

Lukas Foerster
Sitkommunikation

Kaleidogramme Bd. 198

Lukas Foerster

Sitkommunikation

Zur televisuellen und semantischen Struktur
der Multikamera-Sitcom

Kulturverlag Kadmos Berlin

Dieser Band entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2023, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Umschlagabbildung: künstlerische Bearbeitung
eines Filmstills aus *Cheers* »Abbildung E1« durch WB

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-514-8

Inhalt

Einleitung	9
------------------	---

Teil I: Dispositiv

Frühes Fernsehen, frühe Fernseh-Comedy	16
Die Comedy-Variety-Show	27
Texaco Star Theater	36
Comedy-Variety und Sitcom: Differenzierungen, Hybridisierungen	48
Burns and Allen	51

Teil II: Sitkommunikation

I Love Lucy	62
Multikamera versus Singlekamera	72
Elemente der Sitkommunikation: Aufzeichnung	78
Elemente der Sitkommunikation: Kamera	83
Elemente der Sitkommunikation: Figuren/Dialoge	95
Elemente der Sitkommunikation: Laugh-Track und Reaction-Shots	104
Elemente der Sitkommunikation: Räume, Fenster, Türen	110
Exkurs: Teletransparenz, Cineopazität und die Nichtsichtbaren der Sitcom	121

Teil III: Semantische Evolution

Vorbemerkung: Die Entwicklung der Sitcom nach den 1950er Jahren	136
Von der Familiensitcom zur Beziehungssitcom I: Stasis	141
Von der Familiensitcom zur Beziehungssitcom II: Wiederholung	165
Von der Familiensitcom zur Beziehungssitcom III: Fortsetzbarkeit	188
Shrimps ohne Ende (<i>Seinfeld</i>)	203

Teil IV: Die Beziehungssitcom

Vorbemerkung: Korpus und Zugriff	210
Der Modernismus der Beziehungssitcom (<i>Cheers</i>)	215
Sitcom und Liebeskommunikation.	225
Zwei Beziehungsgespräche (<i>Cheers</i>)	241
Reluctant Marriage (<i>Mad About You</i>)	262

Teil V: Drei Sitcomküsse

Sitcom, Ehe, Sex, Kuss	272
Beziehungssitcomkuss I (<i>Wings</i>)	279
Beziehungssitcomkuss II (<i>Wings</i>)	284
Beziehungssitcomkuss III (<i>Friends</i>)	292

Teil VI: Resignation (*Frasier*)

Nachzeitigkeit	314
The Play.	319
3x Goodbye	333

Teil VII: Ausblick

Sitcom nach der Sitcom	340
Komödie der Nichtwiederverheiratung	352

Bibliographie.	358
------------------------	-----

Danksagung	367
----------------------	-----

Bildteil.	369
-------------------	-----

»Das Leben hat zwar seinen konventionellen Zusammenhang verloren, aber durch die Schilderung dieses täglich empfundenen Verlusts entsteht – ex negativo – ein neuer Zusammenhang, der genauso stark an den Lebensvollzug fixiert ist wie der frühere Konventionsalltag.« (Wilhelm Genazino)

Einleitung

Am 27. August 2018 wird auf der Showbühne der Talkshow *Jimmy Kimmel Live!* (2003–; ABC) ein Vorhang aufgezo- gen. Es erscheint eine Küchenzeile, mitsamt weißem Kühlschrank und taubenblauer Möb- lie- rung, im Hintergrund eine Backsteinwand, davor ein kleiner Esstisch. Obwohl sich in diesem Set keine Menschen oder andere Attraktionen befinden, jubelt das Publikum. Weil es die Küche wiedererkennt: Sie ist ein zentraler Schauplatz der Serie *Friends* (1994–2004; NBC), die im Mai 2004 zu Ende gegangen war. 14 Jahre später hat Kimmel Jennifer Aniston eingeladen, eine der Hauptdarstellerinnen der Serie. Kimmel und Aniston setzen sich gemeinsam in das nachgebaute *Friends*-Set und führen eine sketchartige Szene auf, die das Original gleichzeitig evoziert und parodiert.¹ Bald treten als Überraschungsgäste Courteney Cox und Lisa Kudrow, zwei weitere zentrale Mitglieder des Casts der Serie, auf und werden Teil der Vorführung, die freilich damit endet, dass Kimmel von allen drei Frauen verlassen wird und allein in der nun abgedunkelten Küche zurückbleibt.

Das Fernsehen erinnert sich an das Fernsehen und wählt dafür eine Mise-en-Abyme-Konstruktion. Dass es dabei nicht um eine tatsächliche Wiederaufführung von *Friends* geht, wird freilich nicht nur durch die Anwesenheit Kimmels deutlich, sondern auch dadurch, dass alle Betei- ligten ihre Dialogzeilen von Drehbuchseiten ablesen und andauernd aus ihren Rollen fallen, vor allem indem sie die Lächerlichkeit des Skripts kommentieren. Außerdem befindet sich auf dem Küchentisch ein Buzzer, der, wenn er von einer der an der Aufführung Beteiligten gedrückt wird, jenes »Konservenlachen« erklingen lässt, das für Multikamera-Sitcoms wie *Friends* charakteristisch ist.

Kimmels Sendung versucht gar nicht erst, eine in sich geschlossene fiktionale Welt nachzustellen. Das wirft die Frage auf, was in dieser Reprise stattdessen passiert beziehungsweise, was genau hier erinnert wird. Der Sketch funktioniert selbstverständlich nur über den Bezug auf

¹ Die entsprechende Passage der Sendung ist auf youtube verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=i4H2JHp5XOQ> (letzter Zugriff: 10.5.2018).

Friends – aber offensichtlich geht es nicht darum, Figuren und dramatische Ereignisse einer einst äußerst erfolgreichen Fernsehserie wieder vollumfänglich lebendig werden zu lassen. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken stattdessen kommunikative Störsignale. Das betrifft vor allem die Differenz zwischen SchauspielerIn und Rolle (besonders deutlich im Fall der nur widerwillig ins Spiel einsteigenden Aniston), aber auch den Kampf um die Kontrolle über den Lachbuzzer, sowie nicht zuletzt Unstimmigkeiten im Drehbuch: Die Dialoge sind offensichtlich »gefälscht«, und werden der Vorlage nicht gerecht. Kimmel imaginiert sich in die Rolle eines Frauenhelden, von dessen sexueller Potenz die Mitspielerinnen laut Skript zu schwärmen haben, außerdem ordnet er einzelne Dialogzeilen den – bezogen auf die erinnerte Rollenverteilung in *Friends* – »falschen« Figuren zu.

Man könnte meinen, dass eine Hommage, die ihr Objekt derart exzessiv verformt, es gleichzeitig verfehlt. Der aus Sicht der vorliegenden Arbeit zentrale Clou des Sketches besteht jedoch darin, dass er ganz im Gegenteil etwas Entscheidendes an *Friends*, und allgemeiner an der Sitcom zu fassen bekommt: Der fortgesetzte Erfolg dieses Genres hat wenig mit der Immersion in eine fiktionale Welt zu tun. Vielmehr hängt er eng zusammen mit den kommunikativen Routinen, die sich im Verlauf der einzelnen Serien herausbilden. Diese kommunikativen Routinen erhalten in Sitcoms eine gewisse Autonomie, insbesondere im Verhältnis zur übergeordneten Erzählung, aber durchaus auch im Verhältnis zu den Körpern der Schauspielerinnen, durch die hindurch sie sich realisieren. Sie sind, wie *Jimmy Kimmel Live!* zeigt, in eben diesem Sinne – also nicht als Elemente einer narrativ organisierten fiktionalen Welt, sondern als gewissermaßen entsubstantialisierte Sprachspiele – auch Jahre nach Beendigung der Serie noch popkulturell anschlussfähig.

Im Folgenden werde ich die Multikamera-Sitcom als das analysieren, was sie auch in ihrer *Jimmy-Kimmel-Live!*-Variante ist: eine spezifische Ausprägung televisueller Kommunikation. Deren textuelle Struktur wiederum soll mithilfe des Begriffs »Sitkommunikation« beschrieben werden. Sitkommunikation bezieht sich auf kommunikative Strukturen in Sitcoms, also nicht auf die Kommunikation der Sitcoms mit ihrem Publikum. Sie beschränkt sich nicht auf die Ebene des Dialogs (und kann keineswegs mit einer bloßen Darstellung von Kommunikation verwechselt werden), sondern sie durchdringt auch andere Elemente des televisuellen Texts, wie die Kameraarbeit, das Schauspiel und nicht zuletzt das Verhältnis von Sicht- und Nichtsichtbarkeit. Auf einer weiteren Ebene stellt sie außerdem ein Organisationsprinzip dar, das das semantische

Material, das in die Serien eingespeist wird, kommunikationsförmig macht. Anders ausgedrückt: Es geht im Folgenden um die Organisation televisueller Sinnproduktion unter den Bedingungen der Sitcom.

Eine Hypothese, die meiner Arbeit zugrunde liegt, ist die, dass die Eigenheiten der Sitkommunikation – also die spezifische Art, wie die Sitcom Televisualität organisiert – mit den materiellen Bedingungen der Sitcomproduktion in Verbindung stehen. Einen Ausgangspunkt für diese Überlegung stellt ein Aufsatz von David Barker mit dem sprechenden Titel »Television Production Techniques as Communication«² dar. Barker beschreibt darin, wie sich die Differenz zwischen dem Multikamera- und dem Singlekamera-Aufnahmeverfahren *kommunikativ* niederschlägt: als eine Vorstrukturierung der televisuellen Anordnung, die sich nicht auf stilistische Oberflächenphänomene beschränkt, sondern alle Ebenen der jeweiligen Serien beeinflusst.

Diese Perspektive hat unter anderem zur Folge, dass mein Zugriff auf die Sitcom ein selektiver ist: Da die Sitkommunikation, so wie sie im Folgenden verstanden wird, eng mit dem in der Serie *I Love Lucy* (1951–1957; CBS) etablierten und seither weitgehend unverändert gebliebenen Multikamera-Produktionsmodus verbunden ist, werden die konkurrierenden Singlekameraformate kaum Berücksichtigung finden. Die Gründe dieses Ausschlusses, also die Implikationen der Unterscheidung zwischen Multi- und Singlekamera, werden freilich erläutert werden müssen.

Im Folgenden werden allerdings nicht nur die Struktur und die produktionstechnischen Grundlagen, sondern auch die Genese der Sitkommunikation zu untersuchen sein. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die von experimentellen und instabilen Formaten geprägte Frühphase des kommerziellen Fernsehens in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren. In diesem Zusammenhang ist gleich auf eine weitere wichtige Einschränkung zu verweisen: Meine Arbeit entwirft eine Geschichte der Sitkommunikation, aber keine der Sitcom. Was zur Folge hat, dass aus gleichermaßen systematischen und pragmatischen Gründen nicht nur Singlekamera-Sitcoms, sondern auch zahlreiche weitere Bereiche und Aspekte des Genres unter den Tisch fallen. Das beginnt damit, dass ich mich im Folgenden ausschließlich mit amerikanischen Fernsehserien beschäftige, während die Sitcom-Traditionen anderer

² David Barker: »Television Production Techniques as Communication«. In: *Critical Studies in Mass Communication* 2/1985, S. 234–246.

Länder (wie insbesondere die britische) nicht berücksichtigt werden.³ Nicht, weil die Sitkommunikation etwas spezifisch Amerikanisches ist, sondern weil die amerikanische Fernsehgeschichte mit ihrem über viele Jahrzehnte stabilen Networksystem einen idealen Rahmen für die Beschreibung und Analyse der Sitkommunikation bereitstellt.

Ich gehe von der Annahme aus, dass die konkrete Ausgestaltung der Sitkommunikation nicht nur von produktionstechnischen beziehungsweise das sitkommunikative Dispositiv betreffenden Aspekten, sondern auch von der dargestellten Sozialstruktur abhängig ist. Sitcoms, die den Alltag einer Familie ins Zentrum stellen, bilden andere kommunikative Routinen aus als solche, die hauptsächlich an einem fiktionalen Arbeitsplatz spielen oder solche, die ihre Figuren in offener gedachten interpersonellen Netzwerken verorten. Es wird zu zeigen sein, was der Übergang von der Familiensitcom zur Arbeitsplatzsitcom und insbesondere zur Beziehungssitcom, sowie die damit einhergehende zunehmende Entrahmung von Kommunikation, konkret für die Poetik der jeweiligen Serien bedeuten.

An dieser Stelle leitend sind eine Reihe von begrifflichen Unterscheidungen der Systemtheorie Niklas Luhmanns. Meine Überlegungen zur Sitcom unternehmen den Versuch, Luhmanns Schriften für die Analyse von Populärkultur fruchtbar zu machen, also für ein semantisches Feld, das von dem Bielefelder Soziologen selbst notorisch vernachlässigt worden war. Es geht mir freilich nicht darum, nun auch der Fernsehunterhaltung einen Platz im Gefüge der Systemtheorie zu erobern. Überhaupt begreift diese Arbeit die Systemtheorie nicht als eine Universaltheorie, sondern als ein methodisches Werkzeug, das eine Anzahl von Begriffen und Denkfiguren bereitstellt, mit deren Hilfe ganz unterschiedliche Dinge sichtbar gemacht werden können. Diese sichtbar gemachten Dinge wiederum verweisen nicht immer automatisch auf systemtheoretische Unterscheidungen zurück.

Am Anfang meines Interesses an der Sitcom steht eine kontraintuitive Komplexitätsvermutung. Kontraintuitiv, weil die Sitcom im Allgemeinen den Ruf eines besonders statischen, ewig gleichbleibenden Fernsehgenres hat: Nicht nur die einzelnen Episoden einer spezifischen Sitcom ähneln einander, sogar die verschiedenen Serien selbst scheinen immer wieder

³ Da im Kontext meiner Arbeit die Unterscheidung zwischen »US-amerikanisch« und »amerikanisch« nicht wesentlich ist, verwende ich durchweg die alltagsnähere und auch sprachlogischere Formulierung »amerikanisch«. Siehe hierzu Scot W. Stevenson: »Wider den Begriff ›US-amerikanisch‹«. In: *Scot W. Stevenson's Homepage*, 6.3.2010, <http://www.possum.in-berlin.de/texts/us-amerikanisch.html> (letzter Zugriff 23.4.2018).

dieselbe Grundsituation zu variieren. Auch in meinen Überlegungen spielt der Eindruck der Stasis, den Sitcoms produzieren, eine Rolle. Allerdings gehe ich von der Annahme aus, dass Stasis nicht nur ein Ähnlichkeits-, sondern auch ein Differenzkriterium darstellt. Die einzelnen Sitcoms sind als nicht absolut, aber relativ autonome poetische Systeme beschreibbar, die sehr unterschiedliche Formen von Stasis produzieren, und die deshalb sowohl hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten als auch hinsichtlich ihrer Unterschiede befragt werden können.

Da die Sitkommunikation, so eine zentrale Hypothese, ihre höchste Komplexitätsstufe erst mit der Beziehungssitcom erreicht, ist diesem Subgenre ein großer Teil der folgenden Untersuchungen gewidmet. Die zweite Hälfte meiner Arbeit reduziert die Geschichte der Sitkommunikation auf sechs Serien, die in den 1980er und 1990er Jahren von NBC ausgestrahlt wurden: *Cheers* (1982–1994), *Seinfeld* (1989–1998), *Wings* (1990–1997), *Mad About You* (1992–1999), *Frasier* (1993–2004) und eben *Friends*. Noch genauer gesagt: Sie blickt auf eine Reihe einzelner Episoden dieser Serien, anhand deren sich die Funktionsweise der Sitkommunikation besonders gut erläutern lässt; und in einem letzten Schritt fokussiert sie nur noch zwei einzelne Szenen, in denen die Entwicklung der Sitkommunikation einen doppelten Endpunkt erreicht. Insofern bewegt sich die Argumentation vom Allgemeinen zum Konkreten. Wo zunächst medien- und dispositivtheoretische Fragen zu klären sind, rücken später systemische Überlegungen zum Zusammenhang von medialer Form und sozialer Formation ins Zentrum und schließlich, im umfangreichsten Teil der Arbeit, szenische Mikroanalysen.

Entscheidend ist, dass es sich bei Letzteren nicht um exemplarische beziehungsweise symptomatische Lektüren handelt. Die Mikroanalysen sind keine nachgereichten Belege für ihnen vorgängige systematische Thesen, sondern eigenständige Elemente der Argumentation. Anders ausgedrückt: Die Analysen haben nicht das Ziel, den »normalen Verlauf« einer Sitcomepisode nachzuzeichnen, also die gleichbleibenden narrativen Muster, die statischen stilistischen Eigenschaften, die wiederkehrenden Sprachspiele der Serien zu katalogisieren. Stattdessen konzentrieren sie sich auf einzelne Szenen und Szenenfolgen, die die Eigenheiten der Sitkommunikation nicht auf typische, sondern auf besonders beziehungsreiche Weise entfalten. Insbesondere sind für mich gerade jene Momente interessant, in denen die Serien aus ihren selbstgesetzten Regelwerken ausbrechen. Denn gerade im Spiel von Norm und – kontrollierter – Normverletzung besteht ein zentraler Reiz der televisuellen Form der Sitcom. Wenn nicht televisueller Sinnproduktion überhaupt.

Eine letzte Vorbemerkung: Diese Arbeit beschäftigt sich mit Fernsehserien, die im Allgemeinen durch ihren Bezug auf Humor und Komik definiert werden.⁴ Gerade dieser Aspekt spielt allerdings in meiner Argumentation nur eine untergeordnete Rolle. Es wird zwar um televisuelle Techniken des Komischen wie Reaction-Shots und auch um bestimmte Formen dialogischer Pointenkonstruktion gehen, aber nicht darum, zu erklären, warum Sitcoms komisch sind oder welche Sitcoms als besonders komisch zu gelten haben; allgemeinere Theorien über die Entstehung oder die Wirkungsmechanismen von Humor werden erst recht keine Rolle spielen. Es steht zu hoffen, dass das Folgende diese ebenfalls kontraintuitive Perspektivverschiebung rechtfertigt, dass also tatsächlich etwas Neues sichtbar wird, wenn das »com« der Sitcom nicht als Comedy, sondern als Communication gelesen wird.

⁴ Siehe unter anderem Brett Mills: *The Sitcom*. Edinburgh 2009, S. 6; Gregor Balke: *Episoden des Alltäglichen*, Weilerswist 2015, S. 121; David Grote: *The End of Comedy. The Sit-Com and the Comedic Tradition*. Hamden 1983, S. 12.