.“ Diss.  
 Ohio State University, 2004. *Etd.ohiolink.edu*. Web. 27 Apr. 2016.  
 <[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=  
 osu1095620178&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1095620178&disposition=inline)>.
- Borstnar, Nils, Eckhard Pabst, and Hans Jürgen Wulff. *Einführung in die Film- und  
 Fernsehwissenschaft*. 2nd rev. ed. Konstanz: UVK, 2008. Print.
- Boskin, Joseph, and Joseph Dorinson. „Ethnic Humor: Subversion and Survival.“ *What’s  
 so Funny? Humor in American Culture*. Ed. Nancy A. Walker. Wilmington:  
 Scholarly Resources, 1998. 205-224. Print.
- Bower, Kathrin. „Made in Germany: Intergration as an Inside Joke in the Ethno-Comedy  
 of Kaya Yanar and Bülent Ceylan.“ *German Studies Review* 37.2 (2014). 357-376.  
*Scholarship.richmond.edu*. Web. 10 Mar. 2017.  
 <[http://scholarship.richmond.edu/cgi/  
 viewcontent.cgi?article=1016&context=mlc-faculty-publications](http://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=mlc-faculty-publications)>.
- . „Serdar Somuncu: Turkish German Comedy as Transnational Invention.“ *Transit* 7.1  
 (2007). 1-22. *Escholarship.org*. Web. 10 Mar. 2017.  
 <<http://escholarship.org/uc/item/0n29d6wr>>.
- Brockmann, Stephen. *A Critical History of German Film*. Rochester: Camden House,  
 2010. Print.
- . „The Politics of German Comedy.“ *German Studies Review* 23.1 (Feb. 2000). 33-51.  
 Print.

- Bull, Sabrina. *Stereotype und Kultivierung: Eine Integration des Stereotype-Konzepts in der kommunikationswissenschaftlichen Kultivierungsforschung*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2017. Print.
- Burns, Rob. „From Migrant to Mainstream: Thirty Years of Turkish-German Cinema.“ *Warwick.ac.uk*. The University of Warwick, Aug. 2013. Web. 8 Feb. 2018. <<https://warwick.ac.uk/newsandevents/knowledge/arts/migranttomainstream>> .
- . „Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish German Filmmakers and the Representation of Alterity.“ *Debatte* 15.1 (Apr. 2007). 3-24. *Tandfonline.com*. Web. 29 Mar. 2017. <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09651560701241362?needAccess=true>> .
- . „Turkish-German Cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema?“ *German Cinema since Unification*. Ed. David Clarke. London: University of Birmingham Press, 2006. 127-150. Print.
- Buß, Christian. „Deutsch-türkische Sitcom: Wenn der Mullah-Wecker klingelt.“ *Spiegel.de*. Spiegel Online, 14 Mar. 2006. Web. 29 Sept. 2015. <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/deutsch-tuerkische-sitcom-wenn-der-mullah-wecker-klingelt-a-405857.html>> .
- Cheesman, Tom. *Novels of German-Turkish Settlement: Cosmopolite Fictions*. Rochester: Camden House, 2007. Print.
- Chiellino, Carmine. „Forschungszentren / Institutionen / Interkulturelle Preise.“ *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Ed. Carmine Chiellino. Stuttgart: Metzler, 436-446. Print.
- Chin, Rita. *The Guest Worker Question in Postwar Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Print.
- Davies, Christie. *Ethnic Humor around the World: A Comparative Analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. Print.
- „Dei Mudder sei Gesicht.“ *Deimudderseigesicht.com*. Los Banditos Film, n.d. Web. 20 Apr. 2017. <<http://www.deimudderseigesicht.com/downloads/mudder-infomappe.pdf>> .
- De Pascalis, Ilaria. „Transnational Subjects in a Multiple Europe: *Auf der anderen Seite* and *Almanya: Willkommen in Deutschland*.“ *Cinéma & Cie* 13.20 (Spring 2013). 53-64. Print.
- Deutsche Filmakademie. *Almanya - Willkommen in Deutschland: Ein Drehbuch von Nesrin und Yasemin Şamdereli*. Berlin: Pro Business, 2011. Print.
- „Die Sketch-Show überzeugte die Zuschauer – Gute Einschaltquote.“ *Quotenmeter.de*. Quotenmeter, 5 Nov. 2002. Web. 7 Apr. 2017. <<http://www.quotenmeter.de/n/1326/die-sketch-show-ueberzeugte-die-zuschauer-gute-einschaltquote>> .

- Domaratus, Jana. „Cultural Diversity Mainstreaming in *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy*.“ *Heimat und Fremde: Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen*. Eds. Claudia Böttcher, Judith Kretzschmar, and Markus Schubert. München: Meidenbauer, 2009. 199-214. Print.
- „Dreizehnte Deutsch-Türkische Kabarettwoche.“ *Dtf-Stuttgart.de*. Deutsch-türkisches Forum Stuttgart, n.d. Web. 10 Nov. 2017. <<http://www.dtf-stuttgart.de/kabarettwoche.html>> .
- Dudenverlag. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 8th ed. Berlin: Dudenverlag, 2015. Print.
- El Hissy, Maha. *Getürkte Türken: Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript, 2010. Print.
- Elsaesser, Thomas, and Michael Wedel. „Comedy: Germany.“ *The BFI Companion to German Cinema*. Eds. Thomas Elsaesser and Michael Wedel. London: British Film Institute, 1999. 55-56. Print.
- Emeis, Kathrin, and Julia Boog. „Almanya oder Deutschland Revisited: Culture Clash im deutsch-türkischen Kino – 50 Jahre später.“ *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*. Eds. Şeyda Ozil, Michael Hoffmann, and Yasemin Dayıoğlu-Yücel. Göttingen: V&R Unipress, 2011. 165-182. Print.
- Engels, Josef. „Von türkischen Vorurteilen gegenüber Deutschen.“ *Welt.de*. Welt24, 14 Feb. 2011. Web. 7 Dec. 2017. <<https://www.welt.de/kultur/kino/article12536701/Von-tuerkischen-Vorurteilen-gegenueber-Deutschen.html>> .
- Ezli, Özkan. „Narrative der Integration und Assimilation.“ *Die Integrationsdebatte zwischen Assimilation und Diversität: Grenzziehungen in der Theorie, Kunst und Gesellschaft*. Eds. Özkan Ezli et al. Bielefeld: transcript, 2013. 189-212. Print.
- Farin, Klaus. „Türkisches Kabarett darf nicht auftreten: Da könnten ja alle kommen.“ *Zeit.de*. Zeit Online, 6 May 1988. Web. 27 Apr. 2016. <<http://www.zeit.de/1988/19/da-koennten-ja-alle-kommen>> .
- Fick, Patrick. „Der Wandel der Darstellung von Migranten am Beispiel der Siegener Lokalmedien in den Jahren 1996 und 2006.“ *Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland: Band 2. Forschungsbefunde*. Eds. Rainer Geißler and Horst Pöttker. Bielefeld: transcript, 2009. 235-270. Print.
- „Filme: Programmprofil, Kosten und Ansprechpartner.“ *Zdf.de*. Zweites Deutsches Fernsehen, 6 Feb. 2018. Web. 7 Mar. 2018. <<https://www.zdf.de/zdfunternehmen/zdf-programmprofil-und-kosten-genre-filme-102.html>> .
- Filmförderungsanstalt. „Hitliste der erfolgreichsten 100 Filme der letzten 15 Jahre (2001 bis 2015).“ *Ffa.de*. FFA Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 8 May 2017. <<http://www.ffa.de/download.php?f=4a726b8570dc32b3bc27f94089707171&target=0>> .

- . „Jahreshitliste (international) 2000.“ *Ffa.de*. FFA Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 15 Dec. 2016. <<http://www.ffa.de/download.php?f=782426633559cd2e272b93c74cf5197b&target=0>>.
- . „Jahreshitliste (national) 2005.“ *Ffa.de*. FFA Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 15 July 2018. <<https://www.ffa.de/download.php?f=d47dc2c54f68ac8ae06870ac0cfc7de&target=0>>.
- . „Jahreshitliste (national) 2009.“ *Ffa.de*. Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 9 Jan. 2018. <<http://www.ffa.de/download.php?f=592959dc1ced3cb3b860b9c178ea73be&target=0><
- . „Jahreshitliste (national) 2010.“ *Ffa.de*. Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 9 Jan. 2018. <<http://www.ffa.de/download.php?f=b75316d84826f2e39b328056c337dd7c&target=0><
- . „Jahreshitliste (national) 2011.“ *Ffa.de*. Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 9 Jan. 2018. <<http://www.ffa.de/download.php?f=062ed67dab416916f3faf95d383c0858&target=0><
- . „Jahreshitliste (national) 2012.“ *Ffa.de*. Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 9 Jan. 2018. <<http://www.ffa.de/download.php?f=1c733471b61f54b8890e311843b7ae3b&target=0><
- . „Jahreshitliste (national) 2013.“ *Ffa.de*. Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 9 Jan. 2018. <<http://www.ffa.de/download.php?f=caf0721a135bc900e0445f940c9eaa86&target=0><
- . „Jahreshitliste (national) 2015.“ *Ffa.de*. Filmförderungsanstalt, n.d. Web. 9 Jan. 2018. <<http://www.ffa.de/download.php?f=caf0721a135bc900e0445f940c9eaa86&target=0><
- . „Top 100: 47 Komödien aber auch zwei Dokumentarfilme unter den erfolgreichsten Filmen der letzten 15 Jahre.“ *FFA.de*. FFA Filmförderungsanstalt, 14 Mar. 2016. Web. 16 Jun. 2016. <[http://www.ffa.de/pressemitteilungen-2015-details.html?newsdetail=20160314-1351\\_top-100-47-komoedien-aber-auch-zwei-dokumentarfilme-unter-den-erfolgreichsten-filmen-der-letzten-15-jahre&print=1](http://www.ffa.de/pressemitteilungen-2015-details.html?newsdetail=20160314-1351_top-100-47-komoedien-aber-auch-zwei-dokumentarfilme-unter-den-erfolgreichsten-filmen-der-letzten-15-jahre&print=1)>.

Fischer, Peter, Kathrin Jander und Joachim Krueger. *Sozialpsychologie für Bachelor*. 2nd ed. Springer: Berlin, 2018.

Fisher, Jaimey. „Introduction: Toward Generic Histories – Film Genre, Genre Theory and German Film Studies.“ *Generic Histories of German Film: Genre and its Deviations*. By Fisher. New York: Rochester, 2013. 1-26. Print.

Foroutan, Naika. „Post-Migrant Society.“ *Bpb.de*. Bundeszentrale für politische Bildung, 21 Apr. 2015. Web. 16 Nov. 2016. <<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/205295/post-migrant-society><

- Frangenberg, Jil. „RebellComedy-’Komiker Babak Ghassim zu Witzen über Migrationshintergrund.“ *Hna.de*. Verlag Dierichs, 4 Aug. 2016. Web. 13 Nov. 2017. <<https://www.hna.de/kultur/tv-kino/interview-rebellcomedy-komiker-babak-ghassim-witzen-ueber-migrationshintergrund-6635073.html>> .
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. 1905. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1999. Print. Vol. 6 of *Gesammelte Werke*. Ed. Anna Freud et al. 18 vols.
- Gangloff, Tilmann, P. „Kulturkampf als Sitcom: *Türkisch für Anfänger*.“ *Welt.de*. WeltN24, 14 Mar. 2006. Web. 06 Mar. 2015. <<https://www.welt.de/print-welt/article203713/Kulturkampf-als-Sitcom-Tuerkisch-fuer-Anfaenger.html>> .
- Gaserow, Vera. „Es gibt eine Ethno-Avantgarde:’ Der Schriftsteller Feridun Zaimoglu über Fortschritte und Defizite der Integration von Muslimen in Deutschland.“ *Frankfurter Rundschau*, 2 May 2007. *LexisNexis.com*. Web. 7 Feb. 2018. <<https://www.lexisnexis.com/hottopics/lnacademic/?verb=sf&sfi=AC07STLegalRefSrch>> .
- Geißler, Rainer. „Mediale Integration von ethnischen Minderheiten: Der Beitrag der Massenmedien zur interkulturellen Integration.“ *WISO Diskurs: Zur Rolle der Medien in der Einwanderungsgesellschaft. Veranstaltungsdokumentation im Auftrag des Gesprächskreises Migration und Integration der Friedrich-Ebert-Stiftung* (August 2010). 8-22. *Library.fes.de*. Web. 10 Jan. 2017. <<http://library.fes.de/pdf-files/wiso/07394-20100820.pdf>> .
- . „Welchen Beitrag leisten die Massenmedien zur Integration von Migranten? Forschungsbefunde zu Deutschland. Vortrag auf den Nürnberger Tagen zur Integration am 19. Mai 2011.“ *Uni-siegen.de*. Web. 1 Mar. 2018. <[https://www.uni-siegen.de/phil/sozialwissenschaften/soziologie/mitarbeiter/geissler/rainer\\_geissler\\_-\\_welchen\\_beitrag\\_leisten\\_die\\_massenmedien\\_zur\\_integration\\_von\\_migranten.pdf](https://www.uni-siegen.de/phil/sozialwissenschaften/soziologie/mitarbeiter/geissler/rainer_geissler_-_welchen_beitrag_leisten_die_massenmedien_zur_integration_von_migranten.pdf)> .
- „Gepäck abgeworfen: Interview mit Regisseur Hark Bohm über die neue deutsche Lachlust.“ *Spiegel.de*. Der Spiegel, 19 Feb. 1996. Web. 29 Mar. 2016. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8888295.html>> .
- Gerhards, Maria, and Walter Klingler. „Humorsendungen in den elektronischen Medien heute und das Publikum.“ *Humor in den Medien*. Eds. Walter Klingler, Gunnar Roters, and Maria Gerhards. Baden-Baden: Nomos. 87-113. Print.
- „Geschichte des Maxim Gorki Theaters.“ *Gorki.de*. Maxim Gorki Theater, n.d. Web. 9 Nov. 2017. <<http://gorki.de/de/haus/geschichte-des-maxim-gorki-theaters>> .
- Gezen, Ela, and Berna Gueneli. „Introduction Turkish-German Studies: Past, Present, and Future.“ *Turkish-German Studies: Past, Present, and Future*. Eds. Şeyda Ozil, Michael Hofmann, and Yasemin Dayıoğlu-Yücel. Göttingen: V&R Unipress, 2015. 9-14. Print.

- Gillota, David. *Ethnic Humor in Multiethnic America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013. Print.
- Göktürk, Deniz. „Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema.“ *The German Cinema Book*. Eds. Tim Bergfelder et al. London: British Film Institute, 2002. 248-256. Print.
- . „Interrupting Unity: The Berlin Wall’s Second Life on Screen – A Transnational Perspective.“ *Debating German Cultural Identity since 1989*. Eds. Anne Fuchs, Kathleen James, and Linda Shortt. Rochester: Camden House, 2011. 82-99. Print.
- . „Strangers in Disguise: Role Play beyond Identity Politics in Archaic Film Comedy.“ *New German Critique* 92 (Spring/Summer, 2004). 100-122. *Jstor.org*. Web. 10 Mar. 2017. <<https://www.jstor.org/stable/pdf/4150469.pdf>> .
- . „Turkish Delight - German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema.“ *Mapping the Margins: Identity Politics and the Media*. Eds. Karen Ross and Deniz Derman. Cresskill: Hampton, 2003. 177-192. Print.
- Goldmann, Lisa. „Völkerverständigung am Vorabend.“ *Jetzt.de*. Süddeutsche Zeitung Digitale Medien, 13 Mar. 2006. Web. 28 Apr. 2015.<<http://www.jetzt.de/sehensundlernen/voelkerverstaendigung-am-vorabend-282257>> .
- „Gölge.“ *Dffb.de*. DFFB Deutsche Film- und Fernsehakademie, n.d. Web. 11 Apr. 2016. <<https://dffb-archiv.de/dffb/goelge>> .
- Hafez, Kai, and Carola Richter. „Das Islambild von ARD und ZDF.“ *APuZ: Aus Politik und Zeitgeschichte* 26-27 (2007). 40-47. *Bpb.de*. Web. 3. Feb. 2017. <<http://www.bpb.de/apuz/30402/das-islambild-von-ard-und-zdf?p=all>> .
- Haggins, Bambi. *Laughing Mad: The Black Comic Persona in Post-Soul America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007. Print.
- Hahn, Hans Henning. „12 Thesen zur Stereotypenforschung.“ *Nationale Wahrnehmungen und ihre Stereotypisierungen: Beiträge zur historischen Stereotypenforschung*. Eds. Hans Henning Hahn and Elena Mannová. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. 15-24. Print.
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. 2nd ed. London: Routledge, 2008. Print.
- Hake, Sabine, and Barbara Mennel. Introduction. *Turkish-German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*. By Hake and Mennel. New York: Berghahn Books, 2012. 1-18. Print.
- Halft, Stefan. „40qm Deutschland – Kanak Attack – Tatort: Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985-2008.“ *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Ed. Martin Nies. Marburg: Schüren, 2012. 225-248. Print.

- Hall, Stuart. „Representation & the Media.“ Videotaped and transcribed lecture. Eds. Sanjay Talreja, Sut Jhally, and Mary Patierno. Northampton: Media Education Foundation Transcript, 1997. *Mediaed.org*. Web. 20 Mar. 2017. <http://www.mediaed.org/transcripts/Stuart-Hall-Representation-and-the-Media-Transcript.pdf>.
- . „The Spectacle of the ‚Other.‘“ *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage Publications, 1997. 223-290. Print.
- . „The West and the Rest: Discourse and Power.“ *Formations of Modernity*. Eds. Stuart Hall and Bram Gieben. Cambridge: Polity, 1992. 275- 320. Print.
- Halle, Randall. *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press, 2008. Print.
- Hanewinkel, Vera. „Voraussetzungen für Einwanderung und Intergration in die Türkei.“ *Bpb.de*. Bundeszentrale für politische Bildung, 20 Apr. 2014. Web. 15 June 2018. <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurz dossiers/132840/einwanderung-und-integration-in-der-tuerkei#footnode6-6>.
- Hanrath, Jan. „Vielfalt der türkeistämmigen Bevölkerung in Deutschland.“ *Bpb.de*. Bundeszentrale für politische Bildung, 14 Oct. 2014. Web. 8 May 2017. <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/anwerbeabkommen/43240/vielfalt?p=all>.
- Hansen, Georg. *Perspektivwechsel: Eine Einführung*. Münster: Waxmann, 1996. Print.
- „Hate Poetry in Dortmund.“ 17:30. Sat.1 NRW, Dortmund, 7 Nov. 2014. *Youtube.com*. Web. 29 Dec. 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=R2\\_R9qDFC6E](https://www.youtube.com/watch?v=R2_R9qDFC6E).
- „Hate Poetry: Rassistische Leserbriefe unterhaltsam gelesen.“ *Kulturjournal*. NDR, Hamburg, 19 Feb. 2014. *Youtube.com*. Web. 29 Dec. 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_KW-QyRt51Q&t=82s](https://www.youtube.com/watch?v=_KW-QyRt51Q&t=82s).
- Heidenreich, Nanna. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript, 2015. Print.
- Heller, Heinz B., and Matthias Steinle. *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart: Reclam, 2005. Print.
- Henningsen, Jürgen. *Theorie des Kabarett*s. Ratingen: Henn, 1967. Print.
- Herrmann, Elisabeth, Carrie Smith-Prei, and Stuart Taberner. „Introduction: Contemporary German-Language Literature and Transnationalism.“ *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. By Herrmann, Smith-Prei, and Taberner. Rochester: Camden House, 2015. 1-16. Print.

- Hickethier, Knut. *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: Metzler, 1998. Print.
- Hoffmann, Dagmar. „Bildungsauftrag und Informationspflicht der Medien.“ *Bpb.de*. Bundeszentrale für politische Bildung, 9 Dec. 2016. Web. 27 Feb. 2018. <<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/medienpolitik/237014/bildungsauftrag-und-informationspflicht-der-medien>> .
- Hoffmann, Kay, Richard Kilborn, and Werner C. Barg. *Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK, 2012. Print.
- Holzer, Daniela. *Die deutsche Sitcom: Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 1999. Print.
- Horton, Andrew. Introduction. *Comedy/Cinema/Theory*. By Horton. Berkeley: University of California Press, 1991. 1-24. Print.
- Howitt, Dennis, and Kwame Owusu-Bempah. „Race and Ethnicity in Popular Humour.“ *Beyond a Joke: The Limits Humour*. Eds. Sharon Lockyer and Michael Pickering. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005. 45-62. Print.
- Hühn, Melanie, et al. „In neuen Dimensionen denken? Einführende Überlegungen zu Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit und Translokalität.“ *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit und Translokalität: Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*. Eds. Hühn et al. Münster: LIT, 2010. 11-46. Print.
- „Humour.“ *The New Encyclopedia Britannica*. 15th ed. Vol. 6. Chicago: Encyclopedia Britannica, 2010. Print.
- Irrgang, Ulrike. „Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen: Zur Inszenierung und Dekonstruktion kultureller Stereotype in der Komödie.“ *Global Media Journal* 3.2 (Autumn/Winter 2013). 1-27. *Db-thueringen.de*. Web. 14 June 2017. <[https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt\\_derivate\\_00028718/GMJ6\\_Irrgang\\_final.pdf](https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00028718/GMJ6_Irrgang_final.pdf)>.
- „Ja! Gülcans Traumhochzeit begeistert 18,6% der Zuschauer.“ *Presseportal.de*. News aktuell, 8 Aug. 2007. Web. 9 Nov. 2017. <<http://www.presseportal.de/pm/25171/1028624>>.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca: Cornell University Press, 2010. Print.
- Kaiser, Andrea. „Noch 'n Türkenwitz.“ *Zeit.de*. Zeit Online, 15 Feb. 2001. Web. 17 June 2018. <[https://www.zeit.de/2001/08/Noch\\_'n\\_Tuerkenwitz](https://www.zeit.de/2001/08/Noch_'n_Tuerkenwitz)>.
- Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997. Print.

- Karakaşoğlu, Yasemin, and Mark Terkessidis. „Gerechtigkeit für die Muslime!“ *Zeit.de*. Zeit Online, 1 Feb. 2016. Web. 8 May 2017. <<http://www.zeit.de/2006/06/Petition/komplettansicht>>.
- Kelek, Necla. „Entgegnung.“ *Zeit.de*. Zeit Online, 2 Feb. 2006. Web. 8 May 2017. <[http://www.zeit.de/online/2006/06/kelek\\_replik](http://www.zeit.de/online/2006/06/kelek_replik)>.
- „Kevin, Star Treck, Kaya Yanar: Quotenstarkes Wochenende bei Sat.1.“ *Presseportal.de*. News aktuell, 26 Nov. 2001. Web. 1 Mar. 2018. <<https://www.presseportal.de/pm/6708/303488>>.
- Kimmich, Dorothee, and Schamma Schahadat. Einleitung. *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. By Kimmich and Schahadat. Bielefeld: transcript, 2012. 7-21. Print.
- King, Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower, 2002. Print.
- Kiyak, Mely. „Diesen Autor kann man nicht wegsperren.“ *Zeit.de*. Zeit Online, 22 Feb. 2017. Web. 17 Jan. 2018. <<http://www.zeit.de/kultur/2017-02/deniz-yuecel-festnahme-tuerkei-migranten-journalismus-hate-poetry-deutschstunde>>.
- . Interview by Pablo Díaz. *Kulturlust*. HR Info, Frankfurt am Main, 6 Apr. 2015. *Hatepoetrydotcom.wordpress.com*. Web. 1 Mar. 2018. <<https://hatepoetrydotcom.files.wordpress.com/2015/04/radio-2015-04-06-hr-info-mely-kiyak.mp3>>.
- Kleiner, Marcus S. *Medien-Heterotropien: Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: transcript, 2006. Print.
- Kloë, Christopher. *Komik als Kommunikation der Kulturen: Beispiele von türkischstämmigen und muslimischen Gruppen in Deutschland*. Wiesbaden: Springer VS, 2017. Print.
- Knop, Karin. *Comedy in Serie: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript, 2005. Print.
- Koch, Lars. „Lachen verbindet: Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie *Almanya*.“ *Der Deutschunterricht* 3 (2013). 36-47. *Academia.edu*. Web. 26 Oct. 2017. <[https://www.academia.edu/7721543/Transkultureller\\_Humor\\_im\\_Film\\_Almanya?auto=download](https://www.academia.edu/7721543/Transkultureller_Humor_im_Film_Almanya?auto=download)>.
- „König von Kreuzberg geht, Hausmeister Krause kommt.“ *Quotenmeter.de*. Quotenmeter, 27 Apr. 2005. Web. 11 Nov. 2017. <<http://www.quotenmeter.de/n/9567/koenig-von-kreuzberg-geht-hausmeister-krause-kommt>>.
- Kotthoff, Helga. „Overdoing Culture: Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar.“ *Doing Culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Eds. Karl H. Hörning and Julia Reuter. Bielefeld: transcript, 2004. 184-200. Print.

- Kotthoff, Helga and Daniel Stehle. „Wasch labersch du' – Komische Vagheit in der Ethno-Comedy: Die Internet-Komik des Tedros ‚Teddy' Teclebrhan.“ 2014. *FRAGL* 23 (2015). 1-19. *Portal.uni-freiburg.de*. Web. 8 Nov. 2017. <<https://portal.uni-freiburg.de/sdd/fragl/kotthoff2015.23/files/wasch-labersch-du-fragl-23-1-2.pdf>> .
- Kroucheva, Katerina. „... eine bestimmte Erklärung mochten wir aus mehreren Gründen nicht verlangen:' Kurze Einführung in die Theorie und Geschichte der Imagologie.“ *Kulturelle Vielfalt, deutsche Literatur, Sprache und Medien*. Eds. Hiltraud Casper-Hehne and Irmy Schweiger. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2009. 125-140. Print.
- Krüger, Udo Michael, and Erk Simon. „Das Bild der Migranten im WDR Fernsehen.“ *Media Perspektiven* 3 (2005). 105-114. *Ard-werbung.de*. Web. 20 Dec. 2017. <[http://www.ard-werbung.de/download.php?file=fileadmin/user\\_upload/media-perspektiven/pdf/2005/03-2005\\_Krueger\\_Simon.pdf](http://www.ard-werbung.de/download.php?file=fileadmin/user_upload/media-perspektiven/pdf/2005/03-2005_Krueger_Simon.pdf)> .
- Lambernd, Jochen. *Scherz ist Trumpf: Humor im Fernsehen: Eine empirische Analyse am Beispiel der Comedy-Show RTL Samstag Nacht*. Aachen: Shaker, 1998. Print.
- Langenohl, Andreas, Ralph Poole, and Manfred Weinberg. Vorwort. *Transkulturalität: Klassische Texte*. By Langenohl, Poole, and Weinberg. Bielefeld: transcript, 2015. 9-18. Print.
- Leontiy Halyna. „(Un)Komische Wirklichkeiten im interkulturellen Kontext: Einführung in den Gegenstand und die Beiträge des Bandes.“ *(Un)Komische Wirklichkeiten: Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*. By Leontiy. Wiesbaden: Springer VS, 2017. 1-18. Print.
- Lorenz, Matthias N. „Lachen nach dem / über den 11. September 2001: Komik im Angesicht des Schrecklichen.“ *Narrative des Entsetzens: Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutung des 11. September 2001*. Ed. Matthias N. Lorenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 301-324. Print.
- Löser, Claus. „Berlin am Bosphorus: Zum Erfolg Fatih Akins und anderer türkischstämmiger Regisseure in der deutschen Filmlandschaft.“ *Apropos, Film: Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: Bertz+Fischer, 2004. 129-146. Print.
- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. 1995. 5th ed. Wiesbaden: Springer VS, 2017. Print.
- Malik, Sarita. „Beyond the ‚Cinema of Duty'? The Pleasure of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s.“ *Dissolving Views: Key Writing on British Cinema*. Eds. Adam Briggs and Paul Cobley. London: Cassel, 1996. 202-215. Print.
- Mandel, Ruth. *Cosmopolitan Anxieties: Turkish Challenges to Citizenship and Belonging in Germany*. Durham: Duke University Press, 2008. Print.

- Mangold, Michael. „Bundesinitiative Integration und Fernsehen. Grundlagen, Ziele, Maßnahmen und Beteiligte.“ *Bundesinitiative.org*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Köln, 20 Feb. 2006. Web. 30 Sept. 2015. <[http://www.bundesinitiative.org/media/pdf/Vortrag\\_Mangold\\_D\\_200206.pdf](http://www.bundesinitiative.org/media/pdf/Vortrag_Mangold_D_200206.pdf)>.
- Mani, B. Venkat. *Cosmopolitical Claims: Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007. Print.
- Mannová, Elena, and Hans Henning Hahn. Einführung. *Nationale Wahrnehmungen und ihre Stereotypisierungen: Beiträge zur historischen Stereotypenforschung*. By Mannová and Hahn. Frankfurt am Main: Lang, 2007. 9-11. Print.
- Mantel, Uwe. „Meine verrückte türkische Hochzeit heimst weiter Preise ein.“ *Dwdl.de*. Medienmagazin DWDL.de, 4 Dec. 2006. Web. 29 Sept. 2016. <[http://www.dwdl.de/nachrichten/8758/meine\\_verruekte\\_trkische\\_hochzeit\\_heimst\\_weiter\\_preise\\_ein/](http://www.dwdl.de/nachrichten/8758/meine_verruekte_trkische_hochzeit_heimst_weiter_preise_ein/)>.
- Marc, David. *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. Malden: Blackwell, 1997. Print.
- Mast, Gerald. „Comic Films.“ *What's so Funny? Humor in American Culture*. Ed. Nancy A. Walker. Wilmington: Scholarly Resources. 225-248. Print.
- Mayer, Ruth. *Diaspora: Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: transcript, 2005. Print.
- McPherson, Annika. „Trans-Formationen: Aufgaben und Grenzen transkultureller Analyse-Ansätze.“ *Transkulturelle Begegnungen*. Eds. Cecile Sandten, Martina Schrader-Kniffki, and Kathleen Starck. Trier: WVT, 2007. 17-34. Print.
- Meine verrückte türkische Hochzeit*. Dir. Stefan Holtz. Perf. Florian David Fitz, Mandala Tayde, Hilmi Sözer. Rat Pack, 2007. DVD.
- Merx, Andreas. „Es geht mir nicht um Provokation, ich will Denkgrenzen auflösen: Interview mit Serdar Somuncu.“ *Heimatkunde.boell.de*. Heinrich-Böll-Stiftung, n.d. Web. 23 May 2016. <<https://heimatkunde.boell.de/2009/05/18/es-geht-mir-nicht-um-provokation-ich-will-denkgrenzen-aufloesen>>.
- Mills, Brett. *Television Sitcom*. 2005. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2008. Print.
- Mintz, Larry. „Situation Comedy.“ *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Ed. Brian G. Rose. Westport: Greenwood, 1985. 107-128. Print.
- Mortimer, Claire. *Romantic Comedy*. New York: Routledge, 2010. Print.

- Nadler, Yvonne. „Dokumentarfilme der deutsch-türkischen Arbeitsmigration: Ein Bericht und eine Filmographie.“ *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* 109 (2010). 1-42. *Berichte.derwulff.de*. Web. 8 Apr. 2017. <[http://berichte.derwulff.de/0109\\_10.pdf](http://berichte.derwulff.de/0109_10.pdf)>.
- Nagel, Armin. „Comedy.“ *Handbuch Populäre Kultur*. Ed. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler, 2003. 138-142. Print.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000. Print.
- Neale, Steve, and Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge, 1990. Print.
- Nies, Martin. „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in *Türkisch für Anfänger*, *Fack ju Göthe* und *Zwei Familien auf der Palme*.“ *VZKF Zeitschrift für Kultur- und Mediensemiotik* 1 (2015). 65-96. *Ojs.uni-passau.de*. Web. 10 Mar. 2017. <<http://ojs.uni-passau.de/index.php/skms/article/view/23>>.
- Nilsen, Alleen Pace, and Don L.F. Nilsen. *Encyclopedia of 20th-Century Humor*. Phoenix: Oryx, 2000. Print.
- Ortner, Chrisrina. „Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe *Tatort*.“ *Medien und Kommunikationswissenschaft* 51.1 (2007). 5-23. *Nomos-elibrary.de*. Web. 6 Feb. 2017. <<http://www.nomos-elibrary.de/10.5771/1615-634x-2007-1-5/tatort-migration-das-thema-einwanderung-in-der-krimireihe-tatort-jahrgang-55-2007-heft-1?page=0>>.
- „Ozan & Tunç.“ *Ozan-und-tunc.de*. Ozan und Tunç, 2016. Web. 10 Nov. 2017. <<http://www.ozan-und-tunc.de/o%26t/presse.html>>.
- Paulus, Stanislaw. „„Einblicke in fremde Welten:’ Orientalische Selbst/Fremdkonstruktion in TV-Dokumentationen über Muslime in Deutschland.“ *Orient- und Islambilder: Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*. Ed. Iman Attia. Münster: Unrast, 2007. 279-292. Print.
- Peterson, Brent. „*Turkish for Beginners: Teaching Cosmopolitanism to Germans*.“ *Turkish German Cinema in the New Millennium*. Eds. Sabine Hake and Barbara Mennel. 96-108. Print.
- Pickering, Michael, and Sharon Lockyer. „Introduction: The Ethics and Aesthetics of Humour and Comedy.“ *Beyond a Joke: The Limits Humour*. By Lockyer and Pickering. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005. 1-24. Print.
- „Polizei.“ *Filmdienst.de*. Dreipunktdrei Mediengesellschaft, n.d. Web. 20 Nov. 2015. <[http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/polizei,66582.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1%5BshowCredits%5D=1](http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/polizei,66582.html?tx_ppwkinokritik_pi1%5BshowCredits%5D=1)>.

- Polizei Niedersachsen. „Faltblatt für Interessierte mit Migrationshintergrund.“ *Polizei-studium.de*. Polizeiakademie Niedersachsen, n.d. Web. 21 Sept. 2018. <[https://www.polizei-studium.de/downloads/FB\\_Migration.pdf](https://www.polizei-studium.de/downloads/FB_Migration.pdf)> .
- Pöttker, Horst. „Vielfalt in Medien: Mangel an Zahlen und Forschung.“ *Mediendienst-integration.de*. Rat für Migration, 2 Aug. 2013. Web. 21 Oct. 2015. <<http://mediendienst-integration.de/artikel/mehr-vielfalt-als-weg-zur-integration.html>> .
- Rappoport, Leon. *Punchlines: The Case for Racial, Ethnic, and Gender Humor*. Westport: Praeger, 2005. Print.
- Reinhard, Elke. *Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung*. Berlin: LIT, 2006. Print.
- Rentschler, Eric. „From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus.“ *Cinema and Nation*. Eds. Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge, 2000. 206-277. Print.
- Richter, Emanuel. „Die Einbürgerung des Islams.“ *APuZ: Aus Politik und Zeitgeschichte* 20 (2005). 3-7. *Bpb.de*. Web. 4 Feb. 2017. <<https://www.bpb.de/apuz/29054/die-einbuengerung-des-islams-essay>> .
- Rings, Guido. „Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema.“ *GFL: German as a Foreign Language* 1 (2008). 6-39. *Gfl-journal.de*. Web. 10 Mar. 2017. <<http://www.gfl-journal.de/1-2008/rings.pdf>> .
- Rösch, Heidi. *Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2017. Print.
- Rosello, Mireille. *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*. Hanover: University Press of New England, 1998. Print.
- Rosenkranz, Boris. „Dritte Staffel *Türkisch für Anfänger*: Gürkchensalat.“ *Taz.de*. Taz, 18 Nov. 2008. Web. 29 Sept. 2015. <<http://www.taz.de/!5172610/>> .
- Rossing, Jonathan P. „Humor’s Role in Political Discourse: Examining Border Patrol in Colbert Nation.“ *Crossing Borders, Drawing Boundaries: The Rhetoric of Lines across America*. Eds. Barbara Couture and Patti Wojahn. Boulder: University Press of Colorado, 2016. 60-75. Print.
- Sappelt, Sven. „Theater der Migrant/innen.“ *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Ed. Carmine Chiellino. Stuttgart: Metzler, 2000. 275-293. Print.
- Scharrer, Erica. „Fathers, Media Portrayals of.“ *Encyclopedia of Children, Adolescents, and the Media*. Vol. 1. Ed. Jeffrey Jensen Arnett. Thousand Oaks: Sage, 2007. 330-331. Print.

- Schattauer, Göran. „Oberstaatsanwalt über seine Erfahrungen: ‚Junge arabischstämmige Gewalttäter verachten unser Land.‘“ *Focus.de*. Focus Online, 18 Nov. 2013. Web. 3 Feb. 2017. <[http://www.focus.de/politik/deutschland/tid-34723/berliner-oberstaatsanwalt-ueber-seine-erfahrungen-junge-arabischstaeemmige-gewalttaeter-verachten-unser-land\\_aid\\_1161858.html](http://www.focus.de/politik/deutschland/tid-34723/berliner-oberstaatsanwalt-ueber-seine-erfahrungen-junge-arabischstaeemmige-gewalttaeter-verachten-unser-land_aid_1161858.html)> .
- Schlote, Elke, and Anne Spieswinkel. „Typisch deutsch, typisch türkisch - Ist das komisch? Wie Jugendliche mit humorvoll gebrochenen Klischees in deutsch-türkischen Familienserien umgehen.“ *Television* 21.1 (2008). 39-44. *Br-online.de*. Web. 10 Mar. 2017. <[http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/21\\_2008\\_1/schlote\\_spieswinkel.pdf](http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/21_2008_1/schlote_spieswinkel.pdf)> .
- Schneyder, Werner. „Gedanken zur Fernsehunterhaltung: Über mediale Spielarten und Schwierigkeiten.“ *Humor in den Medien*. Eds. Walter Klingler, Gunnar Roters, and Maria Gerhards. Baden-Baden: Nomos, 2003. 15-30. Print.
- Schönwälder, Karen. *Einwanderung und ethnische Pluralität: Politische Entscheidungen und öffentliche Debatten in Großbritannien und der Bundesrepublik von den 1950er bis zu den 1970er Jahren*. Essen: Klartext, 2001. Print.
- Schröder, Hendrik. *Handelsmarketing: Strategien und Instrumente für den stationären Einzelhandel und für Online-Shops. Mit Praxisbeispielen*. 2nd ed. Wiesbaden: Springer, 2012. Print.
- Schubert, Klaus, and Martina Klein. *Das Politiklexikon*. 4th ed. Bonn: Dietz, 2006. Print.
- Schumacher, Gerlinde, and Daniela Hammer. „Humorsendungen im Fernsehen: Angebot, Nutzung, Anforderungen.“ *Media Perspektiven* 12 (2000). 562-573. *Ard-werbung.de*. Web. 16 Dec. 2015. <[http://www.ard-werbung.de/download.php?file=fileadmin/user\\_upload/media-perspektiven/pdf/2000/12-2000\\_Schumacher.pdf](http://www.ard-werbung.de/download.php?file=fileadmin/user_upload/media-perspektiven/pdf/2000/12-2000_Schumacher.pdf)> .
- Schwarzer, Alice. „Islamismus: Offene Antwort.“ *Emma.de*. Emma Frauenverlag, 1 Mar. 2006. Web. 8 May 2017. <<http://www.emma.de/artikel/islamismus-offene-antwort-264831>> .
- Seeßlen, Georg. „Vertraute Fremde.“ *Freitag.de*. Der Freitag, 17 May 2002. Web. 14 Nov. 2014. <<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/vertraute-fremde>> .
- Seewald, Michael. „Die letzte Staffel von *Türkisch für Anfänger*: Eine preisgekrönte Serie ohne Erfolg.“ *Faz.net*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18 Nov. 2008. Web. 24 Feb. 2016. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-letzte-staffel-von-tuerkisch-fuer-anfaenger-eine-preisgekroente-serie-ohne-erfolg-1727849.html>> .
- „Sei schlau, hab Spaß.“ *Spiegel.de*. Der Spiegel, 19 Feb. 1996. Web. 12 Apr. 2016. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8888269.html>> .
- Seyhan, Azade. *Writing Outside the Nation*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Print.

- Simons, Oliver. „Kolonialismus als Kultur.“ *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Eds. Dirk Göttsche, Alex Dunker, and Gabriele Dürbeck. Stuttgart: Metzler, 2017. 168-171. Print.
- Sökefeld, Martin. „Problematische Begriffe: ‚Ethnizität, ‚Rasse, ‚Kultur, ‚Minderheit.“ *Migration und Ethnizität*. Ed. Brigitta Schmidt Lauber. Berlin: Reimer, 2007. 31-50. Print.
- Somuncu, Serdar. *Auf Lesereise mit Adolf*. Köln: WortArt, 2009. Print.
- Specht, Theresa. *Transkultureller Humor in der deutsch-türkischen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. Print.
- Spitzenorganisation der Filmwirtschaft. *Filmstatistisches Jahrbuch 2017*. Ed. Wilfried Berauer. Baden-Baden: Nomos, 2017. Print.
- Statistisches Bundesamt. „Pressemitteilung Nr. 261 vom 01.08.2017.“ *Destatis.de*. Statistisches Bundesamt, 1 Aug. 2017. Web. 28 Feb. 2018. <[https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2017/08/PD17\\_261\\_12511.html](https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2017/08/PD17_261_12511.html)>.
- . *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit: Bevölkerung mit Migrationshintergrund. Ergebnisse des Mikrozensus 2016*. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt, 2017. *Destatis.de*. Web. 27 Apr. 2018. <[https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund2010220167004.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund2010220167004.pdf?__blob=publicationFile)>.
- Stewart, Lizzie. „Turkish-German Comedy Goes Archival: *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011).“ *Archive and Memory in German Literature and Visual Culture*. Ed. Dora Orborne. Rochester: Camden House, 2015. 107-122. Print.
- Strasser, Sabine. „Transnationale Migration.“ *Lexikon der Globalisierung*. Eds. Fernand Kreff, Eva-Maria Knoll, and Andre Gingrich. Bielefeld: transcript, 2011. 385-389. Print.
- Sultan, Marie Mualem. *Migration, Vielfalt und öffentlich-rechtlicher Rundfunk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. Print.
- Sydow, Christoph. „Debatte über den Doppelpass – Das sind die Fakten.“ *Spiegel.de*. Spiegel Online, 5 Aug. 2016. Web. 5 Dec. 2017. <<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/deuschtuerken-doppelte-staatsbuergerschaft-das-sind-die-fakten-a-1106363.html>>.
- „Talentwerkstatt ‚WDR grenzenlos.“ *Wdr.de*. Westdeutscher Rundfunk Köln, n.d. Web. 6 Feb. 2017. <<http://www1.wdr.de/unternehmen/der-wdr/karriere/wdr-grenzenlos-100.html>>.
- Terkessidis, Mark. „Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren.“ *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Ed. Carmine Chiellino. Stuttgart: Metzler, 2000. 294-301. Print.

- Thiele, Matthias. *Flucht, Asyl und Einwanderung im Fernsehen*. Konstanz: UVK, 2008. Print.
- . „Integration für Anfänger: Interkulturalität in der Fernsehserie *Türkisch für Anfänger* (ARD) und *Alle lieben Jimmy* (RTL).“ *Interkulturelles Lernen*. Eds. Petra Meurer, Martina Ölke, and Sabine Wilmes. Bielefeld: Aisthesis, 2009. 183-197. Print.
- Tietze, Nikola. „Muslimische Religiosität und Allgemeinwohlvorstellungen unter Männern in Deutschland und Frankreich: Der Umgang mit Negativzuschreibungen in zwei verschiedenen Kontexten.“ *Mann wird man: Geschlechtliche Identitäten im Spannungsfeld von Migration und Islam*. Eds. Lydia Potts and Jan Kühnemund. Bielefeld: transcript, 2008. 133-152. Print.
- Thomann, Jörg: „Spaßgesellschaft: Die Karriere eines Wortes.“ *FAZ.net*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 23 Jan. 2003. Web. 12 Apr. 2016. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/spassgesellschaft-die-karriere-eines-wortes-192327.html>> .
- Thurn, Nike. „Tagebuch eines Massenmörders – Mein Kampf.“ *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte nach 1945*. 3rd rev. ed. Eds. Torben Fischer and Matthias N. Lorenz. Bielefeld: transcript, 2015. 353-354. Print.
- Trebbe, Joachim, and Sünje Paasch-Colberg. „Migration, Integration und Medien.“ *Bpb.de*. Bundeszentrale für politische Bildung, 9 Dec. 2016. Web. 9 Feb. 2017. <<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/medienpolitik/172752/migration-integration-und-medien?p=all>> .
- „Türkische Turbulenzen.“ *Bavaria-pictures.com*. Bavaria Pictures, 27 Mar. 2006. Web. 20 July 2016. <[http://bavaria-pictures.com/index.php?id=5160&tx\\_dlasnews\\_p1](http://bavaria-pictures.com/index.php?id=5160&tx_dlasnews_p1)> .
- Türkisch für Anfänger: Komplett-Box Staffel 1,2 & 3*. Dir. Edzard Onneken, Oliver Schmitz, Christian Dittner. Perf. Adnan Maral, Elyas M'Barek, Pegah Ferydoni, Josephine Preuß, Anna Stieblich. Universum, 2009. DVD.
- Tuschik, Jamal. „Bülent Ceylan in Frankfurt: Er lässt das Nichts leuchten.“ *Fr.de*. Frankfurter Rundschau, 3 June 2012. Web. 28 Feb. 2018. <<http://www.fr.de/frankfurt/buelent-ceylan-in-frankfurt-er-laesst-das-nichts-leuchten-a-847565>> .
- „TV Skandal: Empörung über Fürstin Gloria.“ *Spiegel.de*. Spiegel Online, 11 May 2001. Web. 28 June 2017. <<http://www.spiegel.de/panorama/tv-skandal-empoeerung-ueber-fuerstin-gloria-a-133170.html>> .
- Twark, Jill E. „Introduction: Recent Trends in Post-Unification German Humor.“ *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*. By Twark. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars. 1-27. Print.

- Voges, Philip, and Jörn Grapp. „Produktion serieller Formate.“ *Strategisches Management für Film- und Fernsehproduktionen: Herausforderungen, Optionen, Kompetenzen*. Eds. Michael Hülsmann and Jörn Grapp. München: Oldenbourg, 2009. 569-586. Print.
- Volprecht, Klaus. „Frauenraub – Raubheirat – Brautraub.“ *Die Braut: Geliebt, Verkauft, Getauscht, Geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich*. Vol. 1. Eds. Gisela Vögler and Karin von Welck. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum, 1985. 102-107. Print.
- Weedon, Chris. *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*. Maidenhead: Open University Press, 2004.
- Weichhart, Peter. „Das ‚Trans-Syndrom:‘ Wenn die Welt durch das Netz unserer Begriffe fällt.“ *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit und Translokalität: Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*. Eds. Hühn et al. Münster: LIT, 2010. 47-70. Print.
- Welke, Oliver. „Futter für die Spaßgesellschaft – Der Comedy Boom.“ *Global Media: Fusionen, Visionen, Illusionen. Dokumentation der Medientage München 2000*. Ed. DVB Multimedia Bayern. Berlin: Vistas, 2001. 203-208. Print.
- Wellgraf, Stefan. *Medien und Migration: Wie Fernsehen, Radio und Print auf die Anderen blicken*. Berlin. LIT, 2008. Print.
- Wellstein, Benjamin. „Kabarett vs. Comedy: Welche Unterschiede machen den Unterschied?“ *Politisches Kabarett und Satire*. Eds. Tobias Glodek, Christian Haberecht, and Christoph von Ungern-Sternberg. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2007. 157-167. Print.
- Welsch, Wolfgang. „Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen: Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder.“ *Via Regia: Blätter für die internationale kulturelle Kommunikation* 20 (1994). 1-19. Web. 25 Jan. 2017. <[http://via-regia-kulturstrasse.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](http://via-regia-kulturstrasse.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf)>.
- Werth, Lioba, and Jennifer Mayer. *Sozialpsychologie*. Heidelberg: Spektrum, 2007. Print.
- „Witz 295.“ *Witze.net*. Steffen Roschk, n.d. Web. 13 May 2018. <<http://witze.net/witz-gluehbirne-humor-deutsche-deutsch-295>>.
- Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975. Print.
- Yeşilada, Karin E. „Die geschundene Suleika: Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen.“ *Interkulturelle Konfigurationen: Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. Ed. Mary Howard. München: Iudicum, 1997. 95-114. Print.

- . „Turkish-German Screen Power - The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film.“ *GFL: German as a Foreign Language* 1 (2008). 73-99. *Gfl-journal.de*. Web. 27 Sept. 2017. <<http://www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.pdf>>.
- Yetik, Zeliha, and Katharina Koch. „Die Kraft des Klischees.“ *Dw.com*. Deutsche Welle, 8 Dec. 2014. Web. 27 Sept. 2017. <<http://www.dw.com/de/die-kraft-der-klischees/a-1422659>>.
- Yıldız, Erol. „Das strategische Geflecht von Migration, Ethnizität und Geschlecht.“ *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 41.3 (November 2016). 29-45. *Springer.com*. Web. 16 May 2017. <<http://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs11614-016-0238-2.pdf>>.
- . „Turkish Girls, Allah’s Daughters, and the Contemporary German Subject: Itinerary of a Figure.“ *German Life and Letters* 62.4 (October 2009). 465-481. *Onlinelibrary.wiley.com*. Web. 22 Nov. 2017. <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-0483.2009.01475.x/epdf>>.
- „Zahlen, Daten, Fakten rund um den *Tatort*.“ *Daserste.de*. Bayerischer Rundfunk, n.d. Web. 9 Mar. 2018. <<http://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/specials/zahlen-daten-fakten-100.html>>.
- Zambon, Kate. „Negotiating New German Identities: Transcultural Comedy and the Construction of Pluralistic Unity.“ *Media, Culture & Society* 39.4 (2017). 552-567. *Journals.sagepub.com*. Web. 12 Oct. 2017. <<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0163443716663640>>.
- Zambonini, Gualtiero. „Der Westdeutsche Rundfunk – Integration als Business Case.“ *Heimatkunde.boell.de*. Heinrich-Böll-Stiftung, n.d. Web. 11 Dec. 2015. <<https://heimatkunde.boell.de/2007/08/01/der-westdeutsche-rundfunk-integration-als-business-case>>.
- Zweites Deutsches Fernsehen. „Die Darstellung von Migration und Integration in den ZDF-Programmen: Status Quo und Perspektiven.“ Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen, 2007. *Heimatkunde.boell.de*. Web. 3 Feb. 2017. <[https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/downloads/diversity/ZDF-Migrationsbroschuere\(1\).pdf](https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/downloads/diversity/ZDF-Migrationsbroschuere(1).pdf)>.