

Miranda Jakiša

“Charged Humor” in der Stand-up Comedy von Migrant:innen in Wien

Abstract: This paper reviews the notion of “charged” (Krefting 2014: 2) or “risky” (Kotthoff 2010b) humor in contemporary stand-up ethno-comedy of South Slavs in Austria. I argue that the chargedness of ‘ethnic’ jokes is disappearing from recent forms of ethno-comedy due to the increasing influence of TikTok and Instagram. Instead, audiences of “charged humor” perceive themselves united in post-migrant “affective publics” (Papacharissi 2015).

Keywords: Comic Performance, Stand-up, Ethno-Comedy, postmonolingual condition, South Slavic migration

Am 31. August 2022 sendete Deutschlandfunk eine Hörbeitrag von Susanne Lettenbauer mit dem Titel „Sterbiens‘ Shootingstar Malarina“. Darin stellte Lettenbauer die Kabarettistin Marina Lacković mit folgendem Satz vor: „Geboren wurde Österreichs Jungstar am Kabarett-Himmel im serbischen Pička Materina *ohne Autobahnanschluss*.“¹ Die ironische Selbst-Balkanisierung im Lebenslauf stammt vom Malarinas Homepage und ist dort in diesem Wortlaut zu finden.² Während die Journalistin Lettenbauer offensichtlich primär die fehlende Verkehrsinfrastruktur aus dem CV herausliest und daher in der Aussprache die Herkunft aus einer zurückgebliebenen Gegend betont (Hervorhebung oben MJ), liegt der eigentlichen Clou natürlich im angegebenen

1 Deutschlandfunk Sendung „Sterbiens‘ Shootingstar Malarina“ vom 31.08.2022 (min. 10:00-10:15) von Susanne Lettenbauer: <https://www.deutschlandfunk.de/sterbiens-shootingstar-malarina-dlf-da5ea699-100.html> (15.11.2024).

2 Vgl. hierzu www.malarina.com.

Geburtsort. *Pička materina* ist kein serbischer Ort, sondern ein verbreiteter vulgärer Ausruf im Bosnischen, Kroatischen, Montenegrinischen und Serbischen und wird in der Region inflationär gebraucht. Die verstörende Beliebtheit vaginaler Metaphorik im südslawischen Fluchen hat Dubravka Ugrešić in ihrem Essay „Mi smo dečki“ („Wir sind die Jungs“) ausführlich kommentiert und sie im patriarchalen südslawischen Kontext verortet (Ugrešić 1995).

Anders als der gewählte Einstieg ins Thema vermuten ließe, geht es mir im Folgenden indes nicht um Konflikte, Missverständnisse und Dysbalancen in kulturellen Übersetzungsprozessen, sondern vielmehr um eine Revision des „charged humor“ (Krefting 2014: 2), des aufgeladenen Humors in der Ethno-Comedy³ südslawischer Migration. Die queer-feministische Künstlerin Malarina, bei der man, mit Sara Ahmed gesprochen, immer wieder Strategien der „feministischen Killjoy“⁴ finden kann, bezieht sich mit der humoristischen Angabe des Geburtsortes mindestens ebenso sehr intersektional auf die übergreifende Herkunft aller aus Gustave Courbets *L'Origine du monde* (1866) und damit auf eine Idee bedingungsloser Gleichheit wie auf ihre spezifische Migrationsbiografie. Lässt sich nicht, so möchte ich fragen, im aufs Ethnische abhebenden ‚aufgeladenen‘ Humor überhaupt eine Funktionsverschiebung verzeichnen, die sich in der von digitalen Medien beeinflussten Stand-up immer mehr abzeichnet?

Um dieser Frage an der Ethno-Comedy nachzugehen, möchte ich die Arbeit zweier weiterer Künstler:innen mit einbeziehen, die mit ihren komischen Performances auf digitalen Plattformen aber auch live auf Kabarett- und Stand-up-Bühnen agieren. Neben Malarina changieren auch die Comedians mit den Instagram- und TikTok-User-Namen Satansbratan und Toxische Pommes medial zwischen kurzen Videos auf sozialen Plattformen und abendfüllenden Bühnen-Live-Performances hin und her. Ihren Bits (thematische Einheit im Set) und Sets (zusammenhängendes Bühnen-Material in der Stand-up), ihrem Storytelling und ihrer Bühnen-Persona ist dabei vordergründig gemeinsam, dass alle drei einen BKMS-Sprach-Hintergrund

3 Der in der Forschung etablierte Begriff der Ethno-Comedy geht u. a. auf Christie Davies' Studie *Ethnic Humor Around the World* (1990) zurück und bezeichnet im weitesten Sinne performative Komik, die mit ethnischen Zuschreibungen und Stereotypen arbeitet, um auf Diskriminierung hinzuweisen.

4 Ahmeds Konzept der „feminist killjoy“ (Ahmed 2023) bezieht sich auf das Schweigen, das jenen Frauen entgegenschlägt, die unbequeme feministische Fragen aussprechen, und formuliert es zum positiven Identitätsangebot um.

(Bosnisch-Kroatisch-Montenegrinisch-Serbisch) und Themen südslawischer Migrationserfahrung verarbeiten. Doch diese ‚Balkan‘-Performanzen werden stets österreichisch gewendet, indem z. B. das Lokale und das Dialektale eine zentrale Rolle einnehmen und indem von einem dezidiert österreichischen Standpunkt aus gesprochen wird. Wenn also Selbstbalkanisierung in ihrer Komik vorkommt, dann führt sie am Anspruch der Subversion und migrantischer Ermächtigung vorbei, denn ein Eigen-Fremd-Machtgefälle, das bloßgelegt wird, lässt sich in ihrer Arbeit nicht wirklich ausmachen. Ein solches wird jedoch in der Forschung als entscheidend für die Ethno-Comedy diskutiert: Der „ethnische Angriffshumor“, schreibt die wissenssoziologisch informierte Linguistin Helga Kotthoff, diene lange vor allem dazu „das positive Image einer Ingroup“ (Kotthoff 2010b: 175) zu bestätigen, wobei in den letzten Jahrzehnten ein Wechsel vom Karikieren der Anderen zur selbstbewussten Artikulation eigener Minderheiten-Identitäten stattgefunden habe (vgl. Kotthoff 2004, 2009, 2010a, 2010b). Bei der komischen Performanz der hier betrachteten Comedians, so lässt sich im Anschluss daran argumentieren, ist vielmehr eine Steigerung dessen zu verzeichnen, was Yasemin Yildiz (am Beispiel der türkisch-deutschen Literatur) als „post-monolingual condition“ (Yildiz 2013) beschrieben hat: eine Entkoppelung des eigenen Sprecher:innen-Standpunkts von emotional aufgeladenen Zugehörigkeiten zu Sprache, Kultur oder Nation.

1. Malarina, Satansbratan und Toxische Pommes

Ich möchte zunächst die drei Performer:innen kurz vorstellen: Marina Lacković ist im deutschsprachigen Raum als Stand-up- und Kabarett-Künstlerin unter dem Namen Malarina bekannt. Ihre Arbeit findet sichtbar Anerkennung: So hat sie 2022 den Österreichischen Kabarett-Förderpreis, 2023 den Salzburger Stier und 2024 den Deutschen Kleinkunstpreis erhalten. Die seit 2020 über 400 mal aufgeführte Bühnenshow „Serben sterben langsam“ stellte den Durchbruch für Lacković dar. Ihre Bekanntheit bestätigen mittlerweile Auftritte in renommierten deutschsprachigen Fernseh-Kabarett: „Die Anstalt“ im ZDF und der „ORF-Kabarettgipfel“.⁵ Lacković wurde 2019

5 Malarina trat u. a. am 11. Juni 2024 sowie am 12. November 2024 in der ZDF Politsatire-Sendung „Die Anstalt“, <https://www.zdf.de/comedy/die-anstalt/die-anstalt-vom-11-juni-2024-100.html> (13.09.2024) und am 6. November 2023 im ORF Kabarettgipfel, <https://kurier.at/kultur/kabarettgipfel-brot-mit-dem-man-autos-zerkratzen-kann/402659843> (13.09.2024) auf.

im Wiener PCCC,⁶ einem „politisch korrekten“ queeren Comedy Club, ‚entdeckt‘. Das Wiener Kabarett Niedermair holte sie dann auf die große Bühne. Vor der Stand-up-Karriere arbeitete Lacković für eine online Redaktion des Österreichischen Rundfunks, ihr Studium der Komparatistik an der Universität Wien blieb (bisher) un abgeschlossen. Lacković wuchs in Tirol auf, wurde aber im walachischen Minderheitsgebiet in Serbien geboren und ist serbisch-, rumänisch- und deutschsprachig. Ihre Familie zog in den 1990er Jahren der Großmutter, einer Gastarbeiterin, nach Österreich nach. Lackovićs Kunstfigur Malarina stellt eine hyperfeminisierte, außen rechts wählende, kein Blatt vor dem Mund nehmende, serbische Migrantin der Arbeiterschicht in Österreich dar, die mitunter aber auch eine queere Perspektive einnimmt und dann z. B. die lesbische Szene Wiens kommentiert. Lacković ist eine versierte Comedienne und verbindet rhetorische mit gestisch-mimischen Stand-up Skills zu einem perfekten Bühnenauftritt.

Toxische Pommes erlangte während der Pandemie-Lockdowns 2020 zunächst in Österreich Bekanntheit, als sie begann, TikTok-Videos zu produzieren, die sich mit der österreichischen Migrationsgesellschaft, allgemein mit Wiener Alltagsszenen und -typen und dabei besonders mit der Entlarvung der Wiener *Bobos* befassen.⁷ Von der privaten Person hinter Toxische Pommes ist nur Weniges öffentlich bekannt: sie ist promovierte Juristin, heißt (bzw. nennt sich) mit Vornamen Irina und ist als Kleinkind mit ihren montenegrinisch-serbischen Eltern aus dem (heute) kroatischen Rijeka während der jugoslawischen Kriegsjahre eingewandert. Sie spricht entsprechend deutsch und BKMS auf Erstsprachen-Niveau. Nach ihrer Bühnenpremiere mit der Show „Ketchup, Ajvar und Mayo“, die seit 2022 vielfach auf verschiedenen Bühnen in Österreich und Deutschland zu sehen war, erschien 2024 auch der Erstlingsroman *Ein schönes Ausländerkind*. Zu beidem, Bühnenshow und Roman, wurde Toxische Pommes aufgefordert, denn Verlag bzw. Kabarett hofften den

6 The Politically Correct Comedy Club, ausgesprochen {pis:si:sis:sy}ist Wiens erster Queerer Stand-up Comedy Club, dessen Programm dezidiert vorschreibt, dass Witze nie auf Kosten von Minderheiten gemacht werden dürfen.

7 Die Begriffe *Bobo* und *Bobostan* gehen auf ein im österreichischen Deutsch gebräuchliches Akronym (zusammengesetzt aus bourgeois und bohémien) für ‚konservatives Rebellentum‘ zurück, das vom amerikanischen Autor David Brooks geprägt und seither in Österreich für privilegierte Bewohner:innen der reichen Wiener Innenbezirke (*Bobostan*), die den Widerspruch von Kapitalismus und Subkultur in sich vereinen, verwendet wird.

durchschlagenden online-Erfolg der Künstlerin über solche Auftragsarbeiten transferieren und das neue (oft jugendliche) Publikum mitnehmen zu können. Irinas Bühnen-Persona bleibt entsprechend einem authentisch-natürlichen, nicht allzu einstudiert wirkenden Auftreten verpflichtet, welches auf TikTok erfolgsentscheidend ist. Toxische Pommes’ Kabarett gleicht daher auch mehr einer Lesung als einem Comedy-Auftritt: Die in T-Shirt und Doc-Martens-Boots gekleidete Performerin sitzt am Schreibtisch und hält unpräzise ihr Skript unter die Leselampe.

Satansbratan hat erst 2024 den Wechsel auf eine analoge Bühne mit drei ersten abendfüllenden Shows vollzogen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits über eine halbe Million Follower auf TikTok, wo er neben Marketing Kooperationen (d. h. Werbe-Videos) und politischen Kampagnen⁸ vor allem komische Performance-Kunst produziert: kurze Videos über Wiener Typen vom Hausmeister Seppel aus Favoriten über den Baustellen-Arbeiter und Bundesheerler bis zum Gürtel-befahrenden *Jugo*.⁹ Am bekanntesten ist seine, von ihm selbst mit blonder Perücke und Bademantel gespielte Balkan-Mutter-Figur, die unter dem Label „Balkan-Mütter be like“ Hunderttausende Likes generiert. Ihr Ausspruch „Klabinet“ („Glaube ich nicht“) ist aus den millionenfach gesehen Videos in Österreich so bekannt, dass er sich als Merchandise auf T-Shirts verkaufen lässt. Auch von Satansbratan ist nur ein Vorname, Erik, öffentlich bekannt. Als Sohn eines Wieners und einer Jugoslawin aus Banja Luka ist er als Arbeiterkind in Favoriten aufgewachsen, wo er bis heute mit Eltern und Geschwistern lebt. Nach abgeschlossener Schalungsbauer-Lehre und Wehrdienst arbeitet er hauptberuflich als Influencer.¹⁰ Satansbratan vereint – wie übrigens auch Toxische Pommes – verschiedene Kunstfiguren auf TikTok in sich, die ein Spektrum der österreichischen Gesellschaft abbilden. In seinen

8 Zur Beteiligung an politischen Kampagnen zählen z.B. ein Video gegen Hass im Internet im Auftrag des Justizministeriums, ein Werbe-Video für Lehrberufe in Österreich oder ein Video-Aufruf zur Wahlbeteiligung an junge Menschen im Auftrag der Stadt Wien.

9 Der Gürtel ist ein mehrspuriger viel befahrener Straßenzug, der die Innenstadtbezirke Wiens umfasst. Er kann stadtsemilogisch auch als Trennscheide und Übergang zwischen den mehrheitlich österreichisch geprägten reichen Bezirken innerhalb des Gürtels und den oft migrantisch geprägten Bezirken außerhalb des Gürtels gelesen werden (Jakiša/Tyran 2022:16). Der vormalig abwertende Begriff „Jugo“ und „Jugosi“ wird häufig als Selbstbezeichnung von Menschen mit Bezug zum postjugoslawischen Raum verwendet.

10 Mehr zu Satansbratans Hintergrund erfragt Lina Paulitsch im Interview: „Alle, die ich liebe, verarsche ich“, in: Falter. Wochenzeitung aus Wien, Nr. 21/24, 22. Mai 2024, S. 24–26.

Auftritten imitiert er insbesondere dialektale und soziale Unterschiede gekonnt, inszeniert sich dabei als stets ansprechbarer, wenn auch überdrehter Durchschnittsmensch von nebenan und platziert gezielt politisch-gesellschaftliche Statements aus einer Wiener Innenperspektive. Erik spricht Wiener Dialekt und nur eingeschränkt BKMS, das insbesondere im Gespräch mit seiner Großmutter in den „Baba“-Videos und darüber hinaus vor allem in den Flüchen und im Schimpfen der deutsch mit starkem Akzent sprechenden Balkanmutter-Figur vorkommt.

Betrachtet man die drei Comedians und ihre Selbstinszenierung gemeinsam, ergibt sich nahezu ein gesellschaftlicher Querschnitt von südslawischer Migration nach Österreich, der vom gelernten Handwerker zur promovierten Juristin, von den Gastarbeiter:innen bis zu Kriegsgeflüchteten, von BKMS Sprachlevels B1 zu C2 und vom politisch rechten zum alternativ linken Spektrum gespannt ist. Doch anders als im Gros der Literatur und der Song-Lyrics südslawischer Migrant:innen in Österreich¹¹ sind Erfahrungen der Migration und kulturellen Translation nicht motivierende Faktoren der drei Stand-up-„JugoslaWiener:innen“, sich künstlerisch zu äußern. Migration und kulturelle Translationen sind vielmehr im Sinne Peter Bergers und Thomas Luckmanns alltagsweltliche Aspekte einer geteilten Gegenwart, die sowohl der Stand-up Comedy als auch der Gesellschaft unterliegen.¹²

2. *Charged humor in der Ethno-Comedy*

Die alltägliche Erfahrung der Begegnung mit dem Anderen und mit kulturellen Ressentiments in Gesellschaften wurden in den letzten Jahrzehnten zunehmend „im Modus des Lachens und mit den Mitteln des Humors“ (Greilich/Schmelzer 2020: 10) behandelt – und das aus Minderheiten- wie mehrheits-

¹¹ Vgl. dazu Jakiša 2023.

¹² Ich beziehe mich hier auf den Begriff der „Alltagswelt“ aus Peter Bergers und Thomas Luckmanns *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*: „Ich erfahre die Wirklichkeit der Alltagswelt als eine Wirklichkeitsordnung. Ihre Phänomene sind vor-arrangiert nach Mustern, die unabhängig davon zu sein scheinen, wie ich sie erfahre, und die sich gewissermaßen über meine Erfahrung von ihnen legen. Die Wirklichkeit der Alltagswelt erscheint bereits objektiviert, das heißt konstituiert durch eine Anordnung der Objekte, die schon zu Objekten deklariert worden waren, längst bevor ich auf der Bühne erschienen bin“ (Berger/Luckmann 1972: 24).

gesellschaftlicher Perspektive. Im Genre der Ethno-Comedy wurden ab den 1990er und 2000er Jahren mit den Mitteln des Witzes „komplexe Zusammenhänge von Ethnizität, Zweitsprachenerwerb, Mehrsprachigkeit, verschiedener kultureller Verhaltensstandards und soziale Nach- und Vorteile verhandelt“ (Kotthoff 2010b: 147). Dabei fand auch ein Wandel des Einsatzes von Differenzen-Humor statt, der noch bis in die 1980er Jahre hinein diskriminierend ‚nach unten‘ trat. Der Begriff *charged humor*, den ich hier verwende, stammt von der Amerikanistin Rebecca Krefting, die darunter “comic performers who intentionally produce humor-challenging social inequality and cultural exclusion” (Krefting 2014: 2) versteht. Ihre Studie setzt sich mit eben jenen Übergängen auseinander, die den aufgeladenen Humor der Ungleichheit von einem ‚weltverbessernden‘, geteilten und verstandenen Humor trennen. Helga Kotthoff schlussfolgerte aus ihrer umfassenden Forschung zur sprachlichen Komik für den Minderheitenkontext der Jahrtausendwende jedenfalls, dass im Genre der Ethno-Comedy „Ingroup und Outgroup verhandelbar und weniger stabil“ (Kotthoff 2010b: 175) geworden seien. Trotz dieser neuen durchlässigeren Grenzen zwischen *wir* und *die anderen*, gehe es jedoch weiterhin um Zugehörigkeit, wenn ein auf Differenzen basierender „riskanter Humor“ (Kotthoff 2010b:152) zum Einsatz kommt.

Doch lässt sich nicht gegenwärtig beobachten, dass es in der Stand-up Comedy inzwischen gar nicht mehr um kulturelle oder soziale In- und Outgroups geht? Mittlerweile taucht das Einnehmen eines nicht autochthonen Sprecher:innen-Standpunkts in der Stand-up von Migrierten auch lediglich als eine mögliche POV-Perspektive¹³ unter vielen auf. Als solche dient sie nicht (mehr) primär der Zugehörigkeitsverhandlung, sondern vor allem der Authentizitätsperformanz – ein Umstand, der sich aus dem gegenwärtigen medialen Crossover zu digitalen Plattformen ergibt. Der ‚ethnische‘ Humor, so möchte ich argumentieren, verliert dadurch die Qualität, die sich zuvor mit ‚charged‘ oder ‚riskant‘ umschreiben ließ.

Betrachten wir zur Klärung der Frage zunächst den Zugehörigkeitshumor: Tim Höllering versteht in seiner Studie *Weaponized Humor* Ethno-Comedy als Inversion der Überlegenheitsgeste durch Selbst-Herabwürdigung (Höllering

13 POV steht für Point of View, also die Perspektive, die in Instagram- oder TikTok-Videos inszeniert wird. Die Bezeichnung steht für Subjektivität des Dargestellten, für die gewählte Kameraperspektive, ermöglicht aber auch, Videos z. B. aus Haustierperspektive zu erstellen.

2016: 2). Während die vielleicht älteste aller Komiktheorien, Platons Ablehnung des herablassenden Lachens, bereits mit einer Gegenüberstellung von Überlegenheit und Unterlegenheit arbeitet, geht Freud in seiner Entlastungstheorie davon aus, dass der Witz – auch der rassistische – für einen Moment vom Verdrängungsdruck befreit. Verdrängt wird beispielsweise die Erfahrung der Diskriminierung; der Witz erlaubt, die mit dieser negativen Erfahrung einhergehenden Affekte zu überspringen und dadurch einen befreienden, kurzzeitigen Lustgewinn zu erleben (vgl. Freud 1992: 131–152). Umberto Eco wiederum stellt sich – von Bachtins Ambivalenz mittelalterlicher Lachkultur aus denkend – gegen die Vorstellung eines revolutionären Potentials, das von Formen des Dialogischen ausgeht. Im Witz, argumentiert Eco, begrüßen wir schlicht den Regelverstoß, den Tabubruch, der an unserer Statt von einem (dadurch) unterlegenen gleichsam tier-ähnlichen Wesen begangen wurde (Eco 1984: 2). Wir erfreuen uns nicht nur am Verstoß als solchem, führt Eco aus, sondern ebenso sehr an der Lächerlichkeit des gegen Regeln und Tabus Verstoßenden. Damit ist das Komische selbst intrinsisch diskriminierend: Eco geht so weit, es zum Instrument der sozialen Kontrolle zu erklären (Eco 1984: 7), das daher auch kaum zur Verbesserung der Welt taugt.

In diesem Kurzaufsatz von Witz-Theorien zeichnet sich bereits ab, dass jeweils von einem Ungleichgewicht zwischen mächtig–ohnmächtig, bewusst–unbewusst und eigen–fremd ausgegangen wird, an dessen Ausgleich der Witz sich mal mehr mal weniger (gesellschaftlich) produktiv abarbeitet. Auch Rebecca Krefting bekräftigt für die Stand-up Comedy der *charged humor* darin wolle darauf hinweisen, dass nicht alle in einer Gesellschaft “male, wealthy, White, heterosexual, able bodied, and so on“ (Krefting 2014: 6) sind. Aufgeladener Humor erlaubt daher entweder eine Identifikation mit dem/den Dargestellten oder er wird schlicht abgelehnt. Im ersten Fall muss die im Humor aufgerufene Erfahrung, folgt man Krefting, nicht unbedingt geteilt, aber in jedem Fall anerkannt und in der Überzeugung mitgetragen werden; im zweiten Fall wird der Identifikationsprozess durch den ‚falschen‘ Witz unterbrochen und die Stand-up bricht als (nicht mehr komische) Kunstform in sich zusammen. Immer aber, lässt sich schließen, steht bei der Stand-up Comedy ein Wertesystem, eine ‚Ideologie‘ und Weltansicht im Hintergrund, auf der das Funktionieren der Komik – über Akzeptanz oder auch Ablehnung derselben – fußt.

Ich möchte an dieser Stelle zum Eingangsbeispiel und Malarinas witzigem Lebenslauf zurückkehren, um einen Blick auf die Werte und Weltbilder im Hintergrund zu werfen. Obwohl inzwischen verschiedentlich auf die außergewöhnliche Geburtsortangabe hingewiesen wurde, die nicht für offizielle Vorstellungen im Deutschlandfunk taugt, gab es keine Entschuldigung und keine Anklage: beide Seiten scheinen nichts *Riskantes*, nichts sonderlich *Aufgeladenes* erfahren zu haben, keine:r scheint sich über- oder unterlegen zu fühlen. Unabhängig davon, was sich also aus Malarinas Webseiten-Text lesen ließe, es scheint weder eine wissende Insider-Gruppe angesprochen und konspirativ aufeinander eingeschworen zu haben, noch wurde ein Ausschluss oder die Provokation der Anderen, in diesem Fall der nicht BKMS-sprechenden *Švabos*,¹⁴ bewirkt. Für keine der ‚Gruppen‘ ist der Humor in sich zusammengebrochen, für beide funktioniert er weiter. Dies dürfte der Künstlerin selbst recht sein, denn auf der Webseite führt sie über ihre künstlerischen Intentionen in der dritten Person aus: „Malarina <versucht> durch das Kabarett zur Völkerverständigung zwischen den Schwabos, Tschuschen und Elite-Tschuschen beizutragen.“¹⁵ Während vom *charged humor* aus denkend, das Verständnis von „In- und Outgroup“ hier die Opposition von *Jugo* vs. *Švabo* vorhersieht, verläuft die eigentliche Grenze parallel dazu zwischen jenen, die sich als Teil einer post-migrantischen Gemeinschaft verstehen, und jenen, die dies nicht tun.¹⁶ Da es letztere im TikTok geschulten und Instagram sozialisierten Publikum der drei Comedians letztlich nicht gibt, ist der Humor auch in keiner Weise riskant.

Auch Satansbratans Gegenüberstellungsstrategie, die unter „Balkan-Mütter be like“ eine mit Akzent sprechende, mit Gewalt erziehende Jugo-Mutter – auf den ersten Blick kontrastreich – im österreichischen Setting unterbringt, scheint mir ebenfalls nicht durch Ein- und Ausschluss, Macht- und Ohnmacht

14 *Švabo* (von dt. Schwabe) ist ein pejorativer Begriff im BKMS für Deutschsprachige, der über die Vermittlung der Diaspora in Österreich auch unter nicht BKMS-Sprecher:innen Verbreitung fand. Vgl. ausführlicher dazu Jakiša 2022: 42.

15 Siehe Fußnote 2. *Tschusch* ist ein in Österreich gebräuchlicher pejorativer Begriff für Fremde, vornehmlich aus der Balkan-Region. Vgl. dazu Agnes Kim: <https://iam.dioe.at/frage-des-monats/wie-funktioniert-etymologie> (12.11.2024).

16 Der von Shermin Langhoff, der Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin, in Umlauf gebrachte Begriff des Post-Migrantischen markiert nicht das Ende der Migration, sondern die Weise, wie über Migration als wesentlichem, andauernden und prägenden Teil der eigenen Gesellschaft gesprochen und gedacht wird.

von Autochthonen und Migrierten zu funktionieren. Denn die Telefonate mit der Schule und die ans Kind gewandte Drohung „deine Papa“ einzuschalten oder die Gewalt-Ausbrüche gegen das Kind auf dem Spielplatz werden zwar als typische Reaktionen von „Balkanmüttern“ in Szene gesetzt, werden aber mit einer gesamtgesellschaftlichen Inklusionsfrage überschrieben: Das Kind in den „Balkan-Mütter be like“-Videos wird von einem kleinwüchsigen Erwachsenen, dem aktivistischen Content-Creator Daniel Burghart, dargestellt.

Toxische Pommies greift ebenfalls in Videos auf Erfahrungen der Balkan-Familie und -Elternschaft – oft im direkten Kontrast zur österreichischen inszeniert – zurück. Das wenige Sekunden lange TikTok-Video „Balkanmütter wenn du dich ih nicht meldest“ spielt den vorwurfsvollen Satz „Imaš li ti majku?“ (sinngemäß: „Hast du etwa keine Mutter?“) ein, während Fazlijas Turbofolk-Song „Helikopter“ eingespielt wird. Die Performerin selbst ist dabei im Video zu sehen, während sie sich mit ausgestreckten Armen, einen Helikopter nachahmend, um sich selbst dreht.¹⁷ Künstlerisch maximal komprimiert findet sich hier eine Erfahrungswelt wieder, die die südslawische Gruppe sofort wiedererkennt. In den Kommentaren zum Video schreibt *lejliće*: „hab noch nie mehr zu einem tiktok related“ und *User3091936103794* ergänzt die Balkanmutter-Erfahrung mit: „gibt’s gleich eine mit den Sandalen“. Doch auch der im deutschsprachigen Bildungsfeuilleton gebräuchliche Begriff der Helikopter-Mutter mischt hier, ohne explizit ausgesprochen zu werden, para- und intertextuell – ausgerechnet in Form eines (musikalisch primitiven) Turbofolk-Songs – mit. Die Bildungskluft, aber eben auch die substanzielle Überschneidung zwischen *Bobostan*- und *Jugo*-Welten in Österreich könnte nicht pointierter zum Ausdruck gebracht werden: Die Helikopter-Performance ist in beide Richtungen wirksam und komisch. Wer hier wen auf welchen Missstand aufmerksam macht und auf wessen Kosten hier ein Witz in Szene gesetzt wird, lässt sich nicht eindeutig beantworten und voneinander trennen. Es lässt sich nicht einmal unterscheiden, inwieweit eine migrierte Jugo-Mutter nicht auch österreichische Helikopter-Mutter ist. Anders funktioniert dies in klassischen Formen des riskanten oder aufgeladenen Humors, der ja von der Gratwanderung lebt, dass das (deutlich) Eine ins (deutlich) Andere, das Komische ins überhaupt nicht (mehr) Komische kippen kann.

17 toxische_pommies auf TikTok, https://www.tiktok.com/@toxische_pommies/video/7032310677121420549 (02.11.2024)

In diesem Lichte betrachtet lässt sich behaupten, die Comedy Malarinas, Satansbratans und Toxische Pommes’ ist – auch wenn sie zunächst so erscheint – überhaupt keine Ethno-Comedy, denn das entscheidende Moment, einer Mehrheit die eigene Diskriminierungstendenz vor Augen zu halten, fehlt. Das Publikum der post-migrantischen Gesellschaft ist letztlich eines, in der angedeuteten Unterscheidung von Jugo und Švabo ist eine eindeutige Grenze weder sprachlich, ethnisch, noch ideell mehr auszumachen.

Die gemeinsame Teilhabe an der akzeptierten post-migrantischen Gesellschaft hat Unter- und Überlegenheit also ineinander kollabieren lassen.¹⁸ Durch dieses Verständnis des Migrantischen als eigenes (aller) verändert sich nicht nur der Blick auf Zugehörigkeiten, sondern auch auf Sprache(n) substantiell. Obgleich die drei Comedians mit fake-Akzenten und gebrochenem Deutsch (analog zu Evelyn Chiens *Weird English* (2005)) arbeiten, verwenden sie dialektales und hochsprachliches Deutsch mit ebensolcher Sicherheit. Weder das österreichische noch das ‚Balkan‘-Publikum stören sich dabei an ihrer jeweiligen stereotypen Darstellung, stattdessen wirkt die Stand-up der drei Künstler:innen auf verschiedenen Ebenen simultan für die post-migrantisch Autochthonen und Migrierten gleichermaßen – auch sprachlich. Lebensweltlich Aspekte aus geteilten Gegenwartskontexten werden aufgerufen, erlebt werden sie von den Comedians sowie ihrem Publikum gemeinsam. So ist im Sprachgebrauch Vielsprachigkeit nicht mehr nur eine Erfahrung Migrierter, sie ist gelebte Praxis aller im post-migrantischen Kontext. Verschiedene Sprachen sind im öffentlichen wie privaten Raum allgegenwärtig, sie umgeben alle zu jeder Zeit und postmigrantische Subjekte erwarten oder erbitten keine die Einsprachigkeit restituierende Übersetzung! Begriffe und Sprechweisen aus migrantischem Sprachgebrauch sind Teil des Alltagsvokabulars auch der autochthonen Bevölkerung geworden und Codeswitching – besonders ins Englische – ist geteilte Praxis aller europäischen Nationalsprachen-Sprecher:innen und kein Mangel migrantisch-defizitären Sprechens (mehr). Die Realität der “post-monolingual condition” jenseits der Muttersprache, wie Yildiz sie für die deutsch-türkische Literatur ausbuchstabiert hat, hat auch zu einer affektiven Umwertung und solidarischen Vergemeinschaftung jenseits der Erstsprachigkeit auf TikTok und Instagram geführt.

¹⁸ Entsprechend ist auch das Publikum (des Gorki-Theaters ebenso wie der Stand-up Comedy, die hier betrachtet wird) nicht migrantisch, sondern post-migrantisch denkend.

3. Verbundenheit in „affektiver Öffentlichkeit“ jenseits von Muttersprachen

Im Januar 2024 beschrieb Elahe Ezadi in der Washington Post ein neues, dem Artikel zufolge internationales Phänomen: “How TikTok and Instagram supercharged stand-up comedy”.¹⁹ Auf beiden Plattformen sei Stand-up Comedy international explosionsartig angestiegen und die Performer:innen erreichten über sie ein gänzlich neues Publikum, das zuvor nie live eine Bühnenshow gesehen hat. Nicht nur erreiche Comedy über TikTok und Instagram neue Adressat:innen-Kreise, sondern unbekannte Comedians könnten zudem als Amateure ohne Bühnenausbildung über Nacht bekannt werden.

Auch die drei ‚Quereinsteiger:innen‘ Malarina, Satansbratan und Toxische Pommes bespielen inzwischen sogar traditionsreiche österreichische Polit-Kabarett-Bühnen und sind darin kommerziell und künstlerisch erfolgreich. Ihre komische Performance-Kunst speist sich dabei nicht primär aus der europäischen Kabarett-Tradition, welche sich ab 1881 vom Pariser „Chat Noir“ ausgehend verbreitete. In den 1930er Jahren erreichte es den deutschsprachigen Raum: in Wien zuerst in Cabarets wie „Der Liebe Augustin“, „Die Fledermaus“ oder dem „Biercabaret Semplicissimus“. Die Ethno-Comedy, der die hier betrachteten Comedians weitaus näherstehen, kommt stattdessen aus der US-amerikanischen Stand-up-Comedy Tradition von Minderheiten, in der sich jüdische, schwarze, asiatische und andere in den USA lebende Minoritäten seit der zweiten Hälfte des 20. Jhs. auf der Bühne emanzipatorisch ausdrückten. Ziel der Ethno-Comedy im Stand-up war, Sichtbarkeit für Minderheiten und ihre Benachteiligung herzustellen. Doch durch den Einfluss digitaler Performanz hat die Minderheiten-Comedy entscheidende Wendungen erfahren: hin zu einem Publikum, das Zugehörigkeit sowie emotionalen Bezug zueinander über eine geteilte Alltagswelt der Migration „jenseits der Muttersprache“ herstellt.

Den sozialen digitalen Plattformen, die in diesem Prozess eine zentrale Rolle spielen, eignet ein Demokratisierungspotential und das Versprechen künstlerischer Öffnung, die von der gegenwärtigen Stand-up Comedy einverleibt werden. Stand-up für sich alleine wird bereits als “most democratic art form” (Lintott 2020: 397) umschrieben und sei: “clearly an art that is of

¹⁹ <https://www.washingtonpost.com/entertainment/2024/01/05/tiktok-comedy-instagram-stand-up/> (12.11.2024)

the people and for the people”. Gegenwärtig wird die Form und der Vibe von online-Comedy zusätzlich auf analoge Stand-up-Bühnen übertragen, darunter der *open-mic*-Spirit, der allen eine Plattform anbietet, die Inszenierung des Amateurhaften, bei der nicht nach Credits gefragt wird, die niederschwellige Produktion, die zugleich eine gefühlte Nachbarschaft herstellt, indem z. B. per Handy-Video aus der heimischen Küche performt wird, sowie die kommunikative Nahsituation, die sich u. a. aus dem Close-up aufs Gesicht ergibt und die in der klassischen live-Bühnenshow mit viel Aufwand und Können erst aufgebaut werden muss.

Die beiden Social-Media-Stars Toxische Pommes und Satansbratan gestalten entsprechend den live-Auftritt formverweigernd um, indem sie die Kabarett-Bühne, auf die sie geholt wurden, mit Video-Zügen aus Social Media ausstatten. Theatrale Entlehnungen gestisch-mimischer, stimmlicher und performativer Art, unterhaltende musikalische Elemente wie Singen auf der Bühne, fast alle klassischen Qualitäten des Kabarett- bzw. Stand-up-Auftrittes, die bei Malarina durchaus vertreten sind, werden bei Toxische Pommes und Satansbratan ausgespart und Bühnenpräsenz durch den Appeal einer Reliability- und Authenticity-Performanz ersetzt. Dieser Wechsel der Genre-Register im (politischen) Kabarett, überwirft sich mit der Wiener Bühnentradition auch darin willkommen, dass sie bisher vornehmlich von alteingesessenen, etablierten, österreichischen und männlichen Kabarettisten dominiert war.²⁰

Da in der Comedy aller drei eine kulturell wie sprachlich österreichische Innenperspektive eingenommen wird, ohne diese in Widerspruch zur parallelen diasporisch-südslawischen in Stellung zu bringen, besuchen ihre Shows entsprechend Menschen in Österreich, die die komplette Skala möglicher Migrationsgeschichte abdecken: von keine bis eigene.

Zizi Papacharissi konnte in der Studie *Affective Public* (2015) überzeugend zeigen, dass Gefühle von Verbundenheit, die aus der Vermittlung durch digitales Storytelling resultieren, Politik verändern. Die „micro-video“ Plattform TikTok “as a popular hub for self-expression and social activism”, spielt eine entscheidende Rolle bei der Herstellung von solchen “affective communities” (Hautea et al. 2021: 1). Die Plattform ermögliche “creators to construct and propagate multi-layered, affect-laden messages with varying degrees of

20 2024 erhielt mit dem deutschen „Numerus-Clausus-Flüchtling“ Sonja Pikert erstmals seit 24 Jahren wieder eine Frau den österreichischen Kabarett-Hauptpreis.

earnestness, humor and ambiguity” und “facilitate the formation of affective publics” (ebd.). Diese „affektive Öffentlichkeit“, die die hier betrachteten Comedians über TikTok und Instagram herstellen, ist die der Postmigrant:innen, welche zugleich das Publikum der live Stand-up Shows in Wiener Kabaretts stellen. Die Frage allerdings, wer und was sich jenseits dieser “imagined community” (Anderson) befindet, die das National(sprachlich)e durchs Post-Migrantische ersetzt, ist eine gänzlich andere.

Stand-up Comedy vereint Schlüsselwerte ihrer Gegenwart im performativen Setting, das für eine von den Performer:innen und dem Publikum geteilte Welt steht.

In post-migrantischen affektiven Öffentlichkeiten wird das Machtgefälle zwischen autochthoner und migrantischer Bevölkerung gegenwärtig jedenfalls durch vermittelte Verbundenheitsgefühle des komischen Storytellings digitaler und im Nachgang analoger Bühnen überwunden.

Literatur

- Ahmed, Sara (2023): *The Feminist Killjoy Handbook*. London: Penguin.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1972): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Chien, Evelyn Nien-Ming (2005): *Weird English*. Cambridge: Harvard University Press.
- Eco, Umberto (1984): “The Frames of Comic Freedom”, in: Sebeok, Thomas A. (Hg.): *Carnival! Umberto Eco, V. V. Ivanov, Monica Rector*. De Gruyter Mouton, 1–10.
- Freud, Sigmund (1992): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten – Der Humor*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Greilich, Susanne/Schmelzer, Dagmar (Hgg.) (2020): *Culture Clash und Lach-Gemeinschaft. Interkultureller Humor in den frankophonen Gegenwartsgesellschaften*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Hautea et al. (2021): „Showing they care (or don't): Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok”, in: *SM+S Social Media + Society*, April–June, 1–14.
- Höllering, Tim (2016): *Weaponized Humor: The Cultural Politics of Turkish-German Ethno-Comedy*. Vancouver: Thesis University of British Columbia.

- Jakiša, Miranda/Tyran, Katharina (2022): „Das Südslawische Wien. Zur Sichtbarkeit und Präsenz südslawischer Sprachen und Kulturen im Wien der Gegenwart“, in: Jakiša, Miranda/Tyran, Katharina (Hgg.): *Südslawisches Wien*. Wien: Böhlau, 9–17.
- Jakiša, Miranda (2022): „Keep it Jugo, do it Švabo: Wien im Tschuschen-Rap“, in: Jakiša, Miranda/Tyran, Katharina (Hgg.): *Südslawisches Wien*. Wien: Böhlau, 21–48.
- Jakiša, Miranda (2023): „Künstlerische *gastarbajt* für Österreich: Zu mehrsprachigen Texten der Selbst-Tschuschisierung“, in: Doschek, Jolanta/Korotkich, Krzysztof/Ławski, Jarosław (Hgg.): *Österreich und die slawischen Länder: Fragen des Kulturtransfers im Lichte von Literatur- und Kulturgeschichte*. Berlin: Peter Lang, 219–246.
- Kotthoff, Helga (2004): “Overdoing culture. Sketch-Komik, Typeninstilierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar“, in: Hörning, Karl/Reuter, Julia (Hgg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 184–201.
- Kotthoff, Helga (2009): „Ethno-Comedy zwischen Unterlaufung und Bestätigung von Stereotypen. Potentiale für den Deutsch-Unterricht“, in: Nauwerck, Patricia (Hg.): *Kultur der Mehrsprachigkeit in Schule und Kindergarten. Festschrift für Ingelore Oomen-Welke*. Freiburg: Fillibach, 37–55.
- Kotthoff, Helga (2010a): „Humor mit Biss zwischen sozialer Exklusion und Inklusion“, in: Krämer, Sybille/Koch, Elke (Hgg.): *Gewalt in der Sprache*. München: Fink, 61–97.
- Kotthoff, Helga (2010b): „Ethno-Comedy und riskanter Humor in der Clique: Rassistisch, einfach spaßig oder besonders cool?“, in: Pułaczewska, Hanna/Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara (Hgg.): *Intercultural Europe: Arenas of Difference, Communication and Mediation*. New York: Columbia University Press, 145–179.
- Krefting, Rebecca (2014): *All Joking Aside: American Humor and its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lintott, Sheila (2020): “Introduction: Stand-Up Comedy Today and Tomorrow”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78/4 (Fall 2020), 397–400.
- Papacharissi, Zizi (2015): *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press.

- Ugrešić, Dubravka (1995): „Wir sind die Jungs“, in: *Die Kultur der Lüge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 163–181.
- Yildiz, Yasemin (2013): *Beyond the Mother Tongue. The Post-Monolingual Condition*. New York: Fordham University Press.