



Lukas Foerster

SITKOMMUNIKATION

ZUR TELEVISUELLEN UND SEMANTISCHEN
STRUKTUR DER MULTIKAMERA-SITCOM

καδμος

Wenn in den letzten ein, zwei Jahrzehnten die Rede von einem »Golden Age of Television« war und der Fernsehserie attestiert wurde, sie trete das Erbe des anspruchsvollen Kinofilms, wenn nicht gar der literarischen Epik des 19. Jahrhunderts an, so war ein zentrales Genre des Fernsehens fast nie mitgemeint: die Sitcom. Immer noch gilt die erfolgreichste komische Form der Fernsehgeschichte vielen als der Inbegriff einer stromlinienförmigen, mindestens strukturell konservativen Fernsehästhetik. »Sitkommunikation« geht von der entgegengesetzten Hypothese aus: Die Sitcom kann als eine der komplexesten und intelligentesten Formen beschrieben werden, die dem Medium Fernsehen zur Verfügung stehen. Um dies zu plausibilisieren, gilt es, die Sitcom nicht als ein Genre zu beschreiben, das über eine bestimmte Anzahl von Attributen definiert ist, die sich von den Attributen anderer Genres unterscheiden; sondern als die televisuell formatierte Ausprägung einer poetischen Methode, die einen spezifischen Modus der televisuellen Kommunikation etabliert – eben den der Sitkommunikation. Das »Kommunikation« in Sitkommunikation meint dabei nicht den kommunikativen Kontakt des Mediums Fernsehens mit der Öffentlichkeit und auch nicht den einer einzelnen Ausstrahlung mit einer individuellen Zuschauerin. Sondern es bezeichnet eine sitcominterne Kommunikation, die außerhalb des televisuellen Texts der jeweiligen Serien keine Realität besitzt. Dennoch ist Sitkommunikation nicht einfach nur eine Simulation von Kommunikation. Vielmehr sind Sitcoms dadurch gekennzeichnet, dass sie einerseits, oft ziemlich ausschließlich, von Kommunikation handeln; und dass sie sich andererseits selbst kommunikationsförmig strukturieren. Diese Verschränkung – Kommunikation als Inhalt und als Form – legt nahe, dass es wenig sinnvoll ist, den Begriff der Sitkommunikation von existierenden Kommunikationsmodellen herzuleiten. Stattdessen ist er am Material selbst zu erarbeiten.

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: Booksfactory

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.

TEIL I: DISPOSITIV

1. FRÜHES FERNSEHEN, FRÜHE FERNSEHCOMEDY

Die Sitkommunikation ist, wie bereits angedeutet, nicht zu trennen vom spezifischen produktionstechnischen Dispositiv der Multikamera-Sitcom. Dieses Dispositiv wiederum hat eine Geschichte und eine Vorgeschichte. Im Teil I dieser Arbeit stehen deshalb noch nicht die kommunikativen Strukturen der Sitcom selbst im Mittelpunkt, sondern Überlegungen zur Visualität und produktionstechnischen Realität des frühen Fernsehens beziehungsweise der Fernsehcomedy vor der Sitcom.

Es ließe sich noch weiter auszuholen. Die Sitcom ist älter als das Fernsehen.⁵ Ihre Ursprünge sind insbesondere im Radio zu suchen, wo seit den 1920er Jahren komische Formate reüssieren, die mit den späteren Fernsehsitcoms viele Eigenschaften teilen und später teilweise direkt fürs Fernsehen adaptiert werden.⁶ Es wäre problemlos möglich, mehrere alternative Genealogien des Genres nachzuzeichnen. Die hybride Medialität der Sitcom verweist sowohl auf Vaudevilleperformances und andere Bühnenkünste⁷ als auch auf das Kino, insbesondere auf die in den 1930er bis 1950er Jahren im Vorprogramm der Hauptfilme vorgeführten Two-Reelers, die eine ähnliche Laufzeit haben und teilweise auch ähnliche Grundsituationen variieren wie eine typische Sitcom-

⁵ Der Begriff »Sitcom« allerdings vermutlich nicht. Presseartikel legen nahe, dass er erst im Laufe der 1960er Jahre in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen ist. Siehe unter anderem Larry Wolters: »Enough Comedy on TV for a Good Cry«. In: *Chicago Tribune*, 4.10.1964, S. 16. »Sitcom« ist eine Zusammenziehung des älteren Begriffs »Situation Comedy«, dessen Ursprünge noch schwieriger zu bestimmen sind. Für einige Hinweise, die bis zurück in die 1920er Jahre reichen, siehe die Website »The Sitcom«, die von Jeremy Butler betreut wird: <http://tvcrit.com/sitcom/> (letzter Zugriff: 19.9.2017).

⁶ Siehe David Marc: »Origins of Genre. In Search of the Radio Sitcom«. In: Mary M. Dalton/Laura R. Linder (Hrsg.): *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*. Albany 2005, S. 14–19.

⁷ Eine interessante Fallstudie ist in dieser Hinsicht die Karriere von Lucille Ball. Siehe hierzu Rosie White: »Funny peculiar: Lucille Ball and the vaudeville heritage of early American television comedy«. In: *Social Semiotics* 26/2010, S. 298–310.

episode.⁸ Auch Comic-Strips haben Anteil an der Genese des Genres: *The Gumps* (1931–1937; CBS), eine frühe Radiositcom, war die Adaption eines populären Zeitungscomics.⁹ Da die vorliegende Arbeit nicht den Anspruch erhebt, eine integrale Geschichte der Fernsehsitcom schreiben zu wollen, unternimmt sie erst recht nicht den Versuch, eine medienübergreifend integrale Vorgeschichte zu schreiben.¹⁰ Stattdessen soll an dieser Stelle einer eher abwegigen Fährte gefolgt werden, hin zu einem wenig schmeichelhaften und natürlich falschen Anfang der Sitcomgeschichte, der dennoch dabei behilflich sein könnte, ihre mediale Form neu zu perspektivieren.

Als eines der ersten erfolgreichen Radioformate im Sitcomstil gilt *Sam 'n' Henry*, eine von WGN Radio zwischen 1926 und 1928 ausgestrahlte Sendung, die aus jeweils zehnminütigen Episoden besteht. 1928 wurde die Sitcom in *Amos 'n' Andy* umbenannt, entwickelt sich unter diesem neuen Titel zu einer der beliebtesten und umstrittensten Sendungen¹¹ der amerikanischen Radiogeschichte und wird, in unterschiedlichen Variationen und auf wechselnden Sendern, bis 1960 fortgesetzt. Umstritten ist sie vor allem, weil die beiden Hauptfiguren Afroamerikaner darstellen sollen, jedoch von Weißen gesprochen werden. *Amos 'n' Andy* folgt damit dem Prinzip der Blackface-Minstrelsy, einer historischen Form der Unterhaltungskultur, die damit operiert, dass schwarz geschminkte Akteure (und gelegentlich auch ungeschminkte Afroamerikaner) dem Publikum eine mal idealisierte, mal infantalisierte Version von afroamerikanischem Leben unter den Bedingungen der Sklaverei vorspielen.

⁸ Siehe hierzu das Kapitel »The Sennett Tradition«, in: Barry Putterman: *On Television and Comedy. Essays on Style, Theme, Performer and Writer*. Jefferson, North Carolina 1995, S. 48–70. David Grote sieht außerdem eine Nähe zu populären Filmserials wie *Blondie* (1938–1943) und *Andy Hardy* (1937–1946). Siehe Grote, *The End of Comedy*, S. 127. Zu letzterem siehe außerdem Herbert Schwaab: »Die schwierige Beziehung von Film und Sitcom und der televisuelle Alltag des klassischen Hollywoodkinos in den Filmserien *Andy Hardy* und *Blondie*«. In: Lukas Foerster et al. (Hrsg.): *Before Quality*. Münster 2019. Zu beachten sind in diesem Zusammenhang auch personelle und institutionelle Verbindungen: Der Multikamera-Aufnahmestil wird von dem berühmten Kino-Kameramann Karl Freund entwickelt, viele frühe Sitcoms werden auf dem Gelände der Hal Roach Studios produziert.

⁹ Zu den Vorläufern der Sitcom im Printjournalismus siehe Jack Gladden: »Archie Bunker meets Mr. Spoopendyke: nineteenth-century prototypes for domestic situation comedy«. In: *Journal of Popular Culture* 10/01/1976, S. 167–179.

¹⁰ Eine Reihe weitere Spuren lassen sich verfolgen in Anschluss an Balke, *Episoden des Alltäglichen*, S. 101–116. Balke rekonstruiert die Vorgeschichte der Sitcom mit Bezug auf den Begriff der beziehungsweise die Ausdifferenzierung von Unterhaltung.

¹¹ Siehe hierzu Michele Hilmes: »Invisible Men: *Amos 'n' Andy* and the Roots of Broadcast Discourse«. In: *Critical Studies in Mass Communication* 10/1993, S. 301–321.

Schon diese erste erfolgreiche Radiositcom schlägt den Bogen zum Fernsehen, wo sie zwischen 1951 und 1953 als *The Amos 'n' Andy Show* (CBS) adaptiert wird. *Sam 'n' Henry* selbst schließt an die Minstrel-Shows an, die im 19. Jahrhundert die amerikanische Populärkultur mitprägten und in geringerem Umfang auch noch im 20. Jahrhundert weiterexistieren.¹² Es ist wenig sinnvoll, diese historische Kontingenz zu verallgemeinern und die Minstrel-Show zur Vorläuferin aller Sitcoms zu erklären, und das nicht nur, weil die Sitcom im Allgemeinen – und durchaus zu Recht – als eine popkulturelle Form beschrieben wird, in der die Mehrheitsgesellschaft sich selbst repräsentiert; sondern auch, weil Verkleidungstechniken wie das Blackfacing der Sitcom eher fremd sind.¹³

Dennoch ähneln sich Sitcom und Minstrelsy in mindestens zweierlei Hinsicht. Zum einen entfalten sich in beiden Fällen die Erzählungen innerhalb vergleichsweise starrer Rahmungen, die die Option einer grundlegenden Veränderung der Ausgangssituation von Anfang an ausschließen. Im Fall der Sitcom manifestieren sich diese Rahmungen vor allem in Wiederholungsstrukturen und einer Tendenz zur erzählerischen Stasis, sie haben aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, etwas zu tun mit dem Produktionsmodus, also mit der Art und Weise, wie die einzelnen Episoden im Fernsehstudio aufgezeichnet werden. In der Minstrel-Show sind die Rahmungen ebenfalls bereits durch die Begrenzungen der Theaterbühne vorgegeben, sie manifestieren sich jedoch gleichzeitig als eine ideologische Matrix: Festgeschrieben wird im ästhetischen Spiel das Phantasma einer harmonischen Sklavenhaltergesellschaft.

Zum anderen setzen sowohl die Minstrel-Show als auch die Sitcom in diese Rahmen hochgradig stilisierte, primär nicht nach den Maßstäben psychologischer Authentizität entworfene Figuren ein. Auffällig ist in beiden Fällen die ausgeprägte Passung von Figur und Rahmung. Im Fall der Minstrel-Show ist das besonders naheliegend: Deren Rahmung einer idealisierten, rassistisch überformten Feudalgesellschaft stellt eine derart grobe Verzerrung der gesellschaftlichen Realität dar, dass nur entsprechend verformte Figuren mit ihr kompatibel sein können. Die Figuren sind in diesem Fall kaum mehr als Funktionen des Rahmens.

¹² Zur Geschichte der Minstrelsy siehe Robert C. Toll: *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-century America*. New York 1974, insbesondere S. 160–194; für eine Gegengeschichte afroamerikanischer Komik siehe Mel Watkins: *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*. Chicago, Illinois 1994, insbesondere S. 104–133.

¹³ Außer in den Ausnahmefällen, in denen die Verkleidung einer Sitcom-Figur von allen Beteiligten, insbesondere auch vom Publikum, durchschaut wird. Siehe hierzu Kapitel IV.2.

Die Sitcom ist ein komplizierterer Fall. Ihre Rahmungen sind zwar ebenfalls statisch, aber sozusagen eigenschaftslos, insbesondere, was ideologische oder politische Festlegungen angeht. Zumindest in ihrer klassischen Phase, die sich von den 1950ern bis in die 1990er erstreckt, hat das Genre eine Tendenz zu unspezifischen Milieus; verhandelt wird ausgestellt Beiläufiges, die kleinen Dramen des im Großen und Ganzen (aber dann auch wieder nicht allzu sehr) saturierten Lebens in der demokratischen Moderne. Schon die Sets, also die materiellen, im Produktionsprozess sich formierenden Rahmungen der Sitcom, könnten Werbespekten von Möbelhäusern entnommen sein.

In der Sitcom wird keine ideologisch verformte Gegenwelt stillgestellt, sondern eine bloße Variation auf den Alltag, wie er sich um den Fernsehapparat herum abspielt. Aber obwohl die Rahmungen zunächst maximal unspezifisch und deshalb austauschbar erscheinen, ist jeder einzelne Rahmen, wie noch zu zeigen sein wird, nur mit einem einzigen Figurenensemble kompatibel. Die Sitcom findet, anders ausgedrückt, Möglichkeiten, das Unspezifische zu spezifizieren. Nicht zuletzt um diesen Prozess wird es im Weiteren gehen.

Der Verweis auf die aggressiv antirealistische Minstrel-Show ist insofern geeignet, auch den vermeintlichen Alltagsrealismus der Sitcom zu problematisieren. Vielleicht lässt sich das Verhältnis der beiden Formate folgendermaßen fassen: Die Sitcom blickt auf den Alltag so, als wäre er eine Minstrel-Show.

Early Television?

Im Folgenden beschränkt sich dieses Kapitel, wie das gesamte Buch, auf das Medium, in dem die Sitcom historisch am erfolgreichsten war und bis heute ist: auf das Fernsehen, das seinerseits seit seinen Anfängen und bis heute maßgeblich von der Sitcom mitgeprägt wird. Dies gilt zumindest für das amerikanische Fernsehen, insofern man dieses aus der Perspektive seiner überlieferten Programmgeschichte untersucht. Zwar ist das Fernsehen technikhistorisch bereits mehrere Jahrzehnte alt, als im Jahr 1948 die Networks CBS und ABC auf Sendung gehen und damit den seit 1946 beziehungsweise 1947 operierenden DuMont und NBC Konkurrenz machen. Damit vervollständigen sie jenes Senderpanorama, das das amerikanische Networkfernsehen in seinen Grundzügen bis heute prägt. Zu einem den häuslichen und familiären Raum in Beschlag nehmenden Massenmedium und einem dominanten Teil der Kulturindustrie entwickelt sich die vorher vergleichsweise experimentell und abseits

der großen Publika und Gewinnmargen gehandhabte Technik allerdings erst in eben jenen Nachkriegsjahren der späten 1940er.

Die bis in das 19. Jahrhundert zurückreichende Technikgeschichte des Fernsehens¹⁴ kann im Folgenden auch deshalb vernachlässigt werden, weil so gut wie keine Aufzeichnungen von Ausstrahlungen aus dieser Phase existieren. Das Kinescope-Verfahren, dem die äußerst fragmentarische Überlieferung der frühen Networkprogrammierung zu verdanken ist, wird erst 1947 entwickelt und ab 1948 in größerem Umfang eingesetzt.¹⁵ Erst von diesem Zeitpunkt an wird das Fernsehen zu einem Teil des kulturellen Gedächtnisses und zu einem Medium der Populärkultur mit eigenem Evolutionspotenzial.

Das dann freilich die Gesellschaft umso schneller und umso gründlicher durchdringt. 1948 besitzen nur 0,4%, 1958 bereits 83,2% aller amerikanischer Haushalte einen eigenen Fernsehapparat.¹⁶ Parallel zum Siegeszug des Empfangsgeräts in den Wohnzimmern wächst auch das Programm mit rapider Geschwindigkeit. Die Stationen bauen ihren Sendeplan Saison für Saison aus; und bereits um 1950, also zwei Jahre nach der Konsolidierung des Networksystems, hat sich ein differenziertes Programmangebot herausgebildet, das, in der einen oder anderen Spielart, fast alle Genres beinhaltet, die das Medium bis heute prägen.

Die Geschwindigkeit ist erst recht erstaunlich, wenn man andere medientechnische Umbrüche als Vergleichsmaßstab heranzieht: Die (nur ungefähr) äquivalente Frühphase der Kinogeschichte zum Beispiel, das sogenannte »early cinema«, umfasst, je nach historiografischem Ansatz, zehn bis zwanzig Jahre¹⁷ und zieht sich von den ersten Vorführungen

¹⁴ Albert Abramson unterteilt seine Studie über die Geschichte des Fernsehens in zwei Bände, die den Jahren 1880 bis 1941 respektive 1942 bis 2000 gewidmet sind. Siehe Albert Abramson: *The History of Television, 1880–1941*. Jefferson, North Carolina 1987 und ders.: *The History of Television, 1942–2000*. Jefferson, North Carolina 2003. Im Vorwort zum zweiten Band (S. 1) nennt Abramson den Zweiten Weltkrieg als entscheidende Demarkationslinie innerhalb der Fernsehtechnikgeschichte.

¹⁵ Siehe zur Geschichte der Kinescopetechnik und zu älteren Versuchen der Konservierung von Fernsehausstrahlungen Robert J. Shagawat: »Television Recording Origins: Oldest Surviving Live TV Broadcast«. In: *early television museum*, 2004, http://www.earlytelevision.org/pdf/Television_Recording_Origins.pdf (letzter Zugriff: 15.4.2014).

¹⁶ Siehe James L. Baughman: »Television Comes to America«. In: *Illinois History*, 1993, <http://www.lib.niu.edu/1993/ihy930341.html> (letzter Zugriff: 29.5.2017).

¹⁷ Selbstverständlich könnte man auch die in dieser Studie ausgeklammerte Frühphase des Fernsehmediums als Early Television beziehungsweise frühes Fernsehen bezeichnen. Ich würde freilich argumentieren, dass die hierdurch aufgerufene Analogie zum Early Cinema erst auf die frühen Jahre des Network-Fernsehens (und dessen Äquivalenzen in anderen nationalen Fernsehgeschichten) passt; die technologische Frühgeschichte des Fernsehens wäre eher mit der Geschichte der präkinematographischen Illusions-

der Lumière-Filme im Jahr 1895 bis zur Konsolidierung des narrativen Spielfilms im entstehenden Studiosystem Hollywoods in den 1910er Jahren. Die Entwicklung des Fernsehens hingegen und auch die im Folgenden skizzierte Entwicklung der Fernsehcomedy vollzieht sich derart rapide, dass man fast schon von einer synchronen Emergenz aller entscheidenden (Sub-)Genres sprechen kann. In der Tat ist genau das ein Eindruck, den man immer mehr gewinnt, je gründlicher man die Archive des frühen Fernsehens erforscht: Das allermeiste ist von Beginn an da. In der Fernsehgeschichte geht es von Anfang an um Binnendifferenzierungen.

Dennoch hat das Fernsehen, im Sinne dieser Arbeit verstanden, nicht nur als Technik, sondern auch als eine Programmgeschichte mit eigener Archivfunktion, einen Anfang. Für den sich die Fernsehwissenschaft freilich bislang erstaunlich wenig interessiert. Ansätze zu einer dem Diskurs um das Early Cinema¹⁸ äquivalenten Theorie des Early Television existieren freilich bereits. Als Anhaltspunkt für eine Periodisierung und für die Abteilung eines Early Television bietet sich der vierjährige Lizenzierungsstopp an, mit dessen Hilfe die Federal Communications Commission zwischen 1948 und 1952 versucht, das exponentielle Wachstum des Fernsehmarkts mitsamt seiner Infrastruktur handhabbar zu machen und die technischen Voraussetzungen für einen stabilen landesweit vereinheitlichten Fernsehempfang zu schaffen. Lorenz Engell stellt diese Phase als eine durch Begrenzung und Kontrolle eingehegte Versuchsanordnung dar, die dafür sorgt, dass die mediale Konstellation Fernsehen erstmals als wechselseitiges Beobachtungsverhältnis verschiedener Elemente (technisches Dispositiv vs. Techniken des Messens und Beobachtens; Programmfluss vs. Publikum) beschrieben werden kann.¹⁹

Auch die entscheidenden Entwicklungsstufen der Fernsehsitcom laufen hauptsächlich innerhalb dieses Zeitfensters ab. Bereits am 15.10.1951 haben sich mit der Ausstrahlung der ersten Episode von *I Love Lucy* alle zentralen Elemente jener Form ineinandergefügt, die für gewöhnlich und auch hier als Sitcom (manchmal mit dem Zusatz »Multikamera-«) firmiert: Eine auf einer in sich stabilen narrativen Situation basierende

apparaturen des 19. Jahrhunderts vergleichbar – schon allein, weil sie keine in sich stabile Programmgeschichte ausbildet.

¹⁸ Siehe für einen kurzen Überblick über die Diskussion um Early Cinema Thomas Elsaesser: »Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology«. In: Ders. (Hrsg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. New York 1994 [O: 1990], S. 1–10.

¹⁹ Lorenz Engell: »Fernsehen mit Unbekannten. Überlegungen zur experimentellen Television«. In: Michael Grisko/Stefan Münker (Hrsg.): *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Berlin 2009, S. 15–46, hier S. 28–29.

komödiantische, fiktionale, in 20 bis 30 Minuten lange Episoden unterteilte Serie; nicht live ausgestrahlt, aber vor einem Studiopublikum aufgezeichnet; gefilmt mithilfe mehrerer parallel aufgebauter Kameras. Die Fernsehgeschichte (im oben ausgeführten Sinn) ist noch keine fünf Jahre alt, und schon existiert eine komplette Sitcom, mitsamt Laugh-Track, Master-Set und einem (in *I Love Lucy* freilich noch nicht allzu zentralen) Sofa.

Diese erstaunlich stabile und langlebige poetische Form steht im Fokus meiner Arbeit und stellt deshalb auch den Fluchtpunkt der folgenden Überlegungen zur frühen amerikanischen Fernsehkomik dar. Dennoch ist es wichtig, festzuhalten, dass die Sitcom zu keiner Phase der Fernsehgeschichte konkurrenzlos geblieben ist und dass es selbstverständlich problematisch wäre, alle historisch älteren Formate der Fernsehkomik einem teleologischen Narrativ unterzuordnen, an dessen Ende die komplett ausgeformte Sitcom stünde. Insbesondere den folgenden Ausführungen, die der Frühgeschichte der komischen Genres des amerikanischen Fernsehens gewidmet sind, sei also vorausgeschickt, dass sie dezidiert aus der Perspektive der klassischen auf die vorklassischen Sitcoms (und auf andere Comedy-Formate) blicken, und dass ihr analytischer Zugriff ein hochgradig selektiver ist.²⁰

Das erste Sofa

Als erste, in diesem Sinne noch unfertige, Sitcom der amerikanischen Fernsehgeschichte gilt *Mary Kay and Johnny*.²¹ Von der knapp zweieinhalb Jahre lang, von Herbst 1947 bis Frühjahr 1948 zunächst auf dem DuMont-Network, im Anschluss bis 1950 auf CBS und NBC ausgestrahlten Serie ist nur eine einzige Episode überliefert, die aus der CBS-Phase stammt. Es hat einigen Reiz, in einer historiografisch nicht ganz korrekten Geste diese einzige, titellose, auf den 13.6.1949 datierte und wie die restlichen Episoden der Serie 15 Minuten lange Folge als einen Ursprungstext der Sitcom zu betrachten, von dem aus das Genre sich bis in die Gegenwart hinein entfaltet. Denn bereits diese eine Episode

²⁰ In dieser Hinsicht ähnelt die argumentative Struktur meiner Arbeit der Struktur des Sitcomdialogs. Dieser ist ebenfalls auf eine Pointe als Endpunkt hin konstruiert, was zur Folge hat, dass vor der Realisierung dieses komischen Schlusspunktes kommunikative Freiheitsgrade eingeschränkt werden. Siehe hierzu Kapitel II.5.

²¹ Als weltweit erste Sitcom gilt *Pinwright's Progress*, ein halbstündiges Format, das von November 1946 bis Mai 1947 in Großbritannien auf BBC ausgestrahlt wurde; keine der zehn produzierten Episoden ist überliefert.

enthält eine Anzahl von Basiselementen, die die Sitcom bis heute prägen.

Die gesamte Episode spielt in einem einzigen Raum, dem Wohnzimmer des »young married couple«, dessen Leben die Serie verfolgt, und in mancher Hinsicht sogar reinszeniert, denn die beiden Hauptdarsteller, Mary Kay und Johnny Kearns, leihen den Protagonisten nicht nur ihre Vornamen, sie sind auch außerhalb der Serie miteinander verheiratet. Mary Kays Schwangerschaft und das gemeinsame Kind werden in der Serie thematisiert, und über diesen biologischen Übergriff des Lebens auf das Fernsehen hinaus verarbeitet das Paar nach eigenen Angaben häufig Episoden aus dem realweltlichen Beziehungsalltag in der fiktionalen Sendung. In einem 1997 erschienenen Zeitungsartikel anlässlich des Jubiläums der ersten Episode wird Johnny Kearns mit einem Satz zitiert, der auf die Sitcom insgesamt gemünzt sein könnte: »The show hit very close to home.«²²

Schon die Konstruktion des Sets der Episode etabliert ein visuelles Muster, das das Genre bis in die Gegenwart prägt. Dessen wichtigstes Element ist ein Sofa, auf dem die Protagonisten Platz nehmen, und das zumeist frontal von vorne gefilmt wird. Die Kamera dringt fast gar nicht in den Handlungsraum ein, ist sich ihrer formgebenden Macht allem Anschein nach noch kaum bewusst. Zwar haben in den späten 1940er Jahren, als *Mary Kay and Johnny* erstmals ausgestrahlt wird, Fernsehgeräte als Privateigentum noch Seltenheitswert und eine prototypische amerikanische Kleinfamilie, wie sie von den Hauptfiguren dargestellt beziehungsweise gegründet wird, hätte wohl eher noch keinen eigenen Apparat besessen.²³ In der Tat scheint sich im fiktionalen Wohnzimmer der Serie keiner zu befinden. Dennoch deutet sich bereits jener medienaparative Kurzschluss an, den die Sitcom in ihrer weiteren Geschichte immer wieder darstellen und gleichzeitig mitvollziehen wird: Die Familie sitzt im Wohnzimmer auf dem Sofa und erblickt in ihrem Fernsehapparat eine andere Familie, die ebenfalls in einem Wohnzimmer auf einem Sofa sitzt und dabei mit Vorliebe ebenfalls fernsieht. Die räumliche Grundkonstellation der medialen Form der Sitcom ist eine symmetrische, spiegelbildliche, fast klaustrophobische, gleichzeitig »close to home«

²² Frazier Moore: »50 Years later, Mary Kay and Johnny Recall TV's First Sitcom«. In: *The Daily Courier*, 14.11.1997, S. 9B.

²³ Wobei Douglas Gomery darauf hinweist, dass die Popularisierung des privaten Fernsehkonsums durchaus schon in den späten 1940er Jahren ihren Anfang nimmt und sich dabei nicht auf die Oberschicht beschränkte. Siehe Douglas Gomery: »Finding TV's Pioneering Audiences«. In: *Journal of Popular Film and Television* 29/2001, S. 121–129, hier: S. 127.

und Closed Circuit. Der Fernsehbildschirm ist eine Kontaktfläche, von der aus – und auf die hin – sich zwei prinzipiell wesensgleiche Welten auffalten, eine in den Fernseher, eine in die Welt hinein.

Das Wohnzimmer, das Master-Set dieser ersten Sitcom, macht, abgesehen von dem Sofa, einen leergeräumten Eindruck, was, ebenso wie die statische, fast durchweg nur registrierend filmende Kamera, auf die Produktionsrealität verweist. Wie die meisten frühen Comedyformate wird *Mary Kay and Johnny* live ausgestrahlt, komplex gebaute Sets sind in einem solchen Modus kaum handhabbar. Umso prominenter wirkt das Fenster im Hintergrund, das freilich nur aufgrund der im Dialog angesprochenen »herrlichen Aussicht« erwähnenswert ist (und schon in dieser ersten Sitcomfolge nicht als Fenster zur Welt dient; deutlich erkennbar ist die herrliche Aussicht nur aufgemalt).

Ebenfalls prominent sind die beiden Türen. Rechts führt eine ins Schlafzimmer, wo sich, die gesamte Handlung der Episode über unsichtbar bleibend, das Kind des Paares befindet (in anderen Episoden soll es auch vor der Kamera aufgetaucht sein). Links die Eingangstür, durch die die Unordnung in das geordnete Serien- und Familienleben tritt, in diesem Fall in Gestalt des Vertreters Mr. Gardner, der zunächst Mary Kay einen Besen aufschwatzet. Der beim Verkaufsgespräch abwesende Johnny rügt daraufhin seine Ehefrau wegen ihrer mangelnden »sales resistance«, nur um sich seinerseits, als Mr. Gardner ein zweites Mal das Sitcomset betritt, für deutlich mehr Geld einen Staubsauger mit dem Namen »Mechanical Maid« andrehen zu lassen.²⁴

Was den vorher statischen Sitcomraum in Bewegung versetzt, ist ein ökonomischer Impuls: Produkte wollen verkauft werden. Explizit geht es dabei nicht darum, dass ein vorher bestehendes Bedürfnis befriedet wird. Im Gegenteil: Das Bedürfnis muss erst erzeugt werden, im Verkaufsgespräch, es ist selbst das Produkt von Kommunikation. In diesem Sinne wird in der ersten dem audiovisuellen Gedächtnis verfügbaren Sitcomfolge vergleichsweise direkt die Funktionsweise serieller Fernsehunterhaltung unter privatwirtschaftlichen Broadcastbedingungen thematisiert: Funktionieren – also: von Szene zu Szene, von Episode zu Episode, von Serie zu Serie weitergeführt werden – kann die Sitcom, wie alle anderen Fernsehserien im Networksystem, nur, weil und solange mit ihrer Hilfe etwas verkauft wird. In diesem Sinne ist die Sitcom selbst

²⁴ Fünf Jahrzehnte später folgt die *Wings*-Episode 8.13 »Hosed« fast exakt demselben narrativen Schema; das kann als ein erster Hinweis auf die außerordentliche motivische und narrative Kontinuität des Genres gelten, die sich offensichtlich bereits mit dessen ersten Auftauchen zu etablieren beginnt.

ein Verkaufsgespräch. Das, genau wie in *Mary Kay and Johnny*, direkt im Wohnzimmer der potentiellen Kundschaft stattfindet. Den expliziten Teil dieses Gesprächs, die Werbung, lassen einige frühen Sitcoms noch direkt in der Diegese mitlaufen, besonders prägnant zum Beispiel in *The Goldbergs* (1949–1954; CBS, NBC, DuMont), wo Mutter Goldberg am Anfang und Ende jeder Folge ihrem Publikum mit einiger Aufdringlichkeit die Vorzüge der Kaffeemarke Sanka anpreist.

Schon während der 1950er Jahre wird der ökonomische Imperativ aus dem Serientext herausgedrängt und in die Werbeunterbrechung segregiert.²⁵ Was freilich nicht heißt, dass die Sitcom sich von ihrer ökonomischen Basis emanzipiert. Sie wird zwar vom direkten Auftrag der Bedürfniserzeugung freigestellt, umso wichtiger wird jedoch, dass sie deren Voraussetzungen auf Dauer stellt. Sie hat sich so zu strukturieren, dass ein bedeutender Teil des Publikums dem Sender, um im Folgenden nichts zu verpassen, während der Werbeunterbrechungen die Treue hält und natürlich auch eine Woche später für die nächste Episode wieder einschaltet.²⁶

In diesem Zusammenhang sei noch auf ein Detail dieser ersten Sitcom-Episode hingewiesen: Als Mr. Gardner ein zweites Mal in der Wohnung des Ehepaars auftaucht, rechtfertigt er seine Rückkehr mit dem Hinweis, er habe dort seinen Hut vergessen. Er hat offensichtlich erkannt, dass er, wenn er sein Anliegen vorbringen und weiteres Konsumbedürfnis wecken will, nicht direkt in das Verkaufsgespräch einsteigen kann. Stattdessen stellt er eine soziale Situation her, die dafür sorgt, dass ein Gesprächsfluss in Gang kommt, in den sein tatsächliches Anliegen wie nebenbei einfließen kann. Die Szene mag Verkaufsgesprächen in der sozialen Wirklichkeit abgeschaut sein. Gleichzeitig aber ähnelt Mr. Gardners Taktik den poetischen Taktiken der Sitcom selbst. Auch die Sitcom fällt, im Allgemeinen, ungern mit der Tür ins Haus. Direkte, rein funktionale Kommunikation, oder, anders ausgedrückt, die auf Informa-

²⁵ Aus einer fernsehhistorischen Perspektive ist diese Entwicklung ein Hinweis auf die Konsolidierung der Networks, die sich im Verlauf des Jahrzehnts, was die Programmgestaltung angeht, bis zu einem gewissen Grad von den Werbekunden zu emanzipieren vermögen. Siehe hierzu Muriel B. Cantor: *Prime-Time Television. Content and Control*. Southern Oaks, CA 1991, S. 67–70.

²⁶ Schon in diesem basalen Sinne ist die gesamte Sitcom-Kommunikation einem ökonomischen Imperativ unterstellt. Das Verhältnis zum Geld könnte die Sitcom auch vom Kino unterscheiden, wenn man einer Formulierung von Gilles Deleuze folgt: »Das Geld ist die Kehrseite all der Bilder, deren Vorderseite das Kino zeigt [...].« Siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt am Main 1991 [O: 1985], S. 107. Das Geld dürfte in fast allen Formaten des kommerziellen Fernsehens deutlich näher zur Vorderseite der Bilder zu verorten sein.

tionsvermittlung abzielende Sachdimension von Kommunikation, wird von ihr systematisch deprivilegiert, und zwar zugunsten der sozialen Dimension. Die soziale Konstellation, in der ein Kommunikationsvorgang stattfindet, ist in der Sitcom fast immer wichtiger als der manifeste Inhalt der Gespräche. In der Sitcom selbst, und tatsächlich schon in der einzigen überlebenden Episode von *Mary Kay and Johnny*, schlägt sich diese Akzentverschiebung nieder als Verzögerung – und damit, mit Niklas Luhmann gesprochen, in der Zeitdimension von Kommunikation.

2. Die Comedy-Variety-Show

Aus heutiger Perspektive ist es möglich, die überlebenden 15 Minuten von *Mary Kay and Johnny* als Beginn der Evolution der poetischen Form der Sitcom zu betrachten. In den Gründerjahren der amerikanischen Fernsehindustrie sind die konkrete Gestalt und das Ausmaß dieser Entwicklung allerdings ganz und gar nicht absehbar. Zwar spielen komische Formate eine zentrale Rolle bei der rasanten Ausbreitung des neuen Mediums in den 1940er und frühen 1950er Jahren. Die Form der an kleinbürgerlichen Idealen orientierten und fest im gesellschaftlichen Mainstream verankerten Familiensitcom, die *Mary Kay and Johnny* vorprägt, ist dabei allerdings gerade nicht das dominierende Modell, an dem sich die Industrie zunächst orientiert.

Zwar gehen in den Folgejahren einige weitere, zumeist ebenfalls noch live produzierte Sitcoms auf Sendung, und manche unter ihnen, insbesondere eine Reihe von »ethnic comedies« wie *The Goldbergs* und *Mama* (1949–1956; CBS), werden zu Erfolgsformaten. Bevor jedoch in der Saison 1951/52 *I Love Lucy* auftaucht²⁷ und von diesem Zeitpunkt an die Ratinglisten jahrelang anführt, wird die Fernsehkomik von den Comedy-Variety-Shows dominiert. Deren populärste, das ab 1948 ausgestrahlte und unter wechselnden Titeln bis 1956 fortgeführte *Texaco Star Theater* (NBC), gilt als erstes veritables Erfolgsformat des jungen Mediums; dessen Moderator Milton Berle, nicht nur von sich selbst zum »Mister Television« erklärt, wird zum ersten genuinen Fernsehstar. Die frühen Comedy-Variety-Shows und möglicherweise ganz besonders *Texaco Star Theater* sind hybride Formate, denkbar weit entfernt von der hermetischen Schließung, die in *Mary Kay and Johnny* die innerdiegetische Welt auf Mutter, Vater, Kind, Wohnzimmer, Sofa zu beschränken versucht. (Um dann ihre Dynamik und auch ihre

²⁷ Hingewiesen sei an dieser Stelle auf eine weitere Entwicklungslinie: Während *The Goldbergs*, *Mary Kay and Johnny* und andere sehr frühe Formate sich durch dezidiert urbane Settings auszeichnen, bewegt sich das Genre in den Folgejahren immer mehr in Richtung Vorstadtsiedlung. Siehe hierzu David Marc: *Comic Visions. Television Comedy and American Culture*. Winchester 1991, S. 50f.

Fortsetzbarkeit freilich gerade durch Eindringlinge zu gewinnen, die Woche für Woche die Schließung infrage stellen.)

Ihrerseits leitet sich die Comedy-Variety-Show, genau wie die Sitcom, vom Radio ab. Zahlreiche Formate werden direkt vom älteren Medium übernommen.²⁸ Eine weitere, eventuell noch wichtigere Verbindung gibt es, wie schon der Name des Genres nahelegt, zum populären Theater der vorletzten Jahrhundertwende, zu einer ganzen Bandbreite an Bühnenperformances, wie sie zum Beispiel auf Jahrmärkten aufgeführt wurden. In der Tat übernehmen die entsprechenden Sendungen das Strukturprinzip des Vaudeville-Spektakels: Eher lose zusammengehalten von der Persona eines Moderators, nach dem die Formate oft benannt sind, präsentieren die Comedy-Variety-Shows Woche für Woche aufs Neue Nummernrevuen, die aus dem Fundus der populären Kultur ihrer Zeit zusammengestellt werden. Schlagerstars und Comedians treten auf; Schauspieler bewerben ihre neuesten Filme; Akrobaten, Jongleure, Tanzgruppen führen ihre Fähigkeiten vor. Dazu kommen, nicht zu vergessen, Werbepassagen, die mal mehr, mal weniger harmonisch in den Flow der Show integriert sind. Die meisten Formate werden live vor einem physisch anwesenden Publikum aufgezeichnet, dessen Reaktionen die Kamera ebenfalls einfängt.

In mancher Hinsicht ist die Comedy-Variety-Show als ein evolutionärer Vorläufer der Sitcom zu betrachten, insbesondere mit Blick auf deren bis heute in gewisser Weise verstörendstes, weil besonders anachronistisch anmutendes Element. Gemeint ist der Laugh-Track, der, zumindest formal, einen Bruch mit der Diegese markiert und auf ein – bei der Aufzeichnung tatsächlich anwesendes oder durch Konservenlachen simuliertes – Primärpublikum verweist, das von den dargestellten Szenen weder zeitlich noch räumlich getrennt ist. Gleichzeitig verweist die Comedy-Variety-Show auf alternative, historisch nicht oder nur bedingt realisierte Entwicklungslinien des Fernsehens, auf Evolutionspotenziale, die nicht voll ausgeschöpft wurden.

Poetik des Vorhangs

Das poetische System der Comedy-Variety-Show lässt sich anhand eines Bühnenelements beschreiben: des Vorhangs, der, zumindest in den ersten Jahren des kommerziellen Fernsehens, in fast allen derartigen Formaten

²⁸ Dies gilt auch für *Texaco Star Theater* – eine Radioversion wird zwischen 1938 und 1949 auf ABC ausgestrahlt.

ein zentrales Bildmotiv ist.²⁹ Weil der Vorhang dort extrem präsent ist und die Comedy-Variety-Show zum ersten großen Erfolgsgenre des neuen Mediums wird, könnte man sogar sagen: Wo das Kino mit einem in einen Bahnhof einfahrenden Zug beginnt, beginnt das Fernsehen mit einem Vorhang. Beziehungsweise mit vielen Vorhängen.

Natürlich verweist gerade der Vorhang besonders deutlich auf die Wurzeln der Comedy-Variety-Show in älteren Bühnenkünsten. Um das Besondere seiner Verwendung in den Comedyformaten des frühen Fernsehens in den Blick zu bekommen, lohnt es sich, kurz auf die Funktion des Vorhangs im Theater und in anderen Bühnenkünsten einzugehen. Naheliegenderweise hat er in diesen älteren medialen Formen vor allem die Funktion, die Bühne vom Zuschauerraum zu trennen und dadurch, solange er geschlossen ist, Bühnenumbauten unsichtbar zu halten.³⁰ Diese Invisibilisierungsfunktion ist in einem systematischen Sinne total: Der Vorhang ist entweder zugezogen oder offen. Wenn er offen ist, ist die Bühne als Ganze einsichtig, idealerweise für jeden einzelnen Zuschauer. Wenn er geschlossen ist, ist von der Bühne gar nichts zu sehen. Der Vorhang selbst, so scheint es, bleibt sinnneutral. Visuelle Latenzen, wie sie das Kino von Anfang an prägen – der Zug, der aus der Tiefe des Bildes erscheint –, sind in dieser Anordnung nicht vorgesehen. Der Vorhang gehört selbst keinem der beiden Bereiche an, die er voneinander trennt. Insbesondere ist er nicht Teil des Bühnenbildes, was man schon daran erkennen kann, dass an vielen Spielstätten derselbe Vorhang für ganz unterschiedliche Aufführungen und selbst für ganz unterschiedliche Aufführungspraktiken eingesetzt wird.

²⁹ Aus medienhistorischer Perspektive bemerkenswert: Auch eine der ältesten existierenden Aufzeichnungen einer Fernsehausstrahlung ist um einen Vorhang herum organisiert. Von der ersten, von Bob Hope präsentierten Sendung des kalifornischen Lokalsenders KTLA am 19.1.1947 existiert eine zehn Minuten lange Filmaufnahme, die im Paley Center for Media archiviert ist. Die Sendung ist im Stil einer Comedy-Variety-Show gehalten, nacheinander treten verschiedene Akteure durch einen Vorhang hindurch auf die Bühne (= auf die vom Vorhang abgetrennte Bühne vor der Bühne) und tragen ihre Nummern vor; bis schließlich, für eine Sketchnummer mit heute nur noch in der Theorie komischem Gehalt, der Vorhang beiseite gezogen wird und eine gezeichnete Kulisse den ersten Illusionsraum des Fernsehens hervorbringt.

³⁰ Dass der Vorhang auch im Theater, historisch betrachtet, unterschiedliche Funktionen annimmt und in verschiedenen Ausprägungen vorkommt, ist dabei unbenommen. Siehe hierzu mehrere Texte in Gabriele Brandstätter/Sibylle Peters (Hrsg.): *Szenen des Vorhangs: Schnittflächen der Künste*. Freiburg 2008. Relevant ist in diesem Zusammenhang insbesondere der Beitrag von Annemarie M. Matzke: »It's magic! Vom Zauber des Vorhangs bei Forced Entertainment und René Pollesch«, S. 91–104.

Stefanie Diekmann weist darauf hin, dass der Vorhang in der Vorführsituation nicht nur die Bedingung der Unsichtbarkeit, sondern auch die Bedingung der Sichtbarkeit darstellt:

Der Vorhang markiert den Zustand der Verhüllung, setzt das Verborgene als Verborgenes existent, um kurz darauf diese Setzung zu legitimieren, wenn er sich vor einer Bühne hebt, die sogleich eingenommen wird von dramatis personae, Konflikten, Handlungen. (...) Mit dem Öffnen des Vorhangs wird jene Erwartung bestätigt, die sich in der Kontemplation der Verdeckung aufgebaut hatte: dass es hinter dem Vorhang etwas zu sehen geben muss.³¹

In diesem Sinne ist der Vorhang also nicht bloß die Negation von Sichtbarkeit, sondern ein Werkzeug dafür, das Sichtbare und das Verborgene in ein spezifisches Verhältnis zueinander zu setzen: Der Vorhang vereint das Sichtbare und das Nichtsichtbare im Prinzip der Erwartung. Insofern ist der Vorhang immer schon ein Element, eine Triebfeder der Dramaturgie. Er verweist im geschlossenen Zustand auf die geheimnisvollen Umbauten hinter seiner flachen oder jedenfalls nicht sinntragenden Oberfläche, und auch geöffnet trägt er ein Moment der weltverändernden Dynamik in die Anordnung ein: Er könnte sich ja jederzeit schließen.³²

Zu dieser ersten, räumlichen Abteilungsfunktion tritt eine zweite, zeitliche. Das Zu- und Wiederaufziehen des Vorhangs trennt die unterschiedlichen Akte oder Nummern der Darbietung voneinander ab. In dieser Hinsicht kann man ihn als ein Mittel der Montage beschreiben. Allerdings einer speziellen Form von Montage, weil hier die Trennung gewissermaßen absolut ist. Die Kontinuität der Darbietung wird komplett unterbrochen, regelrecht ausgelöscht durch den massiven, flächigen Vorhangstoff, der insbesondere auch die tatsächliche oder illusorische räumliche Tiefendimension des Bühnenaufbaus aufhebt. Bei Bühnenkünsten leiten sich Existenz und Funktion des Vorhangs also in zweierlei Hinsichten – in der Raum- und in der Zeitdimension – aus der medialen Anordnung ab. Wenn in einem Bühnensetting die Kontinuität des Diskontinuierlichen inszeniert werden soll, so bedarf es zwingend eines Vorhangs oder wenigstens eines funktionalen Äquivalents.³³

³¹ Stefanie Diekmann: *Backstage. Konstellationen von Theater und Film*. Berlin 2013, S. 84. Kursivierung im Original.

³² Zur Rolle des Vorhangs als Teil der spektakulären Dramaturgie der Theaterraufführung siehe auch Alfred Polgar: »Der Vorhang«. In: Ders.: *Handbuch des Kritikers*. Wien 1997, S. 45–47.

³³ Eine zusätzliche dritte, ökonomische Funktion kam dem Vorhang in vielen Vaudeville-Theatern zu, also in jenen Bühnenformaten, die dem dramaturgischen Prinzip der frühen Comedy-Variety-Shows besonders nahestanden. Dort war es gängige Praxis, den Vorhang als eine Werbefläche zweitzuverwerten, auf der lokale Unternehmen ihre

In den Comedy-Variety-Shows des frühen Fernsehens ist die Funktion des Vorhangs nicht mehr selbsterklärend. In der Tat hat er seinen Nutzen gleich in beiden Hinsichten verloren. Vor allem ist die Notwendigkeit verschwunden, mit seiner Hilfe zwei Räume voneinander zu scheiden. Das primäre Publikum der Show befindet sich nicht mehr am selben Ort wie das Geschehen auf der Bühne,³⁴ sondern dezentralisiert vor Fernsehgeräten. Dieses Fernsehpublikum blickt nicht auf eine Bühne, sondern auf ein Bild, das von einer Kamera aufgenommen wird. Auch wenn die Sendungen zum größten Teil vor einem Livepublikum aufgezeichnet werden, entfällt offensichtlich beim Übergang zur technologisch vermittelten Ausstrahlung die räumliche Abteilungsfunktion des Vorhangs. Das neue Medium hat andere Möglichkeiten der Invisibilisierung. In vorproduzierten Formaten fällt erst in der Postproduktion die Entscheidung über Sicht- und Nichtsichtbarkeit, aber auch im Livefernsehen kann problemlos weggeschwenkt oder auf ein anderes Kamerabild gewechselt werden, sobald es etwas zu verbergen gilt. Das ist allemal schneller und effektiver, als zwischen der Kamera und dem Aufzuzeichnenden ein weiteres physisches Objekt zu platzieren, noch dazu ein derart schwerfälliges, das aus dutzenden Kilo schweren Stoffes besteht.

Auf der temporalen Ebene ist die Differenz weniger eindeutig, sie ist zumindest nicht schon von der Mediendifferenz zwischen Bühne und Fernsehen vorgegeben. Selbstverständlich spräche grundsätzlich nichts dagegen, einfach eine Bühnendarbietung abzufilmen, mitsamt den Vorhangpausen. Aber fürs Medium Fernsehen liegen andere Methoden der temporalen Sequenzierung näher, zum Beispiel der Filmschnitt. Tatsächlich suchen die Produzenten von Anfang an nach solchen eigenen Methoden nicht nur der räumlichen, sondern auch der temporalen Modulierung, also der Montage. Der Vorhang ist im Fernsehen, sobald es sich als eigenständiges audiovisuelles Medium versteht (und das scheint es von Anfang an zu tun), also auf einer grundsätzlichen Ebene überflüssig.³⁵

Produkte anpreisen konnten. Siehe Edward Renton: *The Vaudeville Theater. Building, Operation, Management*. Los Angeles 1918, S. 272f.

³⁴ Wenn auch oftmals noch in derselben Zeit: Die meisten Shows werden live ausgestrahlt, gleichzeitig aber mithilfe des Kinescope-Prozesses vom Monitor abgefilmt, um in anderen Märkten zeitversetzt nachgesendet werden zu können.

³⁵ Selbst seine kommerzielle Zusatzfunktion (siehe S. 29, Fußnote 30) hat der Vorhang verloren. Das Fernsehen hat andere, deutlich effektivere Möglichkeiten, Werbung zu platzieren. In den Comedy-Variety-Shows bleiben die Vorhangstoffe unbedruckt.

Dies heißt nicht, dass sich das frühe Fernsehen durch filmsprachliche Finesse auszeichnen würde. Die Kameraapparaturen sind schwerfällig,³⁶ das filmsprachliche Vokabular ist entsprechend beschränkt; insbesondere Kamera-Eigenbewegungen spielen im visuellen Repertoire der ersten Fernsehproduktionen kaum eine Rolle. Umso wichtiger ist der Hinweis darauf, dass die Comedy-Variety-Shows trotz ihrer nach heutigen Maßstäben primitiv anmutenden szenischen Auflösung gerade nicht von der raumzeitlichen Integrität der profilmischen Wirklichkeit ausgehen. Letztere macht sich zwar immer wieder als Störeffekt in den Bildern bemerkbar, deutlich stärker auch als in späteren Perioden der Fernsehgeschichte. Die Mittel, mit denen sie gefügig gemacht werden soll, sind jedoch von Anfang an³⁷ die einer Televisualität, die selbstbewusst eigenständige Techniken der raumzeitlichen Modulierung entwickelt.

Das Fernsehen repliziert schon in den frühen Comedy-Variety-Shows nicht einfach die Bühne, sondern selektiert Bühnenausschnitte, die sich zu einem Handlungsraum eigener Art zusammensetzen. Zu einem Raum, der nicht mehr auf physikalische Abteilungen angewiesen ist, die die Bühne mit ihrem Außen in Beziehung setzen. Der Vorhang im Fernsehen ist also nicht, wie in der Bühnenkunst, funktionaler Teil der medialen Anordnung. Wenn er dennoch in fast allen frühen Comedy-Variety-Shows als ein, wenn nicht das visuell dominante Set-Element auftaucht, kann man das selbstverständlich als einen bloßen medienhistorischen Überhang begreifen, als ein Stück Theater- und Jahrmarktstheater, das in das neu entstehende populäre Medium hineinragt. Es ist aber auch möglich, den Vorhang als einen integralen Bestandteil einer spezifischen Evolutionsstufe des Fernsehens und damit als Element und Markierung einer Entwick-

³⁶ Tatsächlich werden erst in den frühen 1970er Jahren erste praxistaugliche tragbare Videokameras entwickelt, die ähnlich leicht handhabbar sind wie 16mm-Kameras. Für einen Überblick über stilistische Implikationen televisueller Produktionstechnologie siehe Gary A. Copeland: »A History of Television Style«. In: Jeremy J. Butler (Hrsg.): *Television: Critical Methods and Applications*. Dritte Auflage, Mahwah, New Jersey 2007, S. 253–284.

³⁷ Dass sich das Fernsehen bereits Ende der 1940er Jahre als ein eigenständiges Medium versteht, lässt sich anhand der erstaunlichen frühen Comedy-Sendung *Yer Ole Buddy* zeigen, eines für den kalifornischen Lokalsender KTLA-TV produzierten Formats. Eine im Paley Center Los Angeles archivierte Kinescope-Aufzeichnung aus dem Jahr 1948 (exaktes Datum unbekannt, *Yer Ole Buddy* wurde zwischen 1948 und 1952 ausgestrahlt) offenbart eine hochgradig reflexive Anordnung: Die Sendung gibt sich als ein »educational program« aus, das es sich zum Ziel gesetzt habe, das Publikum über die Möglichkeiten und Eigenschaften des neuen Mediums Fernsehen aufzuklären (wobei diese Aufklärungsversuche stets schnell von sketchartiger Nonsense-Comedy gekapert werden). Tatsächlich werden nicht nur Fernsehkameras im Bild gezeigt, sondern auch bildtechnische Verfahren wie Schnitt, Überblendung und Doppelbelichtung vorgeführt.

lungsstufe einer neuen audiovisuellen Ausdrucksform zu beschreiben. Das heißt: Unter den Bedingungen des Fernsehens ist der Vorhang kein Problem der Medienspezifität mehr, sondern eines der Ästhetik.

Der Vorhang, der in den Comedy-Variety-Shows auf dem Bildschirm erscheint, verwandelt sich in ein poetisches Mittel eigenen Rechts. Anders ausgedrückt: Er schlägt sich komplett auf die Seite der Bühne. Beziehungsweise eben: wird Teil eines Bildes, das sich das Fernsehen von der Bühne macht. Die Differenzen, die er einführt, sind immer schon Differenzen innerhalb der Televisualität.

Menschen vor Vorhängen

Es lohnt sich, an dieser Stelle noch einmal zu den Bühnenkünsten zurückkehren. Auch da wird die Sache komplizierter, wenn man nicht von einer abstrakten medialen Anordnung ausgeht, sondern von historischen Aufführungspraktiken.

Auf die diversen Möglichkeiten, in einer Theater- oder Vaudeville-performance Bühnenvorhänge und Bühnengeschehen auf komplexere Art interagieren und zum Beispiel die Funktion des Vorhangs reflexiv werden zu lassen, soll hier gar nicht erst eingegangen werden. Es genügt der Hinweis auf einen vergleichsweise einfachen Fall: jene Momente, in denen sich der Moderator oder andere an der Show oder Aufführung beteiligte Personen vor den zugezogenen Vorhang stellen, sei es während einer Anmoderation, für einen Curtain-Call oder für eine ganze Shownummer. Tatsächlich gab es im Vaudevillebetrieb eine eigene Bezeichnung für Shownummern, die vor dem zugezogenen Vorhang vorgeführt wurden: »olio acts«.³⁸

Betrachtet man den Vorhang lediglich als das negative Andere der Bühne, als deren Neutralisierung, können solche Zwischenspiele nur als Verunreinigungen seiner Funktion erscheinen beziehungsweise als bloßes, ornamentales Beiwerk, das zum Hauptteil der Show sozusagen *after the fact* als etwas Sekundäres addiert wird. Nimmt man den Vorhang jedoch ernst als Medium audiovisueller Modulierung im prototelevisuellen Sinne, dann zeigt sich gerade in den Olio-Acts sein ästhetisches Potenzial. Wenn ein Akteur durch den Vorhang tritt und das Publikum anschließend vor dem Vorhang stehend adressiert, dann teilt dieser

³⁸ Siehe auch im Kontext früher Kino-Präsentationsformen Calvin Pryluck: »The Itinerant Movie Show and the Development of the Film Industry«. In: *Journal of the University Film and Video Association* 35/1983, S. 11–22.

Vorhang nicht mehr nur den Bühnenraum vom Zuschauerraum ab und auch nicht mehr nur eine Nummer von der nächsten. Er ist nicht mehr etwas, das sich getrennt von der Bühne denken lässt, sondern er wird Teil der Bühnenanordnung. Genauer gesagt verändert er die Bühne, fügt ihr eine zusätzliche Teilung hinzu: Es gibt ab sofort eine sichtbare Bühne vor und eine nicht sichtbare Bühne hinter dem Vorhang. Die vorgängige Teilung verschwindet deswegen nicht, das Publikum bleibt weiterhin von der Bühne als Ganzer geschieden, und in gewisser Weise bezeichnet der Vorhang auch diese Differenz weiterhin mit. Aber die primäre Differenz ist jetzt eine innerhalb des Bühnenraums.

Anders ausgedrückt: Mit dem Vorhang wird auch seine Funktion, die darin besteht, Sichtbares von Nichtsichtbarem zu trennen, in die Bühne hineinkopiert. Wichtig allerdings: Die Unterscheidung selbst bleibt trotzdem eine absolute. Es gibt nach wie vor keinen Raum in der Anordnung für halb sichtbare Elemente, für ein langsames Erscheinen, für visuelle Latenzen. Das Theaterobjekt hinter dem Vorhang ist auf eine grundsätzlichere Art abwesend als das am Horizont verschwindende, oder auch das seitlich aus dem Bild gleitende und noch im Prozess des Sich-Entziehens auf einer Restpräsenz beharrende filmische Objekt des Kinos.³⁹

Schwieriger zu beschreiben sind die Implikationen für die Zeitdimension. Man könnte die temporale Strukturveränderung so fassen, dass die vorher komplett auf einem singulären Zeitstrahl sich entfaltende Montage aufgespalten wird, sobald der Vorhang nicht mehr einfach nur tote Zeit und Unterbrechung anzeigt. Beide Bühnen, die sichtbare wie die nicht sichtbare, existieren im temporalen Durchlauf nebeneinander und verweisen aufeinander. Die temporale Abteilungsfunktion wird in diesem Sinne nicht abgeschwächt, sondern verfeinert, sobald die Pausen einen dramaturgischen Eigenwert erhalten. Die Shownummern oder Spielszenen bleiben aus einer systematischen Perspektive auch weiterhin strikt voneinander getrennt, wenn in den Vorhangpausen eine zweite Bühne vor dem Vorhang etabliert wird. Die zwischengeschobenen Olio-Acts sind keine Garanten für mehr Kontinuität,⁴⁰ aber sie reichern die

³⁹ Für den Sonderfall des Vorhangs im Kino siehe Friederike Horstmann: »Vorhang«. In: Dies. et al. (Hrsg.): *Wörterbuch kinematographischer Objekte*. Berlin 2014, S. 168–170. »Vorhänge oszillieren zwischen Verbergen und Enthüllen (...).« (S. 168)

⁴⁰ Zumindest sind sie das nicht in prinzipieller Hinsicht, selbstverständlich kann es poetische Verfahren geben, die empirisch auf eine solche Weise funktionieren: Zum Beispiel kann ein Erzähler vor den Vorhang treten und die Ereignisse nacherzählen, die unsichtbar zwischen den Spielszenen stattgefunden haben.

Anordnung mit einem Bewusstsein für Gleichzeitigkeit und Dimensionen des Nichteigentlichen an. Im Vokabular der Filmanalyse könnte man sagen: Der Vorhang innerhalb der Bühne ermöglicht die Montage innerhalb der Einstellung.⁴¹

In den Comedy-Variety-Shows ist der Vorhang in eben diesem Sinne allgegenwärtig. Nicht als eine flächige, durch Faltenwurf kontingent ornamentalisierte Neutralisierung eines sinngetränkten Bühnenraums, sondern als eine Methode, Fernsehraum und Fernsehzeit zu segmentieren. Oder, anders ausgedrückt, als ein zentrales Element der die spatiale wie die temporale Dimension umfassenden televisuellen Diegese.

⁴¹ Oder, mit Sergei Eisenstein: die vertikale Montage. Siehe: Sergei Eisenstein: *The Film Sense*. New York 1957 [O: 1941], S. 74–76.

3. Texaco Star Theater

Die fast penetrante Allgegenwart des Vorhangs in den Comedy-Variety-Shows kann in der Analyse eines weitgehend willkürlich ausgewählten Beispiels nachvollzogen werden.⁴² Es handelt sich um die *Texaco-Star-Theater*-Ausgabe vom 18.1.1949.⁴³

Schon die einleitenden Schriftzüge »NBC Television presents«, »TEXACO STAR THEATER« und »Starring Milton Berle« werden über Bilder von Vorhängen gelegt.⁴⁴ Anschließend wechselt die Show von der flächigen Grafik in den dreidimensional konzipierten Bühnenraum. Die vier »Merry Texaco Men« preisen singend die Produkte des Sponsors der Show an (und vermitteln dabei nicht nur zwischen Shownummern und Werbung, sondern auch zwischen Fernsehen und Alltag: »We're the Merry Texaco Men/tonight we might be showmen/tomorrow we'll be servicing your car«). Im Hintergrund eine Tankstellenkulisse. Im Verlauf der Nummer wechselt das Kamerasetup von der Halbtotale in die Nahaufnahme. Einer der vier Sänger wird von der Kamera isoliert, gleich darauf wird hinter ihm ein Vorhang zugezogen; die Papptankstelle verschwindet aus dem Bild. Der Vorhang bildet den Hintergrund für den Rest der Werbe- und Gesangsnummer.

Nach dem Song kündigen die vier im Chor den Star und Moderator Milton Berle an. Wenn der Vorhang dann zur Seite gleitet, wird hinter ihm allerdings erst einmal ein weiterer Vorhang sichtbar. Im höchstens ein, zwei Meter breiten Zwischenraum zwischen den beiden Stoffen taucht ein von Hunden gezogener Schlitten auf, dem Berle, aufgemacht

⁴² Genauer gesagt übernimmt die Materiallage weitgehend die Auswahl: Es handelt sich um eine der ältesten überlieferten Kinescope-Aufzeichnungen.

⁴³ Aufgrund der bescheidenen Bildqualität der überlieferten Kinescope-Aufnahmen muss das erste Kapitel der Arbeit ohne Illustrationen auskommen. Wer einen Eindruck von der Visualität und Dramaturgie früher Comedy-Variety-Shows gewinnen will, der sei auf youtube.com und archive.org verwiesen, wo Digitalisate einzelner Ausgaben zahlreicher Sendungen – darunter *Texaco Star Theater* – verfügbar sind.

⁴⁴ Die beiden letzten Schriftzüge werden außerdem in eine Animation eingebettet, die den Anschein erweckt, dass die Schriftzüge auf hintereinander platzierten Stoffen aufgedruckt sind.

in Eskimomontur, entsteigt. Sobald er einige Schritte auf die Kamera zu nach vorne getreten ist und während er bereits in seinen Begrüßungstext einsteigt, schließt sich der erste, vordere Vorhang wieder. Was sich als unpraktisch erweist, als Berle in seinen typisch sprunghaften, jeder Publikumsreaktion hinterherhechtenden, sich aber gleichzeitig andauernd selbst ablenkenden Monolog einen Witz über die nun hinter dem Vorhang verborgenen Hunde einfließen lässt.

Der Vorhang öffnet sich erst wieder, als Berle die nächste Attraktion ansagt: eine Truppe von Akrobaten, die eine Trampolinnummer vorführt. Der Übergang zu der angekündigten Nummer wird von Vorhang und Montage gleichzeitig vollzogen: Der Vorhang gleitet zur Seite, und im selben Moment blendet das Fernsehbild von einer Nahaufnahme Berles auf eine Totale. Hinter dem schnell aus der Einstellung verschwindenden Vorhang – im Vordergrund ist noch der Arm des beiseitetretenden Moderators zu sehen – wird das Trampolin sichtbar, das, warum auch immer, von einer Frau in der Aufmachung eines Zimmermädchens gereinigt wird. Anschließend rückt *Texaco Star Theater* der Frau auf den Leib, vermittelt zwei Schnitte, zunächst in eine Halbnahe, dann in eine amerikanische Aufnahme und offenbart darin, vor allem angesichts der Tatsache, dass die Montage genauso ein Live-Ereignis ist wie das Bühnengeschehen, erstaunlich offenherzig ein voyeuristisches Interesse.

Ein wichtiger Punkt: Auch die Totale mit Frau und Trampolin ist (genau wie im Fall der Einstellung mit den Texaco-Men und ihrer Tankstelle zu Beginn) nur eine Totale der Kulisse dieser einen Nummer – aber keineswegs eine Totale der gesamten Bühne. Die Bühnenrahmung und insbesondere die Befestigung des Vorhangs bleiben nicht nur in der hier analysierten Episode, sondern in den meisten frühen Comedy-Variety-Shows ganz oder zumindest weitgehend unsichtbar. Erst recht gilt das für den räumlichen Zusammenhang der gesamten Studioanordnung aus Bühne plus Publikum.⁴⁵ Selbst wenn die Begrenzungen der Bühne doch einmal teilweise sichtbar werden, wie zum Beispiel während einer Akrobatennummer in einer weiteren überlebenden frühen Ausgabe der Sendung,⁴⁶ erzeugt dies keinen stabilen räumlichen Überblick. Eher macht

⁴⁵ Das stellt auch eine Differenz dar zu den meisten neueren Show-Formaten des Fernsehens, wie etwa in Deutschland *Wetten, dass...* (1981–2014; ZDF, ORF, SRF) oder *Wer wird Millionär?* (1999–; RTL). In diesen Sendungen gibt es durchaus Bemühungen, dem Publikum einen Eindruck der räumlichen Gesamtanordnung zu vermitteln, oftmals durch Aufnahmen aus leicht erhöhter, auf eine souveräne Aufnahme-position verweisende Perspektive. In den frühen Shows des amerikanischen Fernsehens gibt es entsprechende Einstellungen nicht.

⁴⁶ Datiert auf den 22.3.1949.