

MASTERARBEIT

How I Met Your Mother, oder doch
How Ross Met Rachel?

Wie viel Freiheit erlaubt das Genre
Sitcom wirklich?

Eine Untersuchung der Sitcom unter besonderer Berücksichtigung der humoristischen Komponente und der genrespezifischen Limitationen anhand einer qualitativen Analyse der US-amerikanischen Kultserien *Friends* und *How I Met Your Mother*.

Erstellt an der
Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Eingereicht von
Elena Pfurtscheller, BA

Betreut von
Univ.-Prof. Dr. Thomas Schröder

Innsbruck, April 2022

Abstracts

English

The present paper aims to provide a differentiated understanding for the genre sitcom. Therefore, the paper presents specific limitations as well as parts of the genre – especially when it comes to humor – in which there are almost no rules. The paper is composed of two parts. First, a theoretical foundation is presented. Examples of different sitcoms will support the theoretical foundation in order to give it some general validity. The second part consists of a qualitative analysis as well as a comparison of the US-American Sitcoms *Friends* and *How I Met Your Mother*. The focus lies on structure and humor, in which the humor-related character analysis is the heart of this paper.

Keywords: sitcom, genre, limitations, freedom of art, humor, structure;

Deutsch

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, ein differenziertes Verständnis für das Genre Sitcom zu vermitteln. Dazu werden sowohl genrespezifische Limitationen als auch die Möglichkeiten – vor allem in Bezug auf die humoristische Komponente –, künstlerische Freiheit auszuleben, aufgezeigt. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen: Zunächst wird eine theoretische Fundierung präsentiert. Diese wird, um der Arbeit eine gewisse allgemeine Gültigkeit zu verleihen, durch Beispiele aus verschiedenen Sitcoms untermauert. Im zweiten Teil der Arbeit wird die theoretische Fundierung in Form einer qualitativen Analyse und eines Vergleichs der US-amerikanischen Kultsitcoms *Friends* und *How I Met Your Mother* praktisch aufgearbeitet. Die Schwerpunkte liegen auf Struktur und Humor, wobei die zum Humor gehörende Figurenanalyse das Herzstück dieser Arbeit darstellt.

Stichworte: Sitcom; Genre; Limitationen; Künstlerische Freiheit; Humor; Struktur;

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: (Prady et al., 2010: 00:11:18).....	44
Abbildung 2: (Crane et al., 1994-2004)	55
Abbildung 3: (Bays et al., 2005-2014).....	56
Abbildung 4: (Crane et al., 1994a: 00:04:30).....	58
Abbildung 5: (Crane et al., 1994a: 00:18:10).....	59
Abbildung 6: (Bays et al., 2005: 00:16:45).....	64
Abbildung 7: (Bays et al., 2005: 00:06:03).....	66
Abbildung 8: (Bays et al., 2005: 00:20:15).....	67
Abbildung 9: (Crane et al., 1994a: 00:22:28).....	69
Abbildung 10: (Bays et al., 2005: 00:00:01).....	72
Abbildung 11: (Crane et al., 1994a: 00:14:27).....	77
Abbildung 12: (Crane et al., 1994a: 00:14:30).....	77
Abbildung 13: (Crane et al., 1994a: 00:06:54).....	79
Abbildung 14: (Crane et al., 1994b: 00:04:17)	80
Abbildung 15: (Crane et al., 1994a: 00:20:30).....	81
Abbildung 16: (Crane et al., 1994a: 00:01:55).....	84
Abbildung 17: (Chase et al., 1994b: 00:00:31)	86
Abbildung 18: (Astrof et al., 1994: 00:21:28).....	87
Abbildung 19: (Lawrence & Burrows, 1995: 00:18:55)	90
Abbildung 20: (Crane et al., 1994a: 00:08:37).....	92
Abbildung 21: (Crane et al., 1994a: 00:07:25).....	95
Abbildung 22: (Crane et al., 1995a: 00:00:16).....	96
Abbildung 23: (<i>How You Doin?</i> , o. D.)	97
Abbildung 24: (Greenstein et al., 1994: 00:10:58).....	97
Abbildung 25: (Bays et al., 2005: 00:14:37).....	101
Abbildung 26: (Bays et al., 2005: 00:11:46).....	104
Abbildung 27: (Bays et al., 2005: 00:11:51)	104
Abbildung 28: (Bays et al., 2005: 00:11:53)	104
Abbildung 29: (<i>Der Veranda-Test</i> , o. D.)	109
Abbildung 30: (Bays et al., 2005: 00:16:49)	112
Abbildung 31: (Bays et al., 2005: 00:17:31)	112
Abbildung 32: (<i>Coole-Fun-T-Shirts Damen</i> , o.D.)	114
Abbildung 33: (<i>Der Veranda-Test</i> , o. D.)	117

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Forschungsstand.....	8
3. Die Sitcom	9
4. Sitcom Typen	13
4.1 Domestic Comedy, Ensemble Comedy	16
5. Sitcom-Episodenstruktur.....	19
6. Historie des Humors	27
7. Superiority Theory	29
7.1 Superiority Theory und Sitcom	30
8. Incongruity Theory	31
8.1 Incongruity Theory und Sitcom.....	33
9. Relief Theory	35
9.1 Relief Theory und Sitcom.....	36
10. Instrumente zur Erzeugung von Humor in der Sitcom	37
10.1 Die Komische Prämisse.....	37
10.2 Komische Figuren.....	38
10.3 Der kontextuelle Zusammenprall	42
10.4 Die völlig unangemessene Reaktion.....	43
10.5 Das Gesetz der komischen Gegenpole	44
11. Massenwirksamkeit der Sitcom	45
12. Methodik	50
13. <i>How I Met Your Mother</i> , oder doch <i>How Ross Met Rachel</i> ?	52
14. Einordnung der Analysekorpora: Domcom, Ensemble Komödie.....	54
15. Struktur.....	57
15.1 Sitcom-Episodenstruktur: Zirkularität.....	57
15.1.1 Die drei zentralen Handlungselemente in der Pilotfolge von <i>Friends</i>	57
15.1.2 Der Stabilitätsbogen, die Attitude Map in der Pilotfolge von <i>Friends</i>	59
15.1.3 Die drei zentralen Handlungselemente in der Pilotfolge von <i>HIMYM</i>	62
15.1.4 Der Stabilitätsbogen, die Attitude Map in der Pilotfolge von <i>HIMYM</i>	65
15.2 Sitcom-Episodenstruktur: Abgeschlossene Handlung, horizontale Handlungsbögen und Happy End	68
15.2.1 Pilotfolge <i>Friends</i> : Abgeschlossene Handlung, Horizontale Handlungsbögen und Happy End.....	68

15.2.2 Pilotfolge <i>HIMYM</i> : Abgeschlossene Handlung, Horizontale Handlungsbögen und Happy End.....	71
16. Humor.....	75
16.1 Figurenanalyse <i>Friends</i> : Rachel Green	76
16.2 Figurenanalyse <i>Friends</i> : Monica Geller	80
16.3 Figurenanalyse <i>Friends</i> : Ross Geller	83
16.4 Figurenanalyse <i>Friends</i> : Chandler Bing.....	87
16.5 Figurenanalyse <i>Friends</i> : Phoebe Buffay	91
16.6 Figurenanalyse <i>Friends</i> : Joseph – alias Joey – Tribbiani.....	94
16.7 Zwischenfazit: Figurenanalyse <i>Friends</i>	98
16.8 Figurenanalyse: <i>How I Met Your Mother</i> : Ted Mosby.....	99
16.9 Figurenanalyse: <i>How I Met Your Mother</i> : Marshall Eriksen	103
16.10 Figurenanalyse: <i>How I Met Your Mother</i> : Lily Aldrin.....	107
16.11 Figurenanalyse: <i>How I Met Your Mother</i> : Robin Scherbatsky.....	111
16.12 Figurenanalyse: <i>How I Met Your Mother</i> : Barney Stinson	114
16.13 Fazit Figurenanalyse.....	119
17. Fazit.....	122
18. Bibliographie.....	125
18.1 Primärquellen.....	125
18.2 Sekundärquellen	129

1. Einleitung

Jerry: „Well, what’s the show about?”
George: „It’s about nothing.”
Jerry: „No story?”
George: „No, forget the story.”
Jerry: „You got to have a story.”
George: „Who says you got to have a story? Remember when we were waiting for that table in that Chinese restaurant at that time? That could be a TV show.” (...)
Jerry: „And it’s about nothing?”
George: „Absolutely nothing.”
Jerry: „So, you’re saying, I go into NBC and tell them I got this idea for a show about nothing.”
George: „We go into NBC.”
Jerry: „We? Since when are you a writer?”
George: „What writer? We’re talking about a sitcom”

(David & Cheronos, 1992: 00:07:01 – 00:08:05).

Dieses Zitat stammt aus der Sitcom *Seinfeld* (1989-1998). Es handelt sich hierbei um ein Gespräch zwischen den Protagonisten Jerry Seinfeld und George Costanza, die sich gerade über mögliche Fernsehshows unterhalten, als George die zündende Idee hat: „a show about nothing“. Ich habe das zitierte Gespräch für den Beginn meiner Arbeit aus zwei Gründen ausgewählt. Zum einen zählt *Seinfeld* zu den bekanntesten und erfolgreichsten Sitcoms aller Zeiten. In den Neunzigerjahren war *Seinfeld* sogar die einflussreichste Sitcom in den USA (Lehner, 2021). *Seinfeld* wird deshalb weitgehend auch als „Mutter aller Sitcoms“ bezeichnet (Lehner, 2021). Zum anderen stellt dieses Zitat ein Gespräch über das Genre Sitcom innerhalb einer Sitcom dar und es fallen hier bereits – auf humoristische Art und Weise – Anspielungen, dass das Genre Sitcom nicht anspruchsvoll sei etc. Auf diese Thematik wird später im inhaltlichen Teil der Arbeit detailliert eingegangen. Das ausgewählte Zitat hat an dieser Stelle die Funktion, einen provokanten Einstieg in das Thema zu geben, und dem ein oder anderen *Seinfeld*-Fan ein Schmunzeln zu entlocken.

Diese Arbeit ist geleitet von der Forschungsfrage: Wie viel Freiheit erlaubt das Genre Sitcom? Alle Kapitel dieser Arbeit zielen darauf ab, diese Frage differenziert und strukturiert zu beantworten. Dabei ist die Arbeit grundsätzlich in zwei große Teile gegliedert: die theoretische Fundierung gefolgt von der empirischen Analyse.

In der theoretischen Fundierung wird zunächst ein grundlegender Überblick zum Genre Sitcom vermittelt. Dann werden die verschiedenen Sitcom-Typen besprochen; Dabei wird die Domestic Comedy bzw. Ensemble Comedy herausgegriffen und detaillierter beschrieben, weil

die Analysekorpora für den empirischen Teil des Papers in diese Kategorie einzuordnen sind. Im nächsten Schritt werden dann die strukturellen Besonderheiten der Sitcom näher beleuchtet: Ein Kapitel zur Sitcom-Episodenstruktur wird ein gewisses Grundschema skizzieren, dem Sitcom-Episoden im Allgemeinen folgen. Dann folgt ein kurzes Kapitel zur Geschichte des Humorbegriffs, bevor wir übergehen zu den drei großen humortheoretischen Ansätzen, – Superiority Theory, Incongruity Theory und Relief Theory – die wir jeweils auch im Kontext der Sitcom betrachten. Anschließend wird eine Aufstellung der Instrumente zur Erzeugung von Humor nach Vorhaus (2001) präsentiert. Und im letzten Kapitel der theoretischen Fundierung dieser Arbeit wird die Massenwirksamkeit der Sitcom besprochen. Die theoretische Fundierung wird immer begleitet durch konkrete Beispiele aus verschiedenen Sitcoms. Da sich die empirische Analyse im zweiten Teil auf zwei Sitcoms beschränkt, sollen diese Beispiele zur Untermauerung der Theorie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit eine gewisse Allgemeingültigkeit verleihen.

Im zweiten Teil der Arbeit erfolgt eine qualitative Analyse und ein damit einhergehender Vergleich der Sitcoms *Friends* (1994-2004) und *How I Met Your Mother* (2005-2014). Diese beiden Sitcoms wurden ausgewählt, weil sie einerseits zu den erfolgreichsten Sitcoms aller Zeiten zählen und andererseits, weil sie im öffentlichen Diskurs immer wieder miteinander verglichen werden, unter anderem geleitet von Plagiatsfragen. Im Hintergrund der Analyse schwingen daher immer die Fragen mit: Sind die beiden Sitcoms wirklich so ähnlich wie es scheint und ist diese potenzielle Ähnlichkeit der Formate ausreichend, um Plagiatsvorwürfe ins Spiel zu bringen, oder liegt diese potenzielle Ähnlichkeit am Genre Sitcom an sich?

Die qualitative Analyse an sich ist – da es keine einheitliche methodische Vorgehensweise für die Analyse von Sitcoms gibt – dem Forschungsinteresse angepasst. Dementsprechend ist die Analyse in zwei große Abschnitte unterteilt: Struktur und Humor. Im strukturellen Segment werden die Episoden-Struktur der Pilotfolge der beiden Sitcoms sowie horizontale Handlungsbögen der beiden Sitcoms analysiert. Im humoristischen Teil geht es vor allem um die Figurenanalyse der Protagonisten und Protagonistinnen aus beiden Formaten. Angelehnt daran, dass die Figuren das Herz einer Sitcom sind, wird auch die Figurenanalyse das Herzstück dieser Arbeit darstellen. Der Vergleich der Analyseergebnisse verläuft Hand in Hand mit der Analyse.

Bevor wir nun mit der theoretischen Fundierung beginnen, wird im Folgenden noch der Forschungsstand zum Thema und eine Einordnung der Arbeit in die Forschungslandschaft präsentiert.

2. Forschungsstand

In meiner Recherche zum Thema „Wie viel Freiheit erlaubt das Genre Sitcom?“ sah ich mich vor allem mit zwei großen, divergierenden Denktraditionen konfrontiert. Auf der einen Seite steht die Ansicht, dass das Genre Sitcom ein sehr eingeschränktes Genre ist, das wenig künstlerische Freiheit erlaubt; Und auf der anderen Seite findet sich die Ansicht, dass das Genre Sitcom weit über das Offensichtliche hinausgeht und viel komplexer und vielschichtiger ist, als man es auf den ersten Blick erwartet. Im Folgenden werden diese beiden Denktraditionen kurz genauer belichtet, um im Anschluss eine Einordnung der vorliegenden Arbeit vornehmen zu können. Wir starten mit der Denktradition, dass das Genre Sitcom ein eingeschränktes Genre mit wenig künstlerischer Freiheit ist, und dass es von geringem sozialen und gesellschaftlichen Wert ist.

Das Genre Sitcom hat den Ruf von geringem sozialen und gesellschaftlichen Wert zu sein (Morreale, 2003: 92). Warum ist das so? Zunächst einmal, weil die Sitcom ein Format ist, das weitgehend als wenig innovativ und sehr eingeschränkt angesehen wird. Die Sitcom hat ihre Strukturen, innerhalb derer sie sich bewegt. Dabei ist sie nicht experimentell oder birgt Neuerfindungen (Tueth, 2005: 25). Ihre Episoden sind beschränkt auf eine gewisse Dauer, es gibt wenig Schauplätze und die Figuren durchleben kaum einen Wandel (Eschke, Bohne, 2018: 128).

Vertreter dieser Denktradition argumentieren daher, dass die Sitcom aufgrund ihrer Strukturen und Vorgaben kaum Platz für künstlerische Freiheit erlaubt und somit den anderen Gattungen untergeordnet ist. Diese Strukturen und Vorgaben der Sitcom führen dann auch in weiterer Folge dazu, dass sich die Sitcom repetitiven Mustern bedient, also sprich, dass sich die Inhalte und Ideologien auf regelmäßiger Basis über längere Zeiträume hinweg wiederholen (Mills, 2009: 2). Daraus ergeben sich Fragen nach dem Mehrwert der Sitcom. „It is a genre often perceived to be of less worth, of less invention and of less social value than more ‘serious’ forms of programming” (Mills, 2009: 2).

Auf der anderen Seite des Kontinuums steht jedoch eine entgegengesetzte Denktradition, welche die Ansicht vertritt, dass das Genre der Sitcom sehr wohl sozialen und gesellschaftlichen Mehrwert besitzt und sogar ein sehr hohes Maß an künstlerischer Freiheit erlaubt: „the sitcom is anything but small-time“ (Mills, 2009: 2). Denn um die scheinbar offensichtlichen und einfach zu verstehenden humoristischen Sequenzen überhaupt erst verstehen zu können und in

weiterer Folge darüber lachen zu können, ist ein komplexes Verständnis von sozialen Normen und gesellschaftlichen Spielregeln unabdingbar. Für Vertreter dieser Denktradition ist das Genre der Sitcom also weder kleingeistig noch birgt es überdurchschnittliche Einschränkungen. Im Gegenteil, Vertreter dieser Denktradition sehen im Kontext der Sitcom ein hohes Maß an Komplexität, und Raum für ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit (Mills, 2009: 5).

In welchem Spektrum der Denktraditionen ist diese Arbeit anzusiedeln? Diese Arbeit ist eher im Bereich jener Denkerinnen und Denker anzusiedeln, die der Sitcom einen hohen sozialen und gesellschaftlichen Wert einräumen und eingestehen, dass doch mehr in diesem Genre steckt, als es auf den ersten Blick scheint. Aber trotz dieser Tendenz ist diese Arbeit keiner der beiden vorangehend angerissenen Denktraditionen direkt zuzuordnen. Warum ist das so? Weil im Zuge dieser Arbeit sowohl zahlreiche Einschränkungen des Genres aufgezeigt werden – vor allem in Hinblick auf die strukturelle Ebene des Genres – als auch das Potenzial und die Möglichkeiten künstlerische Freiheit in der Sitcom auszuleben, herausgearbeitet werden – vor allem in Bezug auf die humoristische Komponente. Ziel dieser Arbeit ist es, ein differenziertes Verständnis für die Sitcom – mit ihren künstlerischen Freiheiten und Einschränkungen – zu vermitteln.

3. Die Sitcom

Um untersuchen zu können, wie viel Freiheit das Genre Sitcom erlaubt, erscheint es sinnvoll, im ersten Schritt zu erläutern, was eine Sitcom überhaupt ist und was sie auszeichnet. Dieses Kapitel soll dazu dienen, der Leserin bzw. dem Leser dieser Arbeit einen ersten Überblick zum Thema Sitcom zu verschaffen. Deshalb werden einige Charakteristika der Sitcom hier nur angerissen, und später in der Arbeit dann detaillierter erklärt und herausgearbeitet.

Bevor wir uns nun aber konkret dem Thema Sitcom zuwenden, ist es nahezu unabdingbar, kurz auf den Genrebegriff an sich einzugehen. Was bedeutet es überhaupt, wenn man von einem Genre – wie dem Genre der Sitcom – spricht? Die Funktion von Genres im Allgemeinen kann vor allem darin gesehen werden, den Zuschauerinnen und Zuschauern als Orientierungshilfe zu dienen (*Film Genres*, o. D.); Denn grundsätzlich versteht man unter Genre ein „überall akzeptiertes System von Bezeichnungen, das filmisches Erzählen kategorisiert“ (Eschke, Bohne, 2018: 108). Dieses System gilt auch für serielles Erzählen. Allerdings muss im Kontext von Genrebegriffen auch berücksichtigt werden, dass es sich hierbei um keine exakt definierten

Termini handelt; Überschneidungen und unscharfen Grenzen stehen an der Tagesordnung (Eschke, Bohne, 2018: 108ff.). Denken Sie beispielsweise an die Serie *Breaking Bad* (2008-2013). Eine Einordnung dieser Serie gestaltet sich schwierig: Ist es eine Dramaserie oder eine Krimiserie? Oder ist sie vielleicht doch als Thriller-Serie einzuordnen? Hier gibt es keine eindeutige Antwort.

Nichtsdestotrotz versprechen Genrebegriffe den Zuschauerinnen und Zuschauern grundsätzlich die Sicherheit der vertrauten Form. Denn ein Genre steht vor allem für oder gegen bestimmte Emotionen (Eschke, Bohne, 2018: 108). Beispielsweise erwartet man sich beim Einschalten einer Sitcom etwas ganz anderes als bei der Entscheidung für einen Horrorfilm. Die Frage, die sich nun stellt, ist: Nach welchen Merkmalen werden Genrebezeichnungen kategorisiert? Von Joachim Friedmann und Stefan Wilke stammt die Kategorisierung der Genrebezeichnungen für Filme durch vier Merkmale: die Gefühlserwartung des Zuschauers bzw. der Zuschauerin, der universelle Grundkonflikt bzw. die Art des Plots, das Setting und die Struktur. Diese Kategorisierung wurde von Gunther Eschke und Rudolf Bohne (2018: 109) auf Serien übertragen. Dabei ist es grundsätzlich so, dass in der Regel eines dieser Merkmale so hervorsticht, dass es die Genrebezeichnung prägt. Die anderen Merkmale treten in den Hintergrund.

Beispielsweise sind Krimiserien wie *Sherlock* (2010-2017) der Kategorie „Genre durch universellen Grundkonflikt“ zuzuordnen. Denn bei Krimiserien geht es immer in irgendeiner Form um ein Puzzle, und darum die Wahrheit herauszufinden. Anwaltsserien wie *Suits* (2011-2019) oder Medical-Serien wie *Grey's Anatomy* (seit 2005) gehören hingegen zu der Kategorie „Genre durch Setting“; Denn bei solchen Serien erwartet man, dass sie in einer Anwaltskanzlei bzw. in einem Krankenhaus spielen. Ein Beispiel für ein Format, das der Kategorie „Genre durch Struktur“ angehört, stellt die Soap dar. Denn die Soap – beispielsweise *Sturm der Liebe* (seit 2005) – bezeichnet ein Serienformat, das immer fortgesetzt werden kann und das ist nur möglich, wenn die Serie eine bestimmte Struktur aufweist. Zu guter Letzt fehlt uns nun noch die Kategorie „Genre durch Gefühlserwartung“. In diese Kategorie fällt zum Beispiel sowohl die Horrorserie – bei der sich die Zuschauerinnen und Zuschauer fürchten wollen – als auch die *Sitcom* – bei deren Rezeption die Zuschauerinnen und Zuschauer sich amüsieren und herzlich lachen wollen (Eschke, Bohne, 2018: 109 f.). Das führt uns nun auch schon zum eigentlichen Thema dieser Arbeit, nämlich zur Sitcom.

Für einen ersten Überblick und Einstieg ins Genre der Sitcom wird zuerst eine klassische Definition von Mintz (1985) präsentiert:

„a half-hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite; what happens in a given episode is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour ... Sitcoms are generally performed before live audiences, whether broadcast live (in the old days) or filmed or taped, and they usually have an element that might almost be metadrama in the sense that since the laughter is recorded (sometimes even augmented), the audience is aware of watching a play, a performance, a comedy incorporating comic activity. The most important feature of sitcom structure is the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored ... This faculty for the 'happy ending' is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory” (Mintz, 1985: 114f.).

Dies ist eine traditionelle Definition der Sitcom, welche die Hauptcharakteristika des Genres anspricht, auf welche im Folgenden nochmal einzeln eingegangen wird.

Zunächst beginnt Mintz seine Definition mit der Länge der einzelnen Episoden einer Sitcom. Er spricht von einer ‚half-hour series‘. Die einzelnen Episoden einer Sitcom sind also zeitlich begrenzt. Konkret spricht man bei Sitcom-Episoden von einer Netto-Sendelänge von 22 bis 30 Minuten (Eschke, Bohne, 2018: S. 119).

Als nächsten Punkt wird in der Definition darauf verwiesen, dass im Zentrum jeder Episode einer Sitcom dieselben Figuren stehen. Als Zuschauer einer Sitcom kann man also davon ausgehen, dass jede Episode eine Geschichte über dieselben Charaktere erzählt. Dieser Punkt ist besonders wichtig, denn „die Figuren sind das Herz einer Serie“ (Eschke, Bohne, 2018: S. 189). Aus diesem Grund liegt auch ein Fokus dieser Arbeit auf den Figuren und ihrem Potential zur Erzeugung von Komik, Empathie und Zuschauerbindung.

Die Sitcom ist also ein Genre mit begrenzter Episodendauer, in deren Zentrum die Figuren stehen. Ein weiteres Merkmal der Sitcom liegt in ihren Settings. Mintz spricht in seiner Definition davon, dass die Episoden immer in ‚essentially the same setting‘ spielen. Tatsächlich gibt es bei Sitcoms wenige, zentrale Settings (Eschke, Bohne, 2018: S. 119). Meist handelt es sich, je nach Sitcom-Typ, um Innenräume des privaten oder beruflichen Lebensbereichs der Figuren. Während zum Beispiel ein Großteil der Handlung der Sitcom *Scrubs* (2001-2010) im „Sacred Heart“ Krankenhaus spielt, was die Arbeitsstätte des Protagonisten darstellt (Braff et al., 2001-2010), spielt der Großteil der Handlung von *Two And A Half Men* (2003-2015) im Malibu-Strandhaus der Figur Charlie Harper (Lorre et al., 2003-2015). Natürlich gibt es in

beiden Sitcoms noch weitere Settings; Dabei handelt es sich aber um wenige, begrenzte Schauplätze, an denen die Figuren weniger Zeit verbringen.

Wenn wir uns anhand der Definition von Mintz weiter dem Genre Sitcom annähern, dann gilt es als nächsten Punkt die Handlung von einzelnen Sitcom-Episoden grob zu beleuchten. Die Handlung einer Sitcom-Episode ist in den meisten Fällen am Ende der Episode abgeschlossen und erklärt. Die Probleme, mit welcher eine Figur innerhalb einer Episode konfrontiert wird, sind also am Ende gelöst. Zur Struktur einer Sitcom-Episode lässt sich demnach festhalten, dass diese zirkulär ist. Das bedeutet, wir haben einen Status Quo. Dieser Status Quo wird durch irgendwelche Parameter gefährdet, um dann am Ende der Episode wiederhergestellt werden zu können. Diese Wiederherstellung des Status Quo bzw. das Lösen des Episoden-Problems stellt das obligatorische „Happy End“ der Sitcom dar (Vorhaus, 2012: 60). Das Thema Episodenstruktur wird im fünften Kapitel dieser Arbeit in detaillierterer Form besprochen.

Das wichtigste Charakteristikum des Genres – das, was das Genre wirklich auszeichnet – ist die Komik, der Humor. Die Sitcom ist nämlich eine humoristische Kunstform. Sie wird durch das Genremerkmal der Gefühlserwartung dominiert. Das bedeutet, dass Zuschauer beim Rezipieren einer Sitcom-Episode eine spezielle Gefühlserwartung haben, nämlich zu Lachen (Eschke, Bohne, 2018: S. 110).

„Das Merkmal der Gefühlserwartung bedeutet insbesondere, dass die Zuschauer in jeder Szene einer guten Serie mit dem Gefühl, das die Erzählung auslöst, konfrontiert werden: In einer Sitcom ist der Humor allgegenwärtig, in einer Horrorserie steckt in jeder Szene die Angst“ (Eschke, Bohne, 2018: S. 111).

Die humoristische Komponente ist also zentral für die Sitcom. Deshalb liegt ein Schwerpunkt dieser Arbeit auch auf der Erzeugung von Humor in der Sitcom. Im zehnten Kapitel der Arbeit werden verschiedene Instrumente zur Erzeugung von Humor in Sitcoms besprochen.

Dass die Sitcom ein humoristisches Genre ist, lässt sich formal gesehen auch dadurch erkennen, dass Lacher eingespielt werden. Dazu ist zu sagen, dass die meisten Sitcoms in einem Studio vor einem Live-Publikum gedreht werden. In diesem Fall werden die Lacher aufgezeichnet, meist verstärkt, und dann eingespielt (Eschke, Bohne, 2018: S. 119). Die Aufzeichnung vor Live-Publikum ist aber kein obligatorisches Kriterium dafür, ob eine Serie eine Sitcom ist, oder nicht. Die US-amerikanische Kultsitcom *How I Met Your Mother* wurde beispielsweise nicht vor Publikum aufgezeichnet; In diesem Fall wurde die Lacher-Unterermalung während der Vorführung einer fertigen Episode aufgenommen (Meyer, o. D.).

Diese Untermauerung von lustigen Szenen in Sitcoms durch Lachkonserven hängt auch eng mit der an früherer Stelle des Kapitels erklärten Gefühlserwartung der Zuschauerinnen bzw. Zuschauer zu lachen bzw. amüsiert zu werden zusammen; Das Einspielen dieser Lacher soll dieses glückliche, erheiterte Gefühl seitens der Zuschauerschaft auslösen bzw. verstärken.

„Je glücklicher also die Personen in unserem Umfeld sind, desto glücklicher werden wir selbst. Aus diesem Grund lachen wir mehr über einen lustigen Film, wenn alle anderen Leute im Kinosaal darüber lachen (und deshalb kommen bei Sitcoms im Fernsehen Lachkonserven zum Einsatz)“ (Achor, 2020: 273).

Nachdem das Genre Sitcom nun grob skizziert wurde und dessen zentrale Hauptcharakteristika vorgestellt wurden, werden im nächsten Kapitel die verschiedenen Sitcom Typen präsentiert.

4. Sitcom Typen

Nachdem im ersten Kapitel ein Überblick dazu präsentiert wurde, welche Parameter eine Serie zur Sitcom machen, werden im zweiten Kapitel die unterschiedlichen Typen der Sitcom vorgestellt. Dazu ist zu sagen, dass die Situationskomödie klassischerweise in drei Subgruppen unterteilt wird: Actcom, Domcom und Dramedy (Amann, 2022). In dieser Arbeit wird darüber hinaus noch eine weitere, etwas nuanciertere Unterteilung der verschiedenen Grundtypen der Sitcom vorgestellt. Diese eine Ebene tiefer stattfindende Differenzierung stammt vom Autor John Vorhaus (2012); Sie ist notwendig, um ein profundes und differenziertes Verständnis für die Materie zu entwickeln.

Beginnen wir zunächst mit der traditionellen Differenzierung der Situationskomödie; Diese besteht aus den drei Untergruppen Actcom, Domcom und Dramedy. Im Folgenden wird diese Unterteilung kurz erläutert.

Actcom ist kurz für action-based situation comedy; Es handelt sich bei dieser Subgruppe also um eine handlungsorientierte Form der Sitcom. Der Fokus liegt demnach ganz klar auf der Handlung, und nicht auf den Charakteren selbst, deren Gefühlswelt oder deren zwischenmenschlichen Beziehungen (Taflinger, 1996). Berühmte Actcoms sind beispielsweise *The Golden Girls* (1985-1992), *I Love Lucy* (1951-1958) und *Alf* (1986-1990) (Amann, 2022).

Domcom ist kurz für domestic comedy; Sie wird auch als Family Sitcom oder im Deutschen als Familienkomödie bezeichnet (Amann, 2022). Anders als bei der Actcom liegt bei der Domcom der Schwerpunkt auf den Figuren selbst, auf ihren Emotionen und Gefühlen sowie auf ihren zwischenmenschlichen Beziehungen zu anderen Figuren und zur Gesellschaft (Taflinger, 2001). Bekannte Domcoms sind beispielsweise *Friends*, *How I Met Your Mother* und *Roseanne* (1988-1997). Da in diesem Paper eine empirische Analyse und ein Vergleich des Datenmaterials zweier Domcoms präsentiert wird, wird im folgenden Kapitel nochmal detailliert auf den Begriff Domcom eingegangen.

Dramedy ist kurz für Dramatic Comedy; Auf Deutsch spricht man von der Dramödie. Bei der Dramödie handelt es sich um die ernsthafteste Form der Sitcom. Dieser Typus kommt eher selten vor. Behandelte Themen sind beispielsweise Krieg, Tod, Arbeitslosigkeit, Sexismus, Rassismus usw. Deren humoristische Darstellung ist in vielen Fällen als Satire zu deuten und hat häufig die Intensivierung spezieller Themen zum Ziel. Beispiele für Dramödien sind *All in the Family* (1971-1979), *M*A*S*H* (1979-1983) und *The Ranch* (2016-2020) (Amann, 2022).

Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass sich je nach Thema oder Ort der Handlung verschiedene Augenblicksbildungen ergeben haben; zum Beispiel Careercoms, Kidcoms, SciFiComs, Couplecoms usw. Diese Formate sind selbsterklärend. Zum Beispiel behandelt die Careercom, auch Workplace Sitcom genannt, das Berufsleben von Figuren (Amann, 2022).

Die traditionelle Unterteilung der Sitcom in ihre drei Subgruppen erscheint intuitiv und sinnvoll. Für ein noch tieferes Verständnis und eine differenziertere Unterteilung werden im Folgenden die Sitcom-Typen nach John Vorhaus (2012) präsentiert. Vorhaus äußert sich zu dieser tiefer gehenden Differenzierung wie folgt:

„What type of sitcom are you creating? If you reply ‘family sitcom’ or ‘workplace sitcom’, you’ve only half answered the question. Here’s the rest of the answer, the basic types of sitcoms that get made over and over again, and succeed over and over again, because they work so well” (Vorhaus, 2012: 81).

Und diese „basic types of sitcoms” sind: Comic Opposites, Center And Eccentrics, Ensemble, Fish Out Of Water und Powers. Es folgt eine kurze Erklärung der fünf Gruppen.

Die erste Gruppe dieser Unterteilung bezeichnet Sitcoms mit ‚Comic Opposites‘, komischen Gegensätzen. „It’s the simplest comic formula. Take Dharma. Add Greg. Make sitcom” (Vorhaus, 2012: 81). Das Erfolgsrezept dieser Form von Sitcom sind zwei Charaktere mit stark

gegensätzlichen Ansichten. Es geht um zwei Figuren, die nicht mit – aber auch nicht ohne – einander, auskommen (Vorhaus, 2012: 81). Neben *Dharma und Greg* (1997-2002) wäre ein weiteres Beispiel für diesen Typus die Sitcom *King Of Queens* (1998-2007): Man nehme Doug, den kleinen, stark adipösen Paketlieferanten, dessen größtes Hobby das Essen ist und verheirate ihn mit Carry, der hübschen, sehr schlanken Anwaltsgehilfin (James et al., 1998-2007).

Als zweiten Punkt der Unterteilung stellt Vorhaus ‚Center And Eccentrics‘ vor, was wörtlich übersetzt so viel bedeutet wie Zentrum und Sonderlinge. Im Sitcom-Kontext ist damit gemeint, dass wir eine „normale“ Figur haben, die von komischen Figuren umgeben ist. Dazu muss man zuerst kurz definieren, was mit normal in diesem Kontext gemeint ist. Eine Figur ist nämlich nicht normal, weil sie nicht komisch ist; Eine Figur ist normal, wenn sie unser Fenster zu der durch die Sitcom geschaffenen Welt ist. Die zentrale Figur ist immer die Figur mit der höchsten emotionalen Intelligenz. Ein Beispiel für eine Sitcom dieser Untergruppe ist *Scrubs*: Doktor John Dorian (JD) ist unser Center (Vorhaus, 2012: 81).

Der dritte Sitcom-Typus findet sich in der Ensemble-Konstellation. Wie der Name bereits verrät, steht bei diesem Typus eine Gruppe von Personen im Fokus; Es gibt keine klar definierte Hauptperson. In diesem Setting haben alle Hauptcharaktere eine ähnlich starke Ausprägung ihrer emotionalen Intelligenz und bekommen ungefähr gleich viel Episodenzeit (Vorhaus, 2012: 82). Ein bekanntes Beispiel für eine Ensemble-Sitcom ist *Friends*. Wie der Titel bereits verrät, geht es in dieser Sitcom um eine Freundesgruppe. Die Hauptfiguren Rachel, Ross, Monica, Chandler, Phoebe und Joey stehen alle gleichermaßen im Fokus der Serie (Crane et al., 1994-2004).

Die vierte Gruppe von Sitcoms, die Vorhaus vorstellt, nennt sich ‚Fish Out Of Water‘. Bei dieser Gruppe handelt es sich um ein Format, in dem eine Figur oder eine Gruppe von Figuren aus der Komfort-Zone gerissen und mit einer neuen, herausfordernden Situation konfrontiert wird (Vorhaus, 2012: 82). Ein berühmtes Beispiel für eine Sitcom dieser Untergruppe ist *New Girl* (2011-2018): Die Hauptfigur Jessica Day muss ihre Komfort-Zone verlassen, weil ihr fester Freund sie betrogen hat und sie deshalb aus der Wohnung ausziehen muss. Die neue herausfordernde Situation findet sich im Umstand, dass sie in eine reine Männer Wohngemeinschaft einzieht (Deschanel et al., 2011-2018). Ein weiteres Beispiel für eine Sitcom dieses Typus ist *The Nanny* (1993-1999): Die Nanny alias Fran Fine ist eine aus einfachen Verhältnissen stammende Verkäuferin aus Queens. Sie muss ihre Komfort-Zone verlassen, weil ihr Verlobter sie vor die Tür setzt. Die neue herausfordernde Situation besteht

darin, dass sie einen Job als Kindermädchen beim berühmten Broadway Produzenten Maxwell Sheffield annimmt (Drescher et al., 1993-1999).

Den fünften und letzten Typus, den Vorhaus in dieser Gruppierung vorstellt, nennt er ‚Powers‘. Bei dieser Sitcom-Art verfügen eine oder mehrere Figuren über magische Kräfte. Bekannte Sitcoms dieser Gruppe sind beispielsweise *I Dream of Jeannie* (1965-1970) und *Sabrina, the Teenage Witch* (1996-2000).

Natürlich können diese Typen auch gekreuzt werden. Das lässt sich beispielsweise bei der Sitcom *2 Broke Girls* (2011-2017) beobachten. Hier sieht man eine Kombination der Untergruppen ‚Comic Opposites‘ und ‚Fish Out Of Water‘. Die beiden Protagonistinnen stellen zwei komische Gegenpole in zugespitzter Form dar. Denn die beiden Kellnerinnen Max und Caroline könnten verschiedener nicht sein; Sie kommen aus unterschiedlichen sozialen Milieus, haben einen auseinanderklaffenden Erfahrungshorizont und verhalten sich auch dementsprechend. *2 Broke Girls* kann darüber hinaus auch dem ‚Fish Out Of Water‘-Typus zugeordnet werden. Denn Caroline kommt eigentlich aus der Welt der Reichen und Schönen und musste ihre Komfort-Zone verlassen, weil sich herausgestellt hat, dass ihr Vater illegale Geschäfte getätigt hat. Er wurde deshalb verhaftet. Sie verlor ihr Zuhause und das ganze Geld und musste sich einen Job als Kellnerin suchen (King et al., 2011-2017).

Ziel dieses Kapitels ist es, die verschiedenen Untergruppen des Genres vorzustellen und aufzuzeigen, dass das Genre Sitcom ein Genre ist, dass in differenzierter Form zu betrachten ist.

4.1 Domestic Comedy, Ensemble Comedy

Da in dieser Arbeit eine empirische Analyse und ein Vergleich des Datenmaterials zweier Domcoms, im speziellen zweier Ensemble-Komödien, präsentiert werden, werden die Begriffe Domcom und Ensemble-Komödie an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen und in detaillierterer Form besprochen.

Die Domcom wird, wie bereits erwähnt, auch Familienkomödie bzw. Family Sitcom genannt. Diesen Zweitnamen hat das Format erhalten, weil es bei der Domcom darum geht, ein Gefühl von Familie und Zusammengehörigkeit zu erwecken; Dies soll bei der Zuschauerin bzw. beim

Zuschauer Emotionen familiärer Wärme auslösen, in welchen wiederum die Wurzeln für den Humor und Charme der Domcom liegen (Taflinger, 2001).

Die erste Sitcom, die wirklich als Domcom bezeichnet werden kann, ist *Father Knows Best*. Sie wurde im Jahr 1954 erstausgestrahlt. *Father Knows Best* ist eine Domcom im klassischen Sinn. Im Zentrum der Serie steht die Familie: der Vater, die Mutter und die Kinder (Taflinger, 2001). Klassische Domcoms sind beispielsweise auch *Hör Mal Wer Da Hämmert* (1991 – 1999) und *Full House* (1987 – 1995).

Im Zentrum einer Domcom müssen aber nicht zwingend blutsverwandte Familienmitglieder stehen. Es kann sich auch um Figuren handeln, die füreinander *wie* eine Familie sind (Eschke, Bohne, 2018: 140).

„Eine wachsende Gruppe von Serien erzählt auch von Personengruppen, die nicht mehr untereinander verwandt sind, sich aber in einer ‚Ersatzfamilie‘ zusammengefunden haben, wie etwa die nerdigen Freunde in der Sitcom *The Big Bang Theory* oder die Nonnen des Klosters in *Um Himmels Willen*. Auch diese Serien können noch unter den Begriff der Familienserie gefasst werden, funktionieren die Figuren in ihren Beziehungen untereinander doch häufig wie eine Familie“ (Eschke, Bohne, 2018: 140f.).

Die Domcom ist also ein Format, dass sich inhaltlich an familiären Themen orientiert. Im Zentrum des Formats stehen die Figuren, die in einem Familienverhältnis zueinander stehen oder sich auf familiäre Art und Weise zueinander verhalten. Der Fokus liegt vermehrt auf der Gefühlswelt der Figuren und ihren zwischenmenschlichen Beziehungen und weniger auf Handlungselementen. Die Domcom greift persönliche Probleme des Alltags auf, welche den Durchschnittsmann bzw. die Durchschnittsfrau auch wirklich betreffen (Taflinger, 2001).

Nachdem der Begriff Domestic Comedy geklärt ist, wird als Nächstes der Begriff der Ensemble-Komödie näher beleuchtet. John Vorhaus definiert die Ensemble-Komödie wie folgt:

„In einer Ensemble-Komödie steht eine Gruppe von Personen in Konflikt miteinander und mit der Welt. Obwohl man eine Hauptfigur oder einen Helden in der Gruppe benennen kann, machen die besten Ensemble-Komödien diese Unterscheidung überflüssig und lenken unser Interesse mehr oder weniger gleichmäßig auf alle Figuren. Diese Geschichten sind oftmals ‚menschliche‘ Komödien, weil das Vorhandensein des

„Gruppenprotagonisten“ mühelos die Tür zur Erörterung realer emotionaler Themen innerhalb der Gruppe und bei deren Mitgliedern selbst öffnet“ (Vorhaus, 2001: 110).

Legen wir diese Definition auf das Beispiel *The Big Bang Theory* (2007 – 2019) um. Im Zentrum dieser US-amerikanischen Serie steht eine Gruppe junger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und ihre Freundin, die Kellnerin Penny. Auf gewisse Art und Weise ist zwar klar, dass die Hauptfigur der Serie der theoretische Physiker Leonard Hofstadter ist, jedoch wird das Interesse der Zuschauerin bzw. des Zuschauers gleichermaßen auf ihn, als auch auf alle anderen Protagonistinnen und Protagonisten der Sitcom geleitet. Das bedeutet, dass es im Grunde genommen zwar um die merkwürdige Beziehung zwischen Leonard und Sheldon sowie um die Entwicklung einer Liebesbeziehung zwischen Leonard und Penny geht, dennoch aber alle anderen Charaktere nahezu gleich viel Sendezeit bekommen und somit für den Erfolg und Charme des Formates von gleicher Bedeutung sind (Lorre et al., 2007-2019). Bei einer erfolgreichen Ensemble-Komödie stehen alle zentralen Figuren nahezu gleichermaßen im Zentrum.

Des Weiteren lebt eine Ensemble-Komödie von der Schichtung von Konfliktlinien innerhalb der Ensemble-Gruppe. Ensemble-Komödien erzählen also die Geschichte des Alltags einer Gruppe von Figuren, die – vereinfacht ausgedrückt – nicht mit aber auch nicht ohneinander auskommen (Vorhaus, 2001: 111). Vorhaus drückt diesen Sachverhalt wie folgt aus: „man will, dass sie [die Hauptfiguren einer Ensemble-Komödie, Einschub durch EP] sich auch gegenseitig an die Kehle gehen“ (Vorhaus, 2001: 111).

Die Ensemble-Komödie wird also dadurch definiert, dass jede Figur wichtig ist; es gibt nicht einen einzigen, sondern viele „Helden“ der Geschichte, (Vorhaus, 2001: 112) die durch verschiedene Konfliktlinien ständig aneinander geraten, sich aber auch immer wieder zusammenraufen (Vorhaus, 2001: 110).

Ziel dieses Kapitels ist es, ein umfangreiches Verständnis für die Begriffe Domestic Comedy und Ensemble-Komödie zu vermitteln und im Zuge dessen aufzuzeigen, dass das Zentrale und Ausschlaggebende dieser Formate die Figuren sind. Da der empirischen Arbeit dieses Papers zwei Analysekorpora zu Grunde liegen, die beide sowohl als Domcom als auch als Ensemble-Komödie einzuordnen sind, sollte nun ersichtlich sein, warum die Figurenanalyse einen großen Teil der empirischen Arbeit dieses Papers einnehmen wird. Neben den Figuren gilt es aber natürlich noch weitere Faktoren zu beachten, wie *Struktur- und Handlungsbögen*.

5. Sitcom-Episodenstruktur

„Struktur ist eine Auswahl an Ereignissen aus den Lebensgeschichten der Figuren, die zu einer strategischen Sequenz zusammengefügt werden, um spezifische Emotionen auszulösen und eine bestimmte Lebenssicht zum Ausdruck zu bringen“ (McKee, 2004).

Das Zitat von McKee dient zur Einleitung dieses Kapitels, da es die Zentralität der Struktur von Erzählungen demonstriert. Werfen wir nun einen genaueren Blick auf die Struktur von Sitcom-Episoden. Grundsätzlich spricht man im Kontext von Situationskomödien immer von Zweiaktern oder Dreiaktern (Vorhaus, 2001: 217) mit einer Netto-Sendelänge von 22 bis 30 Minuten (Eschke, Bohne, 2018: S. 119). Außerdem wurde bereits kurz erwähnt, dass die Struktur von Sitcom-Episoden von zirkulärer Natur ist, dass Handlungen innerhalb einzelner Episoden grundsätzlich abgeschlossen werden und dass die Zuschauerin bzw. den Zuschauer am Ende jeder Episode ein Happy End erwartet. In diesem Kapitel werden die Merkmale der Sitcom-Episodenstruktur genauer betrachtet.

Beginnen wir damit, dass die Sitcom immer als Zweiakter oder als Dreiakter konzipiert ist. Das bedeutet, dass eine Episode immer aus zwei oder aus drei Akten besteht, welche dann jeweils mit einem Act Break enden. Sitcoms mit zwei Akten sind beispielsweise *Verrückt nach dir* (1992-1999) und *Eine schrecklich nette Familie* (1987-1997); *Die Simpsons* (seit 1989) und *Murphy Brown* (1988-1998) sind hingegen Beispiele für Sitcoms, die jeweils aus drei Akten konzipiert sind. Der Act Break ist der große dramatische Moment, welcher eine starke Emotion bei den Zuschauerinnen bzw. Zuschauern auslösen soll, beispielsweise Erwartung oder Furcht. Und diese Zuschaueremotion soll dafür sorgen, dass die Zuschauerin bzw. der Zuschauer das Interesse für die Handlung der Episode über die Werbepause hinweg beibehält, und somit weiter zuschaut (Vorhaus, 2001: 217).

Außerdem unterscheidet man bei der Struktur von Serien generell zwischen Serien mit abgeschlossenen Handlungen und Serien mit fortlaufender Handlung. Grundsätzlich ist die Sitcom eindeutig in die Gruppe der Serien mit abgeschlossenen Handlungen einzuordnen. In jeder Folge wird eine neue Hauptgeschichte vorgestellt, die vom immer gleichbleibenden Ensemble durchlebt wird und am Ende der Episode abgeschlossen ist (Eschke, Bohne, 2018: 156).

Zu erwähnen ist an dieser Stelle noch, dass Serien mit abgeschlossenen Handlungen in vielen Fällen ihren abgeschlossenen Handlungen „folgenübergreifende, sogenannte horizontale Handlungsbögen“ hinzufügen (Eschke, Bohne, 2018: 156). Diese horizontalen Handlungsbögen sind auch bei Sitcom-Formaten sehr beliebt.

Sehen wir uns dies konkret am Beispiel der Sitcom *New Girl* an: In jeder Folge wird jeweils eine Geschichte eines Alltagsproblems der Freundesgruppe rund um Jessica Day erzählt, beispielsweise Chaos beim Thanksgiving Dinner, Probleme mit dem Vermieter, das Überwinden des Ex-Freundes etc. Diese Konflikte werden immer mit Ende der Episode geklärt, überwunden und abgeschlossen. Die Sitcom beinhaltet aber auch folgenübergreifende, horizontale Handlungsbögen, beispielsweise die Liebesgeschichte zwischen Jess und Nick (Deschanel et al., 2011-2018).

Bei den meisten Sitcoms finden sich auf struktureller Ebene also Episoden mit abgeschlossener Handlung mit einigen folgenübergreifenden Inhalten; also meist Fallstruktur mit horizontalen Erzählsträngen.

Darüber hinaus spricht man im Kontext von Sitcom-Episodenstruktur auch von einer zirkulären Dramaturgie (Eschke, Bohne, 2018: 119). Vorhaus (2001) hat diesen Sachverhalt sehr schön auf den Punkt gebracht:

„Ganz gleich, was in Ihrer Geschichte geschieht, denken Sie daran, dass Situationskomödien im Kern zirkulär sind; alles endet mehr oder weniger wieder da, wo es angefangen hat. Wenn eine Figur die Nase voll hat von ihrer Familie und auszieht, ist der Act Break unzweifelhaft der Moment, wenn sie das Haus verlässt. Genauso unzweifelhaft wird die Handlung damit enden, dass die Figur wieder einzieht. Dass dies so ist, hat etwas mit der episodischen Natur des kommerziellen Fernsehens zu tun. Im Großen und Ganzen kehrt das Publikum jede Woche zu einer Sitcom zurück, um seine Lieblingsfiguren ziemlich genau das Gleiche tun zu sehen wie letzte Woche und die Woche davor“ (Vorhaus, 2001: 219).

Denken Sie beispielsweise an die Sitcom *King Of Queens* (1998-2007). Es geht eigentlich in jeder Folge mehr oder weniger um dasselbe: Das Ehepaar, Doug und Carry Heffernan, hat einen Konflikt, der je nach Episode in unterschiedlichen Prämissen begründet liegt, beispielsweise in einer Lüge von Doug oder in einem Fehlverhalten von Carry. Das Paar bekriegt sich dann auf komische Art und Weise und der Konflikt wird nochmal lustiger durch eine Einmischung seitens Carry's Vater Arthur, der bei den beiden im Keller wohnt. Und am Ende der Episode

verträgt sich das Paar wieder, und die Uhren sind wieder auf Anfang gedreht (James et al., 1998-2007). Dieses Beispiel illustriert die zirkuläre Dramaturgie von Sitcoms.

Die Zirkularität der Handlungsstruktur von Sitcom-Episoden lässt sich auch durch die obligatorischen drei Entscheidungen bzw. die drei zentralen Handlungsmomente, die in jeder Folge einer jeden Sitcom vorkommen, demonstrieren (Vorhaus, 2012: 41):

1. „The First Choice“

Die erste Entscheidung, die ein Charakter in einer Sitcom-Episode trifft, ist üblicherweise der Moment, der die Handlung der Folge ins Rollen bringt; dieser Moment schafft die Voraussetzung bzw. die Basis für die gesamte Folge (Vorhaus, 2012: 41).

2. „The Big, Bad One“

Diese Entscheidung ist sozusagen die große Fehlentscheidung, das große Fehlverhalten eines Sitcom-Charakters. Manchmal wird diese Entscheidung einfach nicht vollständig durchdacht oder sie basiert auf Fehlinformationen oder auf zu wenig Informationen etc. Jedenfalls führt diese Entscheidung zu großen Problemen und die Zuschauerinnen bzw. Zuschauer wissen, dass die Episode nicht endet, ohne eine Wiedergutmachung dieser Entscheidung (Vorhaus, 2012: 41f.). Dieses Wissen des Publikums ist verlinkt mit der Tatsache, dass die Situationskomödie ein Happy End bedingt. Das hängt auch eng mit der Erwartungshaltung des Publikums zusammen, aber dies wird zu einem späteren Zeitpunkt nochmal in detaillierterer Form besprochen.

3. „The Moment Of Truth“

Der Moment der Wahrheit ist üblicherweise jener Moment, in dem eine Sitcom-Figur einen Punkt erreicht, an dem die Dinge beginnen auseinander zu fallen und die Situation nicht mehr so leicht durch eigene Kraft gerettet werden kann. Das ist normalerweise der Punkt, an dem ein Charakter die Situation nur mehr retten kann, wenn er sich eingesteht, dass er falsch liegt bzw. einen Fehler gemacht hat (Vorhaus, 2012: 42).

Diese drei Handlungselemente gehören zu den Grundbausteinen einer Sitcom-Episode; Sie kommen in jeder Episode vor. Der Moment nach dem zweiten Handlungsmoment – also nach

der großen, schlechten Entscheidung einer Sitcom-Figur – ist der Moment, an dem sich am meisten Spannung aufgebaut hat; Hier haben wir also den Act Break: jener Moment, an dem üblicherweise die Werbeunterbrechung eingebaut wird (Vorhaus, 2012: 40).

„The act break is a structural choice, not a commercial one. It comes just after the character makes a big, bad choice, and you know that the consequences of that choice will have to be faced, just on the far side of the break. You could say that this is the story’s ‘moment of maximal dread’, but most people just say act break” (Vorhaus, 2012: 40).

Diese drei zentralen Strukturierungsmomente der Handlung einer Sitcom-Episode lassen sich am Beispiel der Analyse einer Episode der US-amerikanischen Sitcom *Modern Family* (2009-2020) demonstrieren. *When Good Kids Go Bad* (Staffel 3, Episode 2):

1. „The First Choice“: Claire beharrt darauf, Recht zu haben

In dieser Episode der Sitcom gehen die Eltern Phil und Claire im Supermarkt Lebensmittel einkaufen. Als Phil mit einer vorbeikommenden, sehr attraktiven Frau spricht, rempelt er versehentlich seine Ehefrau Claire an, und diese fällt zu Boden. Phil denkt, Claire hätte nicht aufgepasst und wäre deshalb gestürzt. Claire will Phil damit aber nicht durchkommen lassen und besteht darauf, dass sie in dieser Situation Recht hat und von ihm gerempelt wurde (Richman & Spiller, 2011). Dieser Moment, in dem Claire darauf beharrt Recht zu haben, kann als der Moment „The First Choice“ dieser Folge angesehen werden. Wenn der Charakter Claire einfach nicht darauf bestanden hätte Recht zu haben, dann gäbe es keinen Konflikt, keine Handlung und somit auch keine komische Episode einer Sitcom.

2. „The Big, Bad One“: Claire reagiert völlig übertrieben

Während der Folge gibt es dann immer wieder Gezanke zwischen den Eheleuten, wer denn nun Recht hat bezüglich dieses Konflikts und um das Ganze noch mehr zuzuspitzen mischen sich auch die Kinder des Paares in die Diskussion ein und äußern ihre Meinung; nämlich, dass Claire einfach keine Fehler eingestehen könne. Dies trägt alles dazu bei, dass Claire allen beweisen will, dass sie Recht hat und deshalb ungewöhnlich viel Energie und Tatendrang aufwendet, um dies zu tun (Richman & Spiller, 2011). Das wäre dann der Moment der großen Fehlentscheidung bzw. des großen Fehlverhaltens, denn Claire reagiert auf völlig

unangemessene und überzogene Art und Weise: Sie besorgt sich auf umständliche Art und Weise das Band der Videokameraaufzeichnung des Supermarktes, um allen zu zeigen, was genau passiert ist. Als ihre Tochter sie fragt, ob sie das wirklich alles getan hat, nur um Recht zu behalten, antwortet Claire:

„It really wasn't that much trouble. I just went to the store, found your friend Jordan, the bag boy, who got me the manager. He gave me the address of the off-site security office. I filled out some paperwork, faxed it to corporate. Three minutes later, I'm buying a pack of DVDs and burning a copy. Cake" (Richman & Spiller, 2011: 00:17:43 – 00:17:55).

3. „The Moment Of Truth“: Claire sieht ihren Fehler ein

Später in der Episode realisiert Claire, dass sie schon als Kind so war, weil sie dieses Verhalten schon früh von ihrem Vater adaptiert hat (Richman & Spiller, 2011). Das ist „The Moment Of Truth“ dieser Episode. Denn Claire realisiert, dass der Drang immer Recht haben zu müssen ein krankhaftes Verhalten ist, und gibt dies auch vor ihrer Familie zu.

Die Auswahl der Sitcom und die Auswahl der Episode waren willkürlich, um aufzuzeigen, dass diese einfache Struktur der drei zentralen Handlungsmomente auf so gut wie jede Episode jeder Sitcom umgelegt werden kann. Und dies spiegelt auch die Zirkularität der Dramaturgie wider. Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin einer Sitcom wird immer auf eine Reise mitgenommen, die folgendermaßen aufgebaut ist: Wir haben einen Status Quo, dieser wird durch eine erste Handlung bzw. Entscheidung verändert; Die Handlung gerät ins Rollen und die Situation spitzt sich zu. Es folgt eine große, schlechte Entscheidung, die Konsequenzen nach sich zieht und uns zum Moment der Wahrheit führt. Die Figur(en) sieht bzw. sehen ihre Fehler ein, machen sie gut etc. und die Uhren werden wieder auf null gedreht; Der Status Quo vom Beginn ist somit wieder hergestellt.

Abschließend lässt sich zu dieser 3-Choices-Struktur noch sagen, dass ein Sitcom-Charakter während einer Episode unzählige Entscheidungen durchlaufen kann und das im Normalfall auch tut. Diese drei zentralen Handlungselemente sind nur jene Grundbausteine, die eben grundsätzlich in jeder Episode vorkommen (Vorhaus, 2012: 41).

Und in dieser zirkulären Dramaturgie von Sitcoms liegt auch ein weiteres Merkmal der Sitcom-Struktur begründet, nämlich, dass die Hauptcharaktere von Sitcoms eigentlich keinen großen, figurenverändernden Wandel durchlaufen (Eschke, Bohne, 2018: 119). Das ist auch wieder ein zentraler Punkt für die Abgrenzung der Sitcom von anderen seriellen Formaten. Natürlich lässt sich an dieser Stelle argumentieren, dass Sitcom-Charaktere sehr wohl einen gewissen Wandel

vollziehen können und das stimmt auch. Dennoch ist dieser Wandel verglichen mit anderen seriellen Formaten minimalistisch; Vor allem, wenn man ihn in Relation zu der Zeit sieht, die er beansprucht.

Werfen wir an dieser Stelle beispielsweise einen kurzen Blick auf die Sitcom *Two And A Half Men* für den Zeitraum, in dem Charlie Sheen die Hauptrolle spielt; das betrifft die ersten acht Staffeln der Sitcom (2003-2011): Die Serie erzählt die Geschichte des Frauenhelden und häufig zu viel trinkenden Musikers Charlie Harper, seines Bruders, den schnorrenden Chiropraktiker Alan Harper und dessen Sohn, Jake. Am Ende der 8. Staffel stirbt Charlie. Er ist aber bis zum Schluss – trotz einiger ernsterer Beziehungen in der Mitte – immer noch ein trinkender Frauenheld und auch Alan ist und bleibt ein geiziger Chiropraktiker, der auf Kosten seines Bruders – und nach dessen Tod auf Kosten seiner Freunde – lebt. Der einzige Charakter, der sich wirklich verändert hat, ist Jake; Und diese Entwicklung war quasi unumgebar, weil Jake während der Produktionsjahre der Sitcom den Prozess des Erwachsenwerdens durchlaufen hat (Lorre et al., 2003-2015). Dieses Beispiel dient der Illustration dafür, dass ein Wandel der Figuren einer Sitcom in den meisten Fällen nur in sehr kleiner Form stattfindet.

Aber es gibt hier natürlich auch Gegenbeispiele. Schauen wir uns beispielsweise die Sitcom *The Big Bang Theory* an. Diese Sitcom erzählt die Geschichte rund um eine Freundesgruppe junger Wissenschaftler. Teil dieser Gruppe ist der theoretische Physiker Sheldon Cooper. Sheldon ist ein Genie auf seinem Gebiet, aber er ist egozentrisch, egoistisch und hat seine Probleme mit zwischenmenschlichen Gepflogenheiten. Das Zeigen von Gefühlsregungen und Nähe ist für ihn äußerst schwierig und kommt nur in seltenen Fällen vor. Deshalb stößt er seine Freunde immer wieder vor den Kopf und gilt sowohl unter seinen Freunden als auch unter seinen Arbeitskollegen als Sonderling. Aber da die Leute in seinem Umfeld wissen, dass er das nicht böse meint, sondern einfach nicht anders kann, wird er akzeptiert. Die Sitcom-Figur Sheldon Cooper bleibt zwar über die gesamten zwölf Staffeln der Sitcom ein schrulliger Charakter mit komischen Marotten, aber er vollzieht dennoch einen großen Wandel. Dies spiegelt sich darin wider, dass er es schafft echte zwischenmenschliche Beziehung aufzubauen; Dabei gelingt es ihm nicht nur echte Freundschaften aufzubauen, sondern er findet sogar eine Ehefrau. Sein Wandel kommt dann zu einem Höhepunkt in der allerletzten Folge der Sitcom, in der er endlich sein Ziel erreicht und zusammen mit seiner Frau den Nobelpreis gewinnt. Sein Wandel zeigt sich dann darin, dass er seine Siegesrede nicht dafür nutzt, sich selbst zu profilieren (wie man es von seinem Charakter eigentlich gewohnt wäre), sondern dafür, sich bei seinen Freunden und seiner Frau zu bedanken (Lorre et al., 2007-2019).

Die Sitcom *The Big Bang Theory* ist ein Paradebeispiel dafür, dass auch Sitcom-Figuren einen großen Wandel durchlaufen können. Allerdings zeigt uns dieses Beispiel, dass ein Wandel von Sitcom-Figuren sehr nuanciert, differenziert stattfinden muss. Also sprich: Eine Figur muss ihre komischen Charakterzüge beibehalten, wenn sie einen Wandel durchläuft. Im Fall von Sheldon Cooper ist das geglückt. Denn trotz Fortschritten im zwischenmenschlichen Bereich hat er seine schrulligen Marotten und egozentrischen Ansichten bis zum Schluss beibehalten.

Zum potenziellen Wandel von Sitcom-Charakteren lässt sich also folgendes festhalten: Sitcom-Figuren *können*, müssen aber keinen großen Wandel durchlaufen. Jedoch – wenn sie einen Wandel durchlaufen, dann muss dieser in nuancierter Form stattfinden. Das bedeutet, dass diejenigen figurendefinierenden Elemente, welche die Figur von einer normalen zu einer komischen Figur machen, erhalten bleiben müssen.

Für den Erwerb eines besseren, genaueren, und noch mehr ins Detail und in die Tiefe gehenden Verständnisses der Struktur von Sitcom-Episoden eignet sich auch das Tool der Attitude Map. Während die bereits vorgestellte 3-Choices-Struktur versucht, die Episodenstruktur von Sitcoms anhand der drei zentralen Handlungsmomente einer Sitcom-Story zu erklären, steht beim Ansatz der Attitude Map die Veränderung des emotionalen Status der Figuren im Zentrum zur Veranschaulichung der Struktur von Sitcom-Episoden:

„If emotional change of state is the engine that drives story, then we should be able to see a relationship between the events of the story and the changing emotional states. We should be able to tell the whole story in simple terms of, *this thing happens, and it makes him feel like that*. Well, I’m willing to play that game, and I’ll even give the game a name: *attitude map*” (Vorhaus, 2012: 68).

In der Attitude Map werden abwechselnd folgende zwei Fragen gestellt: Was passiert? Wie fühlt sich die Figur dabei? (Vorhaus, 2012: 68). Mit diesem einfachen Konzept lässt sich erneut die strukturelle und inhaltliche Zirkularität der Sitcom herausarbeiten, welche Vorhaus auch als Stabilitätsbogen definiert; eine Sitcom-Episode beginnt mit einer Situation alter Stabilität, geht dann über in einen Prozess steigender Instabilität und endet schließlich in einer Art neuen Stabilität. In anderen Worten, die Handlung beginnt an einem Ausgangspunkt, führt dann zum Moment / zu Momenten maximaler Spannung und kehrt schließlich wieder zu einer sicheren, beständigen Situation zurück, welche sich sehr nah am Ausgangspunkt befindet (Vorhaus, 2001: 219f.).

Im Folgenden wird der eben beschriebene Stabilitätsbogen anhand eines Beispiels veranschaulicht. In Staffel 4, Folge 3 der US-amerikanischen Sitcom *Malcolm In The Middle* (2000 – 2006) fährt Malcolm mit seiner Familie zu einem großen Familienfest, das von der Familie väterlicherseits ausgerichtet wird. Die Familie von Malcolms Vater Hal, kann Malcolms Mutter Lois nicht ausstehen und macht auch kein Geheimnis daraus. Die alte Stabilität ist hier also, dass die Familie von Hal Lois nicht als vollständiges Familienmitglied akzeptiert und, dass diese Tatsache Lois zu schaffen macht. In dieser Folge wird dann Instabilität erzeugt, durch eine Serie von Ereignissen, durch welche die Familie von Hal Lois bloßstellt. Den Höhepunkt stellt dann die Tatsache dar, dass das Familienfoto ohne Lois gemacht wird. Daraufhin wird sie durch verschiedene Aktionen von ihren Söhnen und ihrem Mann Hal verteidigt. Und somit entsteht die neue Stabilität; Die neue Stabilität dieser Folge ist, dass die Familie von Hal Lois immer noch nicht leiden kann, aber Lois sich aufgrund der Taten ihrer Söhne und ihres Ehemannes nicht mehr dafür interessiert (Reid & Kwapis, 2002).

Wenn man nun noch bei jedem dieser Handlungsmomente fragen würde, wie sich die Figur in diesen Handlungsmomenten fühlt, dann nennt man das eine *Attitude Map*.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde erläutert, dass die Situationskomödie grundsätzlich als Serie mit abgeschlossener Handlung einzuordnen ist, die in manchen Fällen durch das Hinzufügen von horizontalen Handlungsbögen angereichert wird. Grundsätzlich haben wir bei der Sitcom aber eine abgeschlossene Handlung am Episodenende. An dieser Stelle ist es wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, dass die Sitcom ein humoristisches Genre ist und dass ein Merkmal des komischen Genres die Tatsache ist, dass die Hauptfigur eines humoristischen Plots zum Schluss ihren Status Quo wieder erreicht hat oder sogar als Sieger hervorgeht (Eschke, Bohne, 2018: 118); Oder wie Vorhaus es in einfachen Worten ausgedrückt hat: „Sitcoms demand happy endings“ (Vorhaus, 2012: 60). Es reicht also nicht, dass die Handlung am Ende der Episode abgeschlossen ist, sie muss auch einen für den Zuschauer bzw. die Zuschauerin zufriedenstellenden Ausgang nehmen. Für die Zuschauer muss genrebedingt beim kompletten Prozess des Anschauens einer Sitcom Episode trotz Konflikten und Bedrohungen in der Handlung klar sein, dass der zufriedenstellende Ausgang gewiss ist; Das muss der Tonalität der Erzählung stets entnehmbar sein (Eschke, Bohne, 2018: 118).

Aufgrund der Tatsache, dass Happy End ein auch im Alltag häufig verwendeter Ausdruck ist, erscheint es hier sinnvoll kurz zu definieren, welche Bedeutung Happy End im Kontext der Situationskomödie genau hat. Happy End bedeutet nämlich in diesem Kontext nicht einfach

glückliches Ende, wie es intuitiv logisch erscheinen würde; Happy End bedeutet bei Sitcoms die Erfüllung der Erwartungshaltung der Zuschauerinnen und Zuschauer:

„You can have a bad outcome for the character that’s still a happy ending for the audience. ... So ‘happy ending’ does not mean everybody always wins. Happy ending means that the viewer walks away with a sense of satisfaction. ... An ending is fulfilling – not happy or sad but fulfilling – if it satisfies the audience’s expectations. So just create the expectation you intend to satisfy. If you want to write a happy ending show, you say ‘Hey, ladies and gentlemen, come over here and see the fluffy bunny!’ And then you deliver the fluffy bunny” (Vorhaus, 2012: 60f.).

Ziel dieses Kapitels war es, die strukturellen Regeln des Genres Sitcom vorzustellen. Abschließen möchte ich dieses theoretische Kapitel zur Struktur von Sitcom-Episoden mit einem Zitat von John Vorhaus, das einerseits nochmal die Zentralität von Struktur in diesem Genre skizziert, und andererseits gewissermaßen bereits eine kleine Überleitung zum nächsten Kapitel (Historie des Humors) darstellt:

„Sometimes it’s hard to see the story when it’s camouflaged in jokes, but a well-constructed sitcom episode (and the ones that actually make it to air are pretty well constructed) will have a simple, solid, clear structure, one that takes its characters on a specific emotional journey, making specific stops along the way” (Vorhaus, 2012: 70).

6. Historie des Humors

Wie bereits an früherer Stelle dieser Arbeit angesprochen, ist der Humor bzw. die Komik zentral für die Sitcom. Die Sitcom ist ein humoristisches Genre, das die Zuschauerin bzw. der Zuschauer mit der Erwartungshaltung, zum Lachen gebracht bzw. auf komödiantische Art und Weise amüsiert zu werden, verfolgt (Eschke, Bohne, 2018: 110).

“It might seem obvious to say, but the sitcom’s primary aim is to be funny; it is defined by its humorous content and audiences come to it with the expectation of laughter” (Rubin, 1981: 159).

Bevor im Folgenden ein Blick auf die Instrumente zur Erzeugung von Humor in der Sitcom geworfen wird, empfiehlt es sich einen Schritt zurückzugehen und sich mit dem Begriff des Humors zu beschäftigen.

Zunächst einmal ist an dieser Stelle zu bemerken, dass der Terminus *Humor* wie wir ihn verstehen, also im Sinne von Lachen, Spaß, Heiterkeit etc. erst seit dem 18. Jahrhundert in diesem Bedeutungskontext benutzt wird. Deshalb wird bei älteren Auseinandersetzungen mit Humor von Lachen / Gelächter und Komödie gesprochen (Morreall, 2020).

Während heutzutage Humor und Lachen von der Allgemeinheit als positive und wichtige Elemente des Alltags angesehen werden, wurde Humor in der Geschichte lange Zeit als übermäßig negativ eingestuft (Morreall, 2020).

„From ancient Greece until the 20th century, the vast majority of philosophical comments on laughter and humor focused on scornful or mocking laughter, or on laughter that overpowers people, rather than on comedy, wit, or joking” (Morreall, 2020).

Große Philosophen wie Plato, Aristoteles und Epictetus äußerten sich alle in ähnlicher Weise negativ zum Humor. Epictetus äußert sich beispielsweise zum Lachen wie folgt: „Don't allow your laughter be much, nor on many occasions, nor profuse“ (Epictetus, 135). Seine Gefolgsleute behaupteten, dass Epictetus überhaupt nie gelacht habe (Morreall, 2020).

Diese negative Konnotation von Lachen und Humor nahm Einfluss auf die europäische Kultur und auf frühe christliche Denker. Auch in der Bibel wurde Lachen als etwas, das man vermeiden sollte, dargestellt (Morreall, 2020). So heißt es im alttestamentlichen Buch Jesus Sirach beispielsweise: „Der Tor lacht mit lauter Stimme, / der Kluge aber lächelt kaum leise“ (Sirach, 190/180 v. Chr.: 21, 20).

Der Umgang mit dem Thema Lachen und Humor in der Bibel in Kombination mit jenem von den griechischen Philosophen beeinflusste weitgehend das Verständnis von Humor. Frühe christliche Führer warnten vor exzessivem Gelächter; In Klöstern wurde Gelächter oft sogar bestraft. Die christlich-europäisch ablehnende Haltung gegenüber dem Lachen hielt sich während des Mittelalters und der Reformation. Im puritanischen England des 17. Jahrhunderts wurden Komödien sogar gesetzlich verboten. Etwa zur gleichen Zeit kamen auch die beiden Philosophen Thomas Hobbes und René Descartes und ihre – ebenfalls negativ konnotierten – Ausführungen zum Thema Humor, welche im nächsten Kapitel genauer diskutiert werden, ins
Seite **28** von **131**

Spiel (Morreall, 2020). Auf diesem Fundament begründet, nämlich der negativen Auffassung von Gelächter und Humor durch die Bibel und griechische Philosophen und deren Bestärkung durch Hobbes und Descartes, entwickelte sich einer der drei großen humortheoretischen Ansätze, nämlich die Superiority Theory. Neben der Superiority Theory zählen auch noch die Relief Theory und die Incongruity Theory zu den großen humortheoretischen Ansätzen. Die drei Theorien werden im Folgenden näher besprochen.

7. Superiority Theory

Mit vielen historischen Vertretern rückgehend bis Plato, ist die Superiority Theory die älteste der drei Humor Theorien. Die Superiority Theory besagt, dass Menschen lachen, wenn sie ein gewisses Gefühl der Überlegenheit – auf Englisch Superiority – gegenüber anderen Menschen empfinden. Dieser Ansatz impliziert, dass man immer *über* jemanden lacht, und nicht *mit* jemandem (Mills, 2009:77).

Thomas Hobbes äußert sich in seinem Werk *Leviathan* (1651) wie folgt zum Thema Humor / Gelächter:

„*Sudden glory*, is the passion which maketh those *Grimaces* called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favor by observing the imperfections of other men. And therefore much Laughter at the defects of others, is a signe of Pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and free others from scorn; and to compare themselves only with the most able“ (Hobbes 1909: 45).

Für Hobbes ist Humor eine negative Konsequenz resultierend aus sozialen Unterschieden und ein unangemessener Weg mit solchen Spannungen umzugehen (Mills, 2009: 77). Dies unterstreicht den Überlegenheits-Gedanken der Superiority Theory.

René Descartes diskutiert Humor in seinem Werk *The Passions of the Soul* (1649) auf ähnliche Weise wie Hobbes:

“Those who have an obvious defect – e. g. who are lame, blind in one eye, or hunch-backed – or who have received some public insult, are especially inclined to derision. Wanting to see everyone else in as much disgrace as they are, they’re very pleased by the misfortunes of others and regard them as deserving them (Descartes, 2017: 50).

Obwohl die Sprache, derer sich Descartes bedient, für heutige Verhältnisse problematisch ist, thematisiert er in seinen Arbeiten – ähnlich wie Hobbes – die Beziehung zwischen Humor und sozialer Macht; und das Jahrhunderte vor dieses Thema in Diskussionen um Gender, Ethnizität und Rasse aufgekommen ist (Mills, 2009: 78).

Ein zeitgenössischer Vertreter der Superiority Theory ist beispielsweise Roger Scruton. Er argumentiert: „If people dislike being laughed at, it is surely because laughter devalues its object in the subject’s eyes“ (Morreall, 2020).

7.1 Superiority Theory und Sitcom

Wie lässt sich die Superiority Theory auf das Format der Sitcom anwenden? Zunächst einmal ist an dieser Stelle festzuhalten, dass diese Humor-Theorie bereits vor dem Fernsehen existiert hat und daher handelt es sich hierbei um eine Analyse von sozialem Humor. Diese Theorie beschäftigt sich also damit, wie Witze in sozialen Settings erzählt werden. Und die Bedingungen dieser sozialen Settings sind natürlich anders als die Bedingungen des Fernsehens bzw. des Ansehen einer Sitcom-Episode (Mills, 2009: 79f.).

„The social force with the Superiority Theory suggests derogatory humour may have only really works if the joke teller and the joke butt are in the same place, with the laughter of those who hear the joke giving support to the teller and causing embarrassment to the butt. In this instance the teller of the joke is clear, as is the butt, and those who laugh are likely to have a clear notion not only of what they are laughing but also the consequences of such a reaction“ (Mills, 2009: 80).

Dies ist im Kontext des Fernsehens natürlich ganz anders. Es handelt sich um ein anderes Setting, und es herrschen andere Bedingungen. Wer ist beispielsweise der ‚joke teller‘? Es ist unklar, ob es sich beispielsweise um den Schreiber, den Schauspieler oder den Produzenten handelt (Mills, 2009: 80).

Dennoch lässt sich die Superiority Theory auch auf das Format der Sitcom anwenden. Für eine exakte Anwendung sollte man in diesem Kontext die Publikumspositionierung in seine Überlegungen miteinbeziehen. Die Zuschauerschaft einer Sitcom kann eine Reihe verschiedener Positionen einnehmen (Mills, 2009: 80). In Bezug auf die Superiority Theory geht es bei diesen Positionierungen darum, wem gegenüber sich die Zuschauerin bzw. der Zuschauer überlegen fühlt, was die Quelle des Gelächters an sich darstellt. Folgendes Beispiel soll die Anwendung der Superiority Theory auf das Format Sitcom demonstrieren:

Bei der US-amerikanischen Sitcom *The Big Bang Theory* gibt es die Figur des theoretischen Physikers Sheldon Cooper, der sich in so gut wie jeder Situation den anderen Charakteren der Sitcom geistig überlegen fühlt und dies auch des Öfteren verbal mitteilt. Wenn die Zuschauerschaft *mit* Sheldon Cooper lacht, dann gefallen ihr jene Jokes, die die Figur des Sheldon Coopers und das Publikum überlegen wirken lassen gegenüber jenen, gegen die sich diese Jokes richten; wenn man allerdings *über* Sheldon Cooper lacht, dann wird gelacht, weil man sich der Figur des Sheldon Coopers bezüglich sozialer Regeln und Normen überlegen fühlt (Lorre et al., 2007-2019).

Im nächsten Kapitel wird der humortheorietische Ansatz der Incongruity Theory und dessen Anwendung auf die Sitcom besprochen.

8. Incongruity Theory

Die Incongruity Theory ist die zweite große Humor Theorie, die in dieser Arbeit vorgestellt wird. Derzeit ist die Incongruity Theory die dominante Humortheorie sowohl in der Philosophie als auch in der Psychologie. Ihre Ursprünge gehen zurück auf das 18. Jahrhundert und somit ist sie – ebenso wie die Superiority Theory – älter als das Fernsehen (Mills, 2009: 82). Das Kernprinzip der Incongruity Theory besagt, dass der Grund für Gelächter die Wahrnehmung einer Inkongruenz ist; Wir lachen, wenn etwas passiert, das unsere gewohnten Denkmuster und unsere normalen Erwartungen verletzt. Bekannte Vertreter dieser Theorie sind beispielsweise James Beattie, Arthur Schopenhauer oder Immanuel Kant (1790) (Morreall, 2020), der diese Theorie wie folgt besprochen hat:

„In everything that is to excite a lively convulsive laugh there must be something absurd (in which the understanding, therefore, can find no satisfaction). Laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing” (Kant 2005: 135).

Humor entsteht also für Vertreter wie Immanuel Kant nicht – wie die Superiority Theory impliziert – durch ein Gefühl der Überlegenheit, sondern durch das Überraschungsmoment einer zerstörten Erwartung.

Auch Arthur Schopenhauer vertritt einen inkongruenten humortheoretischen Ansatz. Er äußert sich dazu wie folgt (1819):

„The cause of laughter in every case is simply the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and laughter itself is just the expression of this incongruity” (Schopenhauer, 2011: 95).

Humor entsteht hier also im Unterschied zwischen der Erwartung, wie Dinge sein sollten und der Realität, wie sie wirklich sind. Dieser Ansatz positioniert Humor eindeutig als kognitives und nicht als emotionales Phänomen (Mills, 2009: 83).

Die Kernbedeutung der Incongruity Theory sollte an dieser Stelle klar geworden sein: Irgendetwas passiert, das unsere standardisierten Denkmuster und normalen Erwartungen verletzt, und das bringt uns zum Lachen. Über die Zeit ist dieses Grundprinzip von verschiedenen Denkern durch das Hinzufügen unterschiedlicher Bedingungen, die sich oftmals auch widersprechen, ausgebaut worden; doch das Kernprinzip ist gleich geblieben (Morreall, 2020).

Bevor wir nun übergehen zum nächsten Unterkapitel, das die Rolle und Anwendbarkeit der Incongruity Theory in der Sitcom behandelt, wird an dieser Stelle noch ein Mangel der Incongruity Theory, in der Form wie sie von Kant und Schopenhauer vertreten wurde, besprochen. Kant und Schopenhauer sprechen von diesen Gelächter-auslösenden Inkongruenzen nämlich ohne eine Eingrenzung der Natur, von der diese Inkongruenzen bestimmt sind (Mills, 2009: 84); Es wird hier mit dem Ansatz gearbeitet, dass alle Inkongruenzen Gelächter auslösen und lustig sind; Diese Annahme ist schlichtweg falsch. Beispielsweise kann eine Verletzung von gewohnten Denkmustern und Erwartungen auch Emotionen wie Angst, Verachtung oder Zorn auslösen (Morreall, 2020). Denken Sie Seite **32** von **131**

beispielsweise an Horrorfilme. In diesem Genre wird üblicherweise auch mit Inkongruenzen gearbeitet. Der Unterschied ist, dass Brüche von gewohnten Denkmustern und normalen Erwartungen in Horrorfilmen meist nicht zu Gelächter bei den Rezipientinnen und Rezipienten führen, sondern Emotionen wie Angst und Schrecken auslösen (Mills, 2009: 84).

„Most apparent is the lack of limits which Kant and Schopenhauer place on the kinds of incongruity which are funny; that is, they suggest that all incongruities are funny, whereas it is more likely that it is certain kinds of incongruity, presented in certain ways, which result in laughter” (Mills, 2009: 84).

Nicht jede Inkongruenz führt zu Gelächter. Wenn das Ergebnis einer Inkongruenz die Erzeugung von Humor sein soll, dann muss gegeben sein, dass die Inkongruenz von den Rezipientinnen und Rezipienten *genossen* wird bzw. dass sie sich an der Inkongruenz erfreuen. Michael Clark definiert drei Faktoren als notwendig und ausreichend für Humor (Morreall, 2020):

- „1. A person perceives (thinks, images) an object as being incongruous.
2. The person enjoys perceiving (thinking, imagining) the object.
3. The person enjoys the perceived (thought, imagined) incongruity at least partly for itself, rather than solely for some ulterior reason” (Morreall, 2020).

8.1 Incongruity Theory und Sitcom

Wie verhält sich die Incongruity Theory nun im Kontext des Formates der Sitcom? Zunächst einmal erscheint es sinnvoll an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass die Incongruity Theory derzeit als die dominante Humorthorie gilt. Die Incongruity Theory bzw. die Erzeugung von Humor und Gelächter durch das Arbeiten mit Inkongruenzen lässt sich in unterschiedlichen Sitcoms auf unterschiedliche Art und Weise beobachten. Beginnen wir an dieser Stelle mit einem recht offensichtlichen Beispiel zur Verdeutlichung.

„*Family Guy* (1999-2002 und seit 2005) often incorporates brief scenes which expand on a character’s dialogue and which have nothing to do with the episode’s narrative, and they are funny because they are unexpected” (Mills, 2009: 82).

Die Incongruity Theory bricht also auch im Kontext der Sitcom mit der Erwartungshaltung und den Denkmustern der Zuschauerinnen und Zuschauer, um dadurch Gelächter auszulösen. An früherer Stelle in dieser Arbeit wurde aber ausgeführt, dass das humoristische Genre der Sitcom nur als solches gelesen werden kann, wenn die damit verbundenen Erwartungen seitens der Zuschauerschaft auch getroffen werden.

„We expect to be informed by the news as much as we expect to be made to laugh by the sitcom. The Incongruity Theory therefore suggests that sitcom both relies upon and undermines expectations; we can only find sitcom funny if it surprises us, but we can only have a category called ‘sitcom’ if expectations are conformed to” (Mills, 2009: 83).

Dieses Zusammenspiel aus Erwartungen treffen und Erwartungen brechen, um die erwünschte Reaktion bei der Zuschauerschaft auszulösen – nämlich zu Lachen und für die nächste Episode vor den Bildschirm zurückzukehren – ist zentral für das Genre der Sitcom.

Um sicherzustellen, dass diese Erwartungsbrüche bzw. Inkongruenzen von den Rezipientinnen und Rezipienten auch richtig interpretiert und somit als komisch eingestuft werden, bilden Genremerkmale eine Interpretationshilfe. Zum Beispiel können die eingespielten Lacher in Sitcoms als Signale gesehen werden, welche die Zuschauerschaft in ihrer Interpretation der Inkongruenzen lenken und sicherstellen, dass die Inkongruenzen als lustig und nicht beispielsweise als schockierend wahrgenommen werden (Mills, 2009: 83).

Die Incongruity Theory als humortheoretischer Ansatz demonstriert, dass Humor in der Abweichung von sozialen Normen liegt. Im Kontext der Sitcom bedeutet das, dass Rezipientinnen und Rezipienten Sitcoms nur dann verstehen und komisch finden, wenn sie ein Verständnis dafür haben, was im gesellschaftlichen Kontext ‚normal‘ ist; Denn ohne diese Normen ist die Erzeugung von Humor durch Inkongruenzen nicht möglich (Mills, 2009: 87). Deshalb kann es auch schwierig sein Humor aus anderen Kulturen zu verstehen; Andere Gesellschaften gehen von einem anderen kulturellen Repertoire aus und haben andere Erfahrungen (Schurig, 2019).

Im nächsten Kapitel wird die der humortheoretische Ansatz der Relief Theory und dessen Anwendung auf die Sitcom besprochen.

9. Relief Theory

Das Kernprinzip der Relief Theory besagt, dass durch Lachen angestauter Druck im Nervensystem abgebaut wird (Morreall, 2020). Humor und Lachen nehmen im Kontext dieses humortheoretischen Ansatzes also eine wichtige Rolle in der menschlichen Psyche ein, weil dadurch unterdrückte Gedanken auf relativ unproblematische Art und Weise ausgedrückt bzw. freigesetzt werden können (Mills, 2009: 88).

Ein bekannter und wichtiger Vertreter der Relief Theory ist Sigmund Freud. Für Freud sind Witze über Themen wie Geschlechtsverkehr, Tod und Gewalt ein Resultat daraus, dass in vielen Gesellschaften diese Themen als sogenannte Tabu-Themen behandelt werden (Morreall, 2020) obwohl sie Bestandteile des täglichen Lebens sind. Humor und Komik ermöglichen es, diese unterdrückten Gedanken und Vorstellungen zu solchen Tabu-Themen relativ unproblematisch auszudrücken.

„humour has evolved into a valuable tool for ‘serving the purpose of exposure’, for it allows people to say rude, offensive and violent things in a manner which renders their force powerless while simultaneously allowing their expression” (Mills, 2009: 88).

Humoristische Gattungen erlauben es also mit Tabus zu brechen und Dinge anzusprechen, die in anderen Formaten meist zensiert werden würden bzw. in dieser Form nicht akzeptiert werden würden (Mills, 2009: 88). Als Beispiel möchte ich in diesem Kontext die deutsche Serienadaption der britischen Comedyserie *The Office* (2001-2003) anführen: *Stromberg* (2004-2012). Bernd Stromberg ist der unbeliebte Chef einer kleinen Versicherungsabteilung, der einen Fehler nach dem anderen macht und dann auf kreative und rücksichtslose Art und Weise versucht, aus diesen Situationen wieder herauszukommen. Dabei bricht er immer wieder mit Tabus (Husmann, Sonnemann, 2004-2012). Beispielsweise führt er in der Folge *Gernot* (Staffel 4, Folge 7) ein Bewerbungsgespräch mit dem körperlich eingeschränkten Bewerber Gernot. Dabei fallen eine Reihe von Witzen und sarkastischen Bemerkungen über den fehlenden Arm des Applikanten (Husmann et al. & Martin, 2009: 00:41 – 01:54). Das ist ein aussagekräftiges Beispiel für die Relief Theory, denn es wurde hier mit dem Tabu gebrochen, körperliche Einschränkungen zu thematisieren und sich sarkastisch dazu zu äußern.

9.1 Relief Theory und Sitcom

Wie verhält sich der humortheoretische Ansatz der Relief Theory zur Sitcom? Das Erzeugen von Humor und Gelächter durch die Anwendung der Relief Theory lässt sich in unterschiedlichen Sitcoms immer wieder beobachten. Aber in einer bestimmten Subgruppe des Genres wird besonders häufig damit gearbeitet, nämlich in animierten Sitcoms für Erwachsene.

In dieser Genreuntergruppe wird verstärkt mit obszömem Humor, skatologischen Ausdrücken und gewaltbeladenen Handlungselementen gearbeitet (Mills, 2009: 90). Denken Sie beispielsweise an die US-amerikanische Animations-Sitcom *The Simpsons*. In *The Simpsons* werden zahlreiche gesellschaftliche Tabu-Themen behandelt wie Tod, Alkoholsucht, Geschlechtsverkehr etc., die oftmals von obszöner Sprache umrahmt werden (Groening et al., seit 1989). Diese spezielle Art des Humors, welche der Relief Theory zugeordnet werden kann, wird von der Gesellschaft oft als kindisch eingestuft. Mills kommentiert das wie folgt:

„Indeed, the Relief Theory would argue that society’s desire to categorize such jokes as childish shows precisely how repressed we are about these topics, which in turn demonstrates the need for our acceptance of them” (Mills, 2009: 92).

Vertreter der Relief Theory sprechen humoristischen Genres, die dieser Kategorie zuordenbar sind, eine signifikante Bedeutung für die Gesellschaft zu. Der humortheoretische Ansatz der Relief Theory stellt Humor als eine Art Bewältigungsmechanismus dar, durch den Menschen mit den gesellschaftlichen Beschränkungen des alltäglichen Lebens umgehen können. Dies spricht dem Genre Sitcom eine überaus wichtige Funktion für die allgemeine Beschaffenheit und Zufriedenheit der Gesellschaft zu (Mills, 2009: 92).

Ziel dieses Kapitels war es, ein allgemeines Verständnis für die drei großen humortheoretischen Ansätze zu vermitteln. Im nächsten Kapitel wird besprochen, wie Humor in modernen Sitcom-Formaten erzeugt wird.

10. Instrumente zur Erzeugung von Humor in der Sitcom

Während wir in den vorangehenden Kapiteln zunächst einmal die Geschichte des Humorbegriffs sowie die drei großen humorthoretischen Ansätze und ihre Anwendbarkeit auf das Genre Sitcom besprochen haben, wird im Folgenden nun konkret präsentiert, auf welche Art und Weise und in welcher Form Humor in modernen Sitcoms erzeugt wird. Ein Zitat von Mills soll diesen Abschnitt einleiten:

“the sitcom has what can be called a ‘comic impetus’. That is, sitcom is a genre defined by its association with the comic; while it may do other things, and audiences might enjoy it for a variety of reasons, its humor is always of paramount concern” (Mills, 2009: 5).

Humor und Komik, welche die Sitcom als Genremerkmale auszeichnen, können durch folgende Strategien und Instrumente ausgezeichnet werden.

10.1 Die Komische Prämisse

Das erste Instrument, das in diesem Kontext besprochen wird, ist die komische Prämisse.

„Die komische Prämisse ist die Kluft zwischen komischer und realer Wirklichkeit. Jedes Mal wenn man es mit einer komischen Stimme, einer komischen Figur, einer komischen Welt oder Einstellung, mit einem schrägen Blickwinkel auf die Dinge zu tun hat, gibt es eine Kluft zwischen zwei Wirklichkeiten. In dieser Kluft ist die Komik zu Hause“ (Vorhaus, 2001: 41).

Die komische Prämisse als komischer Kontrast ist zentral für die Komik im Allgemeinen und deshalb in all ihren Formen vorhanden; wenn auch in unterschiedlicher Größe und Ausprägtheit (Vorhaus, 2001: 42).

Werfen wir beispielsweise einen Blick auf das Spin-Off der US-amerikanischen Sitcom *The Big Bang Theory: Young Sheldon* (seit 2017). In dieser Sitcom sehen wir die Kindheit des theoretischen Physikers Sheldon Cooper, die den Rahmen durch die Erzählerstimme des erwachsenen Sheldon Coopers bekommt (Marx et al., seit 2017). In diesem Setting liegt die

Kluft, in welcher die Komik gefunden werden kann: Zum einen zwischen der kindlichen Perspektive auf die Welt und jener eines Erwachsenen und zum anderen zwischen einer „normalen“, den gesellschaftlichen Normen entsprechenden Weltanschauung und jener des schrulligen, egozentrischen theoretischen Physikers Sheldon Cooper.

10.2 Komische Figuren

„Die Figuren sind das Herz jeder Serie. Sie sind es, die dem Publikum im Gedächtnis bleiben, sie sind der eigentliche Grund für das ‚Dranbleiben‘“ (Eschke, Bohne, 2018: 58).

Die Figuren einer Sitcom sind zentral für ihren Erfolg. Denken Sie beispielsweise an beliebte Sitcoms-Protagonisten: Fran Fine, Homer Simpson, Rachel Green, Arthur Spooner, Tim Taylor, Hilary Banks, Amy Farrah Fowler usw. Obwohl sich diese Figuren alle massiv voneinander unterscheiden, haben sie doch eines gemeinsam: Sie sind komisch. Aber was macht eine Figur komisch bzw. was unterscheidet eine normale Figur von einer komischen Figur? Zur Beantwortung dieser Frage werden drei Elemente präsentiert, die zur Konstruktion einer komischen Figur notwendig sind:

1. Die komische Perspektive
2. Übertreibung
3. Fehler (Vorhaus, 2001: 57ff.)

Der Abschnitt zur komischen Perspektive wird durch ein Zitat von Vorhaus eingeleitet:

„Let’s cleanse the palate for a moment with some quick and dirty strategies for being funny on the page. I’m not talking so much about cracking jokes as I am about driving comic ideas through the filter of your character’s viewpoints“ (Vorhaus, 2012: 23).

Dieser „filter of your character’s viewpoints“, der von Vorhaus hier angesprochen wird, ist die besagte komische Perspektive bzw. die sehr besondere Weltanschauung einer komischen Figur. Und diese Weltanschauung macht die komische Figur einzigartig und zeichnet sie auf humoristische Art und Weise aus, weil sie sich nämlich grundlegend von einer normalen Weltanschauung unterscheidet (Vorhaus, 2001: 57).

„In gewissem Sinn ist die komische Perspektive die individuelle komische Prämisse einer Figur. Die komische Perspektive funktioniert bei einer Figur auf die gleiche Weise

wie die komische Prämisse bei einer Geschichte: Sie definiert die Kluft, über welche die Funken des Gelächters hinwegsprühen“ (Vorhaus, 2001: 58).

Die komische Perspektive einer Figur ist zentral für eine Sitcom, weil diese schrullige Perspektive die Komik und den Charme einer Sitcom ausmacht (Vorhaus, 2001: 58).

Die komische Perspektive beispielsweise von Fran Fine aus *The Nanny* ist ihre Fixiertheit auf Männer und ihr Herzenswunsch zu heiraten. Ihre Handlungen sind daher immer geleitet von ihrem großen Ziel, einen Mann auf sich aufmerksam zu machen, den sie später heiraten kann (Drescher et al., 1993-1999). Ein anderes Beispiel stellt die komische Perspektive von Familienvater Phil Dunphy aus *Modern Family* dar. Seine komische Perspektive liegt in seiner kindlichen Wahrnehmung und Begeisterungsfähigkeit. Das spiegelt sich beispielsweise dadurch wider, dass eines seiner größten Hobbies das Trampolinspringen ist (Lloyd et al., 2009-2020), was für einen erwachsenen Mann untypisch ist.

Das erste Merkmal, welches eine komische Figur von einer normalen Figur unterscheidet, ist also eine starke komische Perspektive. Werfen wir nun einen Blick auf das zweite Element zur Konstruktion einer komischen Figur: die Übertreibung.

“EXAGGERATION: Almost everything becomes funnier when you push it to its limits and beyond” (Vorhaus, 2012: 24).

Das Element der Übertreibung ist von signifikanter Bedeutung für komische Gattungen jeglicher Art; deshalb natürlich auch für die Sitcom. In unserem Kontext geht es um die systematische Überzeichnung und Typisierung der Charakterzüge unserer Figuren. Hierbei werden natürlich vor allem die Schwächen sowie die negativen und schrulligen Figureneigenschaften betont (Eschke, Bohne, 2018: 117). Das Element der Übertreibung steht in einer engen Beziehung zum Element der komischen Perspektive. Denn die Übertreibung funktioniert dadurch, dass sie die komische Perspektive verstärkt, ausdehnt, zuspitzt (Vorhaus, 2001: 61).

Denken Sie beispielsweise an *Two And A Half Men*. Die komische Perspektive der Figur des Alan Harpers besteht unter anderem darin, dass er ein Geizkragen ist. Immer, wenn es beispielsweise darum geht, wer die Rechnung bezahlt, ist Alans Handeln davon geleitet, wie er dem Bezahlen entgehen kann. Das Element der Übertreibung dieser komischen Perspektive finden wir darin, dass Alan, nachdem ihn seine Exfrau Judith aus dem Haus wirft, bei seinem Bruder Charlie einzieht, was anfangs nur als Übergangslösung dienen soll. Doch diese

Übergangslösung wird schnell zum fixen Wohnsitz für Alan; ein fixer Wohnsitz, für den Alan jahrzehntelang keinen Cent bezahlt. Zudem bezahlt er nie für Essen, Bar- oder Kinobesuche mit seinem Bruder. Besonders lustig ist in diesen Situationen, dass er sich immer so verhält, als hätte er sein Portemonnaie zu Hause vergessen (Lorre et al., 2003-2015). Dies ist ein klassisches Beispiel für den Einsatz von Übertreibung zur Erzeugung von Humor in der Sitcom. Die komische Perspektive der Figur Alan Harper ist, dass er geizig ist und diese Charaktereigenschaft wird durch das Element der Übertreibung verstärkt und zugespitzt.

Eine komische Figur zeichnet sich also zunächst einmal dadurch aus, dass sie von einer komischen Perspektive geleitet ist, die durch den Einsatz von Übertreibung verstärkt wird. Gehen wir nun einen Schritt weiter und schauen uns das dritte Merkmal einer komischen Figur an: Fehler.

Eine Figur mit Fehlern ist eine komische Figur. Unter Fehlern versteht man in diesem Kontext negative Charaktereigenschaften oder Schwächen (Vorhaus, 2001: 64). Ein Fehler muss aber auch nicht unbedingt etwas Schlechtes sein. Es kann sich bei diesen Fehlern auch durchaus um eine körperliche Besonderheit handeln wie eine Glatze, Fettleibigkeit oder eine ungewöhnliche Körpergröße (Vorhaus, 2001: 65). Und auch ein positiver Charakterzug, der durch das Werkzeug der Übertreibung zugespitzt wird, kann ein Fehler sein; beispielsweise übertriebene Freundlichkeit oder kindliche Gutgläubigkeit (Vorhaus, 2001: 66).

Aber inwiefern erzeugen solche Fehler Humor und Komik? Eine Humorkonstruktion durch die Zurschaustellung der Fehler einer Figur funktioniert durch die Erzeugung einer emotionalen Distanz zwischen der Figur und den Rezipientinnen und Rezipienten. Und diese emotionale Distanz, welche durch die Konstruktion von Fehlern generiert werden soll, sorgt dafür, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer auch über die Figur lachen können (Vorhaus, 2001:64), wenn sie sich beispielsweise in der Öffentlichkeit blamiert oder beim Abendessen verschluckt oder die Treppen hinunterstolpert etc. Denn „Ohne diesen emotionalen Abstand kämen die Wahrheit und der Schmerz einer Situation dem Publikum so nah, dass es das nicht lustig fände. Etwas ist nur lustig, solange es dem anderen widerfährt, und die Fehler einer Figur bewirken, dass diese im Bewusstsein des Lesers oder Zuschauers zu ‚dem anderen‘ wird“ (Vorhaus, 2001: 65).

In diesem Punkt liegt auch der grundlegende Unterschied zwischen komischem Erzählen und dramatischem Erzählen. Denn in komischen Formaten dominiert die emotionale Distanz zur Erzeugung von Komik gegenüber der Empathie zur Figur (Eschke, Bohne, 2018: 116).

Vereinfacht gesagt empfinden wir kein Mitleid, wenn wir sehen, dass eine Figur aus einer Sitcom die Treppe hinunterfällt und sich das Bein bricht, sondern wir lachen darüber.

Und dieser Punkt der emotionalen Distanz hängt im Kontext der Sitcom auch eng mit der Struktur der Episoden zusammen. Denn die emotionale Distanz zwischen Sitcom-Figur und Rezipientinnen und Rezipienten ist nicht nur durch die Fehler einer Figur bedingt, sondern auch durch die Länge der Erzählbögen. Komische Erzählbögen sind kürzer als dramatische Erzählbögen. „Ab einer bestimmten Länge des Erzählten suchen Zuschauer immer nach Empathie, Einfühlung, nach dem Drama der Figur“ (Eschke, Bohne, 2018: 116).

Schauen wir uns an dieser Stelle die Erzeugung von Komik und Humor durch die Fehler einer Sitcom-Figur mithilfe der Konstruktion einer emotionalen Distanz zwischen Zuschauerschaft und Figur anhand eines Beispiels an. Als Beispiel wird hier die Sitcom *Home Improvement* (1991-1999) besprochen. *Home Improvement* bzw. *Hör Mal Wer Da Hämmert* erzählt die Geschichte rund um den Familienvater und Heimwerkerkönig Tim Taylor. Tim ist verheiratet und Vater von drei Söhnen. Beruflich hat er seine eigene Heimwerkerserie „Tool Time“, in der er gemeinsam mit seinem Assistenten Al Borland Werkzeuge vorstellt, diese modifiziert bzw. versucht, sie aufzumotzen/ ihre Leistung zu steigern und dann handwerkliche Aufgaben damit vorführt. Der große Fehler der Figur des Tim Taylors liegt nun darin, dass er handwerklich vollkommen unbegabt ist und dass er in seiner Heimwerkerserie auf regelmäßiger Basis Werkzeuge und Gegenstände beschädigt oder zerstört und auch sich selbst verletzt (Ackerman et al., 1991-1999). Seine überdurchschnittliche Tollpatschigkeit erzeugt eine emotionale Distanz zwischen der Zuschauerschaft und der Figur selbst, und dadurch entsteht Komik; Die Zuschauerinnen und Zuschauer können durch diese emotionale Distanz über die Figur des Tim Taylors lachen.

Diese emotionale Distanz zwischen Sitcom-Figur und Zuschauerschaft soll es den Zuschauerinnen und Zuschauern also ermöglichen, über Fehler, Unglück, Missgeschicke usw. im Rahmen des Erfahrungsraumes einer Figur Lachen zu können. Die emotionale Distanz ist ein wichtiges Werkzeug, um einer Figur eine komische Dimension zu verleihen. Man sollte jedoch stets bedenken, dass Rezipientinnen und Rezipienten von jeglichen Formaten – also auch von humoristischen Formaten wie der Sitcom – trotz der emotionalen Distanz zu den Figuren auch von den Figuren und ihrem Schicksal berührt werden müssen; Das ist zentral für den Erfolg eines Formates (Eschke, Bohne, 2018: 58).

Die emotionale Bindung sei an dieser Stelle der Arbeit aber nur zum besseren Verständnis kurz angerissen. Später im Kapitel „Massenwirksamkeit der Sitcom“ wird der Aufbau einer emotionalen Verbindung zwischen Zuschauerinnen bzw. Zuschauern und Figuren nochmal genauer diskutiert.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Konstruktion einer komischen Figur drei Dimensionen umfasst: eine starke komische Perspektive, das Element der Übertreibung und die Erschaffung einer emotionalen Distanz durch die Fehler einer Figur.

Im Kontext der Erzeugung von Komik und Humor in humoristischen Formaten können die komische Prämisse und komische Figuren als grundsätzlich erforderliche Basis betrachtet werden. Nichtsdestotrotz gibt es eine Vielzahl von weiteren Instrumenten, derer man sich zur Erzeugung von Komik und Humor bedienen kann. Im Folgenden werden noch weitere Instrumente, die vor allem im Kontext des Formates Sitcom häufig verwendet werden, vorgestellt.

10.3 Der kontextuelle Zusammenprall

Bei der Strategie des kontextuellen Zusammenpralls geht es darum, Elemente, die eigentlich nicht kompatibel sind, miteinander zu vereinen, um dadurch die Rezipientinnen und Rezipienten zum Lachen zu bringen. Bei Anwendung dieser Strategie wird also etwas aus seiner gewohnten und normalen Umgebung genommen und an eine Stelle verschoben, an der es deplatziert wirkt (Vorhaus, 2001: S. 81). Und dieses „etwas“ kann natürlich auch eine Person sein.

Denken Sie beispielsweise an die Sitcom *The Fresh Prince of Bel-Air* (1990-1996): Will Smith ist ein Teenager, der seine Kindheit und Jugend in den Straßen Philadelphias verbracht hat. Nachdem er auf dem Basketballplatz der Nachbarschaft in eine gewalttätige Auseinandersetzung mit einer Straßengang involviert war, ist seine Mutter so verunsichert, dass sie ihn zu seiner Tante und seinem Onkel nach Bel-Air schickt. Hier sehen wir einen kontextuellen Zusammenprall, der humoristischen Stoff für eine ganze Sitcom liefert: Ein gewiefter Teenager, der einen Großteil seines Lebens auf den Straßen Philadelphias verbracht hat, wohnt in Bel-Air bei einer gut etablierten, gebildeten und sehr wohlhabenden Familie, die der Upper Class angehört (Walian et al., 1990-1996).

10.4 Die völlig unangemessene Reaktion

Ein weiteres Mittel zur Erzeugung von Humor und Komik stellt die völlig unangemessene Reaktion dar. Die völlig unangemessene Reaktion ist eng verbunden mit der starken komischen Perspektive einer Figur und dem Element der Übertreibung; Denn einerseits kann die völlig unangemessene Reaktion als Konsequenz der komischen, unnormalen Weltanschauung einer Figur betrachtet werden und andererseits handelt es sich – wie der Name der Strategie bereits verrät – um eine völlig unangemessene Reaktion, und nicht um eine Reaktion, die ein bisschen oder ein wenig unangemessen ist (Vorhaus, 2001: 84f.).

Bei der völlig unangemessenen Reaktion soll die erwünschte Publikumsreaktion des Lachens im Konkreten dadurch erzeugt werden, dass eine Figur auf ein Ereignis nicht normal – wie es die gesellschaftlichen Gepflogenheiten bzw. die familiären und freundschaftlichen Gewohnheiten vorgeben – reagiert, sondern dass die Figur das Gegenteil dieser Reaktion zeigt oder sich einfach auf irgendeine andere falsche, unangebrachte Art und Weise verhält (Vorhaus, 2001: 85).

Werfen wir an dieser Stelle noch einmal einen Blick auf die Sitcom *The Big Bang Theory* und die Figur des theoretischen Physikers Dr. Sheldon Cooper. Durch die gesamten Folgen und Staffeln hindurch kann man die Strategie der völlig unangemessenen Reaktion der Figur des Sheldon Coopers zur Erzeugung von Humor und Komik beobachten. Als konkretes Beispiel soll die zweite Folge der vierten Staffel „The Cruciferous Vegetable Amplification“ dienen, in der Folgendes passiert: Sheldon verändert seinen gesamten Lebensstil, um so seine Lebensdauer zu verlängern. Warum? Weil er so lange leben will, bis die Technik fortgeschritten genug ist, um sein Gehirn in eine Maschine einsetzen zu können. Er beginnt also Sport zu betreiben und sich gesund zu ernähren. Als diese Maßnahmen aber nicht den gewünschten Effekt erzielen und ihm klar wird, dass er auch durch einen Unfall sterben könnte, beschließt er, sein Zimmer nicht mehr zu verlassen und baut eine Maschine, durch die er virtuell präsent sein kann (Prady et al. & Cendrowski, 2010).



Abbildung 1: (Prady et al., 2010: 00:11:18)

In diesem exemplarischen Beispiel wird die völlig unangemessene Reaktion im Laufe der Episode immer weiter zugespitzt. In Form einer Maschine zur virtuellen Präsenz hat sie sich sogar materialisiert.

10.5 Das Gesetz der komischen Gegenpole

„Komische Gegenpole: Man denke nur an ‚Dick und Doof‘.“ (Dudel, 2011: 65)

Zur Erzeugung von Komik und Humor wird im Kontext der Sitcom auch häufig mit dem Gesetz der komischen Gegenpole gearbeitet. Bei dieser Strategie wird eine komische Figur mit starker komischer Perspektive konzipiert und diese wird dann mit einer anderen komischen Figur, welche das komplette Gegenteil von ihr darstellt, konfrontiert. Bei der Strategie zur Erzeugung von Humor durch komische Gegenpole kommen die Figuren auf humoristische Art und Weise an ihre Grenzen, weil sie sich gegenseitig so stark reizen (Vorhaus, 2001 87f.).

„To delight our audience, we consistently make our characters miserable, and to make our characters miserable, we just invent other characters designed to give them the worst possible time“ (Vorhaus, 2012: 78).

Das Einsetzen von komischen Gegenpolen kann in humoristischen Formaten immer wieder beobachtet werden, vor allem auch in der Sitcom. Als Beispiel soll hier die Sitcom *Modern Family* dienen. In dieser Sitcom lässt sich das Gesetz der komischen Gegenpole in mehr als nur einem Fall beobachten. Für diese Arbeit werden die Charaktere Alex Dunphy und Hailey Dunphy kurz besprochen. Alex und Hailey sind Schwestern, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Alex ist hochintelligent und sehr engagiert in der Schule. Sie wird Abschlussrednerin

und studiert am MIT. In der Schule ist sie nicht beliebt und Äußerlichkeiten sind ihr nicht so wichtig. Den komischen Gegenpol zu ihr stellt die Schwester Hailey dar. Hailey ist beliebt und hübsch. Ihre schulischen Leistungen sind unterdurchschnittlich und sie fliegt wegen einer Party sogar vom College und zieht wieder im Keller der Eltern ein. Dieser komische Gegenpol zieht sich durch alle elf Staffeln der Sitcom (Lloyd et al., 2009-2020). Er erzeugt auf unterschiedliche Art und Weise immer wieder Komik und Humor; Das Publikum lacht also im Grunde genommen elf Staffeln lang über denselben komischen Gegenpol, der auf kreative Art und Weise immer wieder ausgespielt wird.

Ziel dieses Kapitel war es, noch einmal die zentrale Bedeutung von Komik und Humor als genredefinierendes Merkmal für die Sitcom aufzuzeigen, und zu besprechen, wie Komik und Humor in der Sitcom konkret erzeugt werden. Dabei wurden verschiedene Instrumente und Strategien vorgestellt:

- Die komische Prämisse
- Komische Figuren: Komische Perspektive, Übertreibung, Fehler
- Der kontextuelle Zusammenprall
- Die völlig unangemessene Reaktion
- Das Gesetz der komischen Gegenpole

Natürlich gibt es noch zahlreiche weitere Instrumente bzw. Strategien, die verfolgt werden, um Humor und Komik zu erzeugen. Da eine vollständige Aufzählung all dieser Strategien aber den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, wurden nur jene vorgestellt, welche im Kontext der Sitcom am häufigsten beobachtbar sind. Nachdem nun das Thema Komik und Humor in der Sitcom besprochen wurde, wird im Folgenden ein Blick auf Identifikationsstrategien und die Massenwirksamkeit des Genres Sitcom geworfen.

11. Massenwirksamkeit der Sitcom

Die Sitcom kann entweder über den Rundfunk, also sprich, über das Fernsehen oder über Online-Streaming-Anbieter wie Amazon-Prime oder Netflix konsumiert werden. Es handelt sich hierbei um Massenkommunikation.

„Massenkommunikation umfasst alle Formen von Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich durch technische Verbreitungsmittel bei räumlicher oder zeitlicher oder raumzeitlicher Distanz zwischen den Kommunikationspartnern an ein voneinander getrenntes Publikum vermittelt werden. Die Übergänge zwischen Individualkommunikation und Massenkommunikation sind fließend. Die Massenkommunikation erreicht ein breites Publikum, vermittelt Einflüsse der weiteren Umwelt und ist in der Lage, starke Aufmerksamkeit und Aktualität für ein Angebot zu erzeugen.“ (Esch, o. D.)

Die Relevanz das Format der Sitcom zu besprechen kann also zunächst einmal darin gesehen werden, dass die Sitcom Massenkommunikation darstellt. Ein breites Publikum hat über das Fernsehen oder über Online-Streaming-Anbieter Zugang zu unterschiedlichen Sitcoms. Der Zugang allein reicht aber natürlich noch nicht. Die Rezipientinnen und Rezipienten müssen ihn auch nutzen; Sie müssen wiederholt einschalten und dran bleiben. Wenn dieses Nutzungsverhalten bei einem sehr großen Zielpublikum gegeben ist, dann spricht man von massenwirksamen Serien, in unserem Fall von massenwirksamen Sitcoms (Eschke, Bohne, 2018: 20). Ob eine Serie massenwirksam ist, lässt sich bereits nach kurzer Zeit erkennen. In Deutschland beispielsweise gibt man einer Serie im Regelfall vier Folgen Zeit, um zu überprüfen, ob sie massenwirksam ist, oder eben nicht. Nach diesen vier Folgen wird dann, je nach ihrer Beliebtheit beim Publikum, über ihre Absetzung oder ihre Verlängerung entschieden (Eschke, Bohne, 2018: 22). Das Sitcom-Angebot von großen Streaming-Anbietern wie Netflix und Amazon Prime und die Tatsache, dass sowohl öffentlich-rechtliche Sender wie ORF1 als auch Privatsender wie ProSieben Austria oder ATV nahezu täglich unterschiedliche Sitcoms ausstrahlen, sprechen für eine grundsätzliche große Beliebtheit des Formates bei einem großen Publikum, also für eine Massenwirksamkeit des Genres.

Aber was macht eine Serie überhaupt massenwirksam? Und warum sind so viele Sitcoms massenwirksam?

„Erfolgreiche Serien sollten die Balance zwischen innovativen und konventionellen Elementen wahren. Sie können unterschiedliche Zielgruppen durch ein universales dramatisches Thema ansprechen. ... Vielen Serien gelingt es auch, ein großes Publikum zu binden, indem sie es in ‚einladende Welten‘ entführen, also Welten, die wiedererkennbar sind oder dem Zuschauer helfen, seinem Alltag zu entfliehen“ (Eschke, Bohne, 2018: 20).

Wenn wir nun versuchen, diesen Spagat zwischen Innovation und Konvention auf die Sitcom umzulegen, dann wird schnell klar, dass die Innovation vor allem auf der Ebene des Humors und der Komik zu suchen ist. Denn wie wir bereits an früherer Stelle dieser Arbeit skizziert haben, sind Bereiche wie Struktur, Handlungsbögen und Settings relativ beschränkt. Im Gegensatz dazu sind auf der humoristischen Ebene nahezu keine künstlerischen Einschränkungen zu finden.

Der zweite Teil des oben angeführten Zitats aus „Bleiben Sie Dran! Dramaturgie von TV-Serien“ von Gunther Eschke und Rudolf Bohne bezieht sich auf sogenannte ‚einladende Welten‘. Dazu ist zu sagen, dass in jeder Serie – also auch in jeder Sitcom – mit der Pilotfolge eine Welt präsentiert wird, in der eigene Regeln gelten. Und die Regeln, wie sie in der ersten Folge einer Serie definiert werden, können auch im Grundsatz nicht mehr revidiert werden. Diese skizzierten Welten sollten auf Zuschauer vor allem ‚einladend‘ wirken; D. h.: Die Rezipientinnen und Rezipienten müssen gerne in diese Welt eintauchen, damit die Serie funktioniert. Grundsätzlich werden bei diesen ‚einladenden Welten‘ zwei Arten unterschieden: zum einen wiedererkennbare Welten und zum anderen Sehnsuchtswelten mit Eskapismus-Potenzial (Eschke, Bohne, 2018: 47).

Sitcoms spielen – wie wir bereits an früherer Stelle dieser Arbeit gehört haben – in wenigen, zentralen Settings der beruflichen oder privaten Lebensbereiche der Protagonistinnen und Protagonisten. Deshalb handelt es sich bei Sitcoms in der Regel um ‚einladende Welten‘, die wiedererkennbar sind.

„Sind das Setting – also der Ort und die dazu gehörenden Figuren – und das Milieu dem Publikum vertraut, wirkt dies grundsätzlich einladend auf viele Zuschauer, selbst wenn diese sich nicht selbst persönlich an diesen Ort wünschen: Privatwohnungen, Krankenhäuser, Arztpraxen, Schulen, Anwaltskanzleien, Gerichte, Polizeireviere. Das sind Welten, die Zuschauer aus dem eigenen Alltag – inzwischen auch durch die starke mediale Präsenz in Fernsehen und Internet – kennen. Sie bedürfen keiner zusätzlichen Erklärung. In Ihnen ereignen sich Geschichten, zu denen jeder prinzipiell aufgrund der eigenen Lebenserfahrung Zugang hat“ (Eschke, Bohne, 2018: 48).

Neben dem Wechselspiel von Innovation und Konvention sowie der Konstruktion einer ‚einladenden Welt‘, in Form einer wiedererkennbaren Welt für die Zuschauerinnen und Zuschauer, spielt aber noch ein Faktor eine wesentliche Rolle, wenn es um die Massenwirksamkeit einer Sitcom geht, nämlich – wie sollte es anders sein – die Figuren.

Wir haben bereits gehört, dass die Figuren das Herz einer jeden Serie darstellen, und dass sie der eigentliche Grund dafür sind, dass die Rezipientinnen und Rezipienten an einer Serie, also auch an einer Sitcom, dranbleiben (Eschke, Bohne, 2018: 58). Deshalb ist es von fundamentaler Bedeutung, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer eine emotionale Verbindung zu den Protagonistinnen und Protagonisten einer Serie aufbauen und an ihrem Schicksal Anteil nehmen (Vorhaus, 2001: 69).

Im Kapitel „Instrumente zur Erzeugung von Humor: Komische Figuren“ haben wir gehört, dass eine komische Figur Fehler haben muss, um eine emotionale Distanz zwischen der Figur und dem Publikum zu schaffen, die es dem Publikum ermöglicht, über die Figur lachen zu können. Und diese emotionale Distanz muss in komischen Formaten auch dominieren gegenüber der Anteilnahme und der Empathie des Publikums (Eschke, Bohne, 2018: 116). Dennoch muss auch in komischen Formaten eine gewisse Empathie bzw. eine emotionale Verbindung zur Figur bestehen. Und diese Empathie wird dadurch geschaffen, dass man die komische Figur mit Menschlichkeit ausstattet. Zu den drei Dimensionen einer komischen Figur, die wir im Kapitel „Instrumente zur Erzeugung von Humor: Komische Figuren“ kennengelernt haben – komische Perspektive, Übertreibung, Fehler – kommt nun also eine vierte Dimension hinzu: die Menschlichkeit (Vorhaus, 2001: 69).

„Mit Hilfe von Fehlern haben wir einen Keil zwischen die Figur und das Publikum getrieben, damit das Publikum lachen konnte. Jetzt bauen wir mit Hilfe der Menschlichkeit eine Brücke zwischen Figur und Publikum, damit es am Schicksal der Figur Anteil nehmen kann“ (Vorhaus, 2001: 69).

Grundsätzlich gilt für jede Serie, jeden Film und jede Geschichte an sich, dass die Hauptfigur bzw. die Hauptfiguren bei den Rezipientinnen und Rezipienten Gefühle von Sympathie und Empathie auslösen muss bzw. müssen. Das bedeutet vereinfacht gesagt, dass die Hauptfigur bzw. die Hauptfiguren von den Rezipientinnen und Rezipienten gemocht werden muss bzw. müssen und dass diese Figur bzw. diese Figuren den Rezipientinnen und Rezipienten auf unterschiedlichen Ebenen ähnlich sein müssen. Wenn eine Figur einem selbst sehr ähnlich ist und man – in einigen Fällen aufgrund dieser Ähnlichkeit zu einem selbst – beginnt Sympathie, und vor allem Empathie für die Figur zu entwickeln, dann baut man eine emotionale Verbindung zur Figur auf; Man nimmt Anteil an ihrem Schicksal (Vorhaus, 2001: 70). So eine Figur gibt den Rezipientinnen und Rezipienten einer Geschichte die Basis, sich mit ihr zu identifizieren: sich emotional mit ihr gleichzusetzen (Eschke, Bohne, 2018: 100). Und dieses

Identifikationspotenzial ist ausschlaggebend für den Erfolg und somit für die Massenwirksamkeit einer jeden Geschichte.

Die Figuren-Dimension der Menschlichkeit und das damit einhergehende Identifikationspotenzial einer Figur ist auch für komische Formate – also auch für die Sitcom – von zentraler Bedeutung.

„Wenn man jemanden eine ganze Geschichte hindurch permanent komisch finden will, ist es schließlich besser, wenn man das Gefühl hat, an seinen Erfahrungen teilzuhaben. Es läuft also auf Folgendes hinaus: Irgendwo besitzen alle komischen Figuren Menschlichkeit. Wenn nicht, berühren sie uns nicht. So einfach ist das“ (Vorhaus, 2001: 70).

Damit ist die theoretische Fundierung dieser Arbeit – geleitet von der Frage, wie viel Freiheit das Genre Sitcom wirklich erlaubt – abgeschlossen. Es wurde besprochen was eine Sitcom ist, welche Sitcom-Typen es gibt – mit speziellem Augenmerk auf die Domcom – und wie eine Sitcom-Episode strukturiert ist. Anschließend wurde der Abschnitt zum Humor durch einen kurzen geschichtlichen Rückblick zum Humorbegriff eingeleitet. Es wurden die drei großen humortheoretischen Ansätze – Superiority Theory, Incongruity Theory und Relief Theory – vorgestellt und ihre Anwendbarkeit auf die Sitcom besprochen. Anschließend wurden Instrumente und Strategien zur konkreten Erzeugung von Humor und Komik in der Sitcom präsentiert und zu guter Letzt wurde die Relevanz dieser Arbeit im Kapitel „Massenwirksamkeit der Sitcom“ verdeutlicht.

12. Methodik

Diese Arbeit ist geleitet von der zentralen Forschungsfrage „Wie viel Freiheit erlaubt das Genre Sitcom?“. Zur Beantwortung dieser Frage wurde im ersten Abschnitt eine theoretische Fundierung präsentiert, die durch Beispiele von unterschiedlichen Sitcoms untermauert wurde, um der vorliegenden Arbeit eine gewisse Allgemeingültigkeit zu verleihen.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit soll diese allgemeine theoretische Fundierung praktisch aufgearbeitet werden. Dazu habe ich zwei besonders erfolgreiche Sitcoms ausgewählt, nämlich *Friends* (1994-2004) und *How I Met Your Mother* (2005-2014), welche im Folgenden analysiert und verglichen werden.

Diese beiden Sitcoms wurden ausgewählt, weil sie einerseits zu den erfolgreichsten Sitcoms aller Zeiten zählen, und andererseits, weil sie im öffentlichen Diskurs immer wieder miteinander verglichen werden, unter anderem geleitet von Plagiatsfragen. Ein kurzes einleitendes Kapitel des empirischen Teils soll diese Lage – also einerseits die Massenwirksamkeit dieser beiden Formate und andererseits den öffentlichen Diskurs darüber – skizzieren. Ziel dieses Kapitels ist die Vermittlung eines Verständnisses, warum genau diese zwei Sitcoms für die Arbeit ausgewählt wurden.

Da es keine einheitliche methodische Vorgehensweise für die Analyse von Sitcoms gibt, ist die Methode dieser Arbeit dem Forschungsinteresse angepasst.

Es erfolgt eine qualitative Analyse der Pilotfolgen von *Friends* und *How I Met Your Mother*, die begleitet wird durch einen Vergleich der Ergebnisse. Die qualitative Analyse wird sich hauptsächlich auf die Pilotfolge beschränken, weil die wichtigsten Regeln und Merkmale sowie der Ton einer Sitcom bereits in der Pilotfolge etabliert werden und dann nicht mehr verändert werden können (Eschke, Bohne, 2018: 47). „Everything we see in the pilot we will expect to see again in subsequent episodes“ (Vorhaus, 2012:88). Ergänzt wird die Analyse hauptsächlich durch Datenmaterial jeweils aus der ersten Staffel von *Friends* und *How I Met Your Mother*; In vereinzelt Fällen – wenn es für die Analyse wichtig ist – wird aber auch Datenmaterial aus späteren Staffeln herangezogen. Die Auswahl dieses Materials abseits der Pilotfolge beschränkt sich auf Szenen, die für die jeweilige Sitcom typisch sind bzw. für die Handlung oder den Ton der jeweiligen Sitcom wichtig sind. Die Szenen werden in ihrer englischsprachigen Originalfassung analysiert.

Konkret wird sich die Analyse an den in der theoretischen Fundierung herausgearbeiteten Punkten orientieren, welche alle davon geleitet sind, die Forschungsfrage dieses Papers fundiert und differenziert zu beantworten. Grundsätzlich wird dies angestrebt durch eine Unterteilung des empirischen Teils in zwei zentrale Abschnitte: Struktur und Humor. Außerdem wird vorab noch eine kurze Einordnung der Analysekorpora als Domcoms vorgenommen.

Im Abschnitt zur Struktur werden die Episoden-Struktur der Pilotfolge der beiden Sitcoms sowie horizontale Handlungsbögen der beiden Sitcoms analysiert. Dies erfolgt geleitet durch die Werkzeuge, die wir im Kapitel „Sitcom-Episodenstruktur“ kennengelernt haben.

Im Abschnitt zum Humor erfolgt eine Figurenanalyse hinsichtlich der Merkmale, welche wir im Kapitel „Instrumente zur Erzeugung von Humor: Komische Figuren“ kennengelernt haben. Außerdem werden bei der Figurenanalyse auch die Dimension der Menschlichkeit und ihr Identifikationspotential sowie weitere Aspekte aus der theoretischen Fundierung mitberücksichtigt. Der Vergleich der Analyseergebnisse verläuft Hand in Hand mit der Analyse. Anzumerken ist außerdem noch, dass – da die Figuren den zentralen Kern der Sitcom darstellen – die Figurenanalyse auch das Herzstück dieser Arbeit ist.

13. *How I Met Your Mother*, oder doch *How Ross Met Rachel*?

Bei *Friends* und *How I Met Your Mother* handelt es sich um zwei der beliebtesten Sitcoms aller Zeiten. *Friends* wird weitgehend als „erfolgreichste Sitcom der Neunziger“ (Broll, 2016) bezeichnet und *How I Met Your Mother* erfreute und erfreut sich immer noch so großer Beliebtheit, dass derzeit ein Sequel zur Sitcom gedreht wird, nämlich *How I Met Your Father* (Hecht, 2021).

Die Beliebtheit und Massenwirksamkeit dieser beiden Sitcoms zeigen sich unter anderem auch dadurch, dass beide Formate von zahlreichen Online-Streaming-Anbietern zur Verfügung gestellt werden. *How I Met Your Mother* wird derzeit von elf Streaming-Diensten angeboten, darunter sind beispielsweise Netflix, Amazon und Disney Plus. Im Fernsehen wird *How I Met Your Mother* derzeit beispielsweise Montag-, Dienstag- und Mittwochnachmittag auf ORF1 ausgestrahlt und am Samstag läuft die Sitcom auf ProSieben (Stand 20.09.2021) (*Prüfe die Verfügbarkeit: How I Met Your Mother*, o. D.).

Auch *Friends* wird derzeit von acht Streaming-Anbietern zur Verfügung gestellt, darunter sind beispielsweise Netflix, Amazon und Maxdome. Wenn man bedenkt, dass die letzte Episode von *Friends* erstmals 2004 ausgestrahlt wurde, also vor über 15 Jahren, dann spricht das aktuelle Streaming-Angebot von *Friends* durch acht Anbieter für sich. Im Fernsehen wird *Friends* derzeit an drei Tagen in der Woche vom Pay-TV-Sender TNT Comedy ausgestrahlt (Stand 20.09.2021) (*Prüfe die Verfügbarkeit: Friends*, o. D.).

Die Beliebtheit und Massenwirksamkeit der beiden Sitcoms sollten somit verdeutlicht worden sein. Die beiden Sitcoms stehen aber auch immer wieder im Zentrum des öffentlichen Diskurses, weil sie sich sowohl in ihrer Tonalität als auch in ihren Handlungselementen sehr ähnlich sind.

In der Online-Ausgabe der regionalen Tageszeitung *Rheinische Post* liest man beispielsweise Folgendes:

„How I Met Your Mother wird als Kultserie gefeiert. Dabei handelt es sich lediglich um ein Plagiat der besten Sitcom aller Zeiten: *Friends*. Eine Liebeserklärung an Chandler, Monica, Ross, Rachel, Joey und Phoebe“ (Buchbauer, 2011).

Eines der beliebtesten Medienportale des englischsprachigen Raumes ist das US-amerikanische Medienunternehmen *BuzzFeed*. Auf deren Website wurde ein ganzer Artikel unter dem Titel Seite 52 von 131

„Definitive Proof That ‘Friends‘ And ‘How I Met Your Mother‘ Are Basically The Same Show“ (Uppin, 2014) veröffentlicht.

Des Weiteren wird dieses Thema vom Deutschen Onlineportal Promipool aufgegriffen:

„Das Rezept von ‚Friends‘ ist ebenso einfach wie effektiv: Man nehme ein paar Twens und hübsche ihr Leben in New York mit witzigen Anekdoten auf. Während viele Serien versuchten, dieses Konzept nachzuahmen, kam keine so nah an den Charme der Sitcom heran wie eine bestimmte Sitcom: ‚How I Met You Mother‘“ (Yaruchy, 2020).

Diese Beispiele dienen einer exemplarischen Funktion. Sie sollen verdeutlichen, warum gerade diese beiden Sitcoms zur Beantwortung der Frage, wie viel Freiheit das Genre Sitcom wirklich erlaubt, ausgewählt wurden: Einerseits, weil es sich bei beiden Sitcoms um massenwirksame, überdurchschnittlich erfolgreiche Formate handelt und andererseits, weil sie aufgrund ihrer Ähnlichkeit bereits mehrmals im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gestanden sind.

14. Einordnung der Analysekorpora: Domcom, Ensemble Komödie

Die beiden Korpora, die für die Analyse ausgewählt wurden – *Friends* und *How I Met Your Mother* – sind beide als Domcom und Ensemble Komödie einzuordnen.

Im Theorieteil wurde erläutert, dass im Zentrum der Domestic Comedy die Figuren stehen. Bei solchen Sitcom-Typen ist die Handlung zweitrangig. Die Figuren stehen entweder in einem familiären Verhältnis zueinander, oder sie sind überdurchschnittlich gute Freunde. Es geht um persönliche und reale Probleme des Alltags, welche den Durchschnittsmann bzw. die Durchschnittsfrau betreffen könnten.

Sowohl auf *Friends* als auch auf *How I Met Your Mother* treffen diese Faktoren zu. Beide Sitcoms erzählen die Geschichte einer Freundesgruppe, die ihren Alltag in New York City bestreitet. Bei beiden Sitcoms stehen die Figuren, die füreinander wie Familie sind, im Fokus und die Handlung ist zweitrangig. Die Protagonistinnen und Protagonisten der beiden Sitcoms sind in ihren 20ern und versuchen sowohl privat als auch karrieretechnisch ihren Platz in der Welt zu finden. Dabei werden Themen wie Liebe, Dates, Karriere, Freundschaft, Familie etc. behandelt.

Des Weiteren sind die beiden Formate auch als Ensemble Komödie einzuordnen. In der Theorie wurde darauf hingewiesen, dass eine Ensemble-Komödie aus mehreren Figuren besteht. Es wurde aufgezeigt, dass bei Ensemble Komödien zwar eine Hauptfigur identifizierbar ist, diese Unterscheidung allerdings bei gut konzipierten Ensemble Komödien überflüssig ist und es somit mehrere Heldinnen und Helden gibt, die im Zentrum stehen.

Das trifft so auch auf die Sitcoms *Friends* und *How I Met Your Mother* zu. Sowohl bei *Friends* als auch bei *How I Met Your Mother* stehen mehrere Personen im Vordergrund – obwohl bei beiden Formaten auch eine Hauptfigur identifizierbar ist. Bei *Friends* stehen folgende Figuren im Vordergrund: Rachel Green, Joey Tribbiani, Monica Geller, Chandler Bing, Phoebe Buffay und Ross Geller (Namen in der Reihenfolge von Portraitfotos auf Abbildung 2). Alle diese Figuren sind für den Erfolg der Sitcom ausschlaggebend. Sie stehen alle im Fokus der Sitcom. Dennoch ist eine Hauptfigur identifizierbar, nämlich Rachel Green. Das ist dadurch erkennbar, dass die Pilotfolge damit beginnt, dass Rachel ihre Hochzeit in letzter Sekunde abbläst, ihre alte Schulfreundin Monica Geller aufsucht und im Zuge dessen auch gleich Monicas Freunde kennenlernt. Die Sitcom beginnt also mit einem einschneidendem Erlebnis in Rachels Leben

(mehr Details in der folgenden qualitativen Analyse). Ein weiteres Kriterium, dass dafür spricht, dass Rachel Green als Hauptfigur identifizierbar ist, ist jenes, dass die Liebesgeschichte zwischen ihr und Ross Geller als Hauptthema aller zehn Staffeln angesehen werden kann; manchmal mit mehr Sendezeit, manchmal mit weniger. Die Identifikation Rachels als Hauptfigur von *Friends* ist aber unbedeutend, weil alle sechs Figuren für sich mit einer starken komischen Perspektive sowie einer Reihe von Marotten ausgestattet sind; Dessen Zusammenspiel ist das Entscheidende für das Funktionieren der Sitcom. Das ist auch dadurch erkennbar, dass alle sechs Figuren ca. gleich viel Sendezeit bekommen.

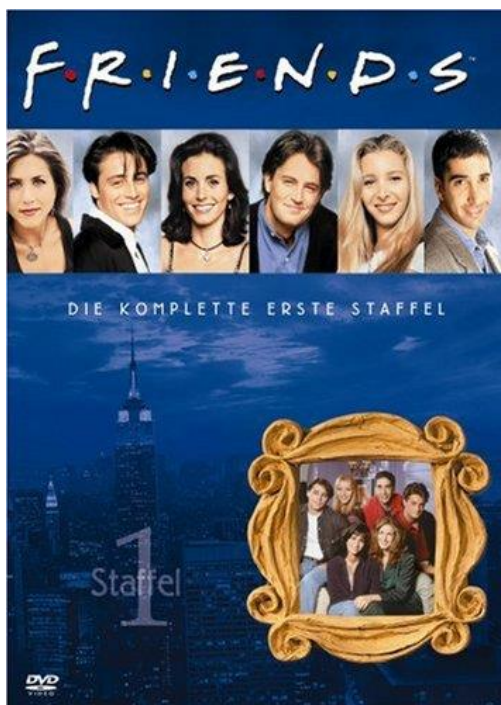


Abbildung 2: (Crane et al., 1994-2004)

Bei *How I Met Your Mother* verhält sich das ähnlich. Es stehen folgende Figuren im Vordergrund: Lily Aldrin, Marshall Erikson, Ted Mosby, Robin Scherbatsky und Barney Stinson (Namen in der Reihenfolge von Personen auf Abbildung 3). Ebenso wie bei *Friends* sind auch bei *How I Met Your Mother* alle diese eben genannten Figuren für den Erfolg der Sitcom ausschlaggebend. Sie stehen alle im Fokus der Sitcom. Dennoch ist auch hier eine Hauptfigur identifizierbar, nämlich Ted Mosby. Einerseits lässt sich dies schön am Cover-Foto der DVD-Hülle der ersten Staffel erkennen – Ted Mosby sitzt auf der Couch und alle anderen stehen hinter ihm (siehe Abbildung 3). Andererseits lässt sich das auch aus dem Namen der Sitcom ableiten: „How I Met Your Mother“, was mit „Wie ich eure Mutter kennenlernte“ ins Deutsche übersetzt werden kann. Die Sitcom trägt diesen Namen, weil die Geschichte aus der

Perspektive von Ted Mosby erzählt wird – circa 20 Jahre nachdem sie stattgefunden hat. Er erzählt seinen Kindern die Geschichte wie er ihre Mutter kennengelernt hat. Das Lustige dabei ist, dass die Mutter erst in der letzten Staffel der Sitcom vorkommt. Zu Beginn der Episoden von *How I Met Your Mother* ist deshalb immer die Stimme des „alten Ted Mosbys“ zu hören, die Erzählerstimme, welche die Geschichte einleitet. Dann folgt die richtige Geschichte mit der Originalstimme der Figur des Ted Mosbys und am Ende einer jeden Episode spricht nochmal die Erzählerstimme und zieht ein Fazit, weist auf etwas hin oder erzeugt bereits Erwartungen für die kommenden Episoden. In der folgenden qualitativen Analyse sind die Zitate der Erzählerstimme als solche gekennzeichnet. Die Identifizierung Teds als Hauptfigur von HIMYM ist zwar offensichtlicher als jene der Rachel in *Friends*, sie ist jedoch aus denselben Gründen überflüssig.

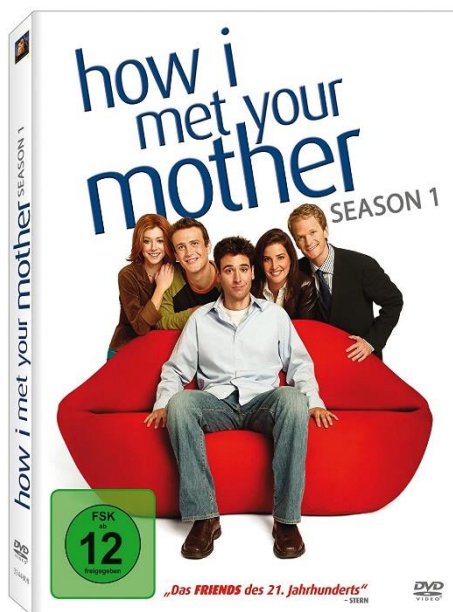


Abbildung 3: (Bays et al., 2005-2014)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sowohl *Friends* als auch *How I Met Your Mother* als Domcom einzuordnen sind, weil die Figuren, die zueinander in einem freundschaftlich-familiären Verhältnis stehen, der Handlung der Sitcoms übergeordnet sind. Beide Formate behandeln reale, emotionale Themen des Alltags. Außerdem sind beide Sitcoms als Ensemble Komödien einzuordnen, weil es jeweils um eine Gruppe von Helden geht. Obwohl aus beiden Formaten eine Hauptfigur identifizierbar ist, sind die Sitcom-Episoden so konzipiert, dass diese Unterscheidung überflüssig ist, weil alle Protagonistinnen und Protagonisten im Fokus der Sitcom stehen und für deren Erfolg wichtig sind.

15. Struktur

In diesem Abschnitt werden die Punkte der theoretischen Fundierung zur Sitcom-Episodenstruktur praktisch aufgearbeitet. Es wird – wie im Kapitel Methodik besprochen – eine qualitative Analyse der Pilotfolge sowie typischen bzw. für die Analyse wichtigen Szenen vor allem aus der ersten Staffel der beiden ausgewählten Sitcoms präsentiert. Die Ergebnisse werden verglichen und interpretiert.

15.1 Sitcom-Episodenstruktur: Zirkularität

Im Theorie-Teil wurde erläutert, dass Sitcom-Episoden eine strukturelle und inhaltliche Zirkularität aufweisen. Zu dessen Untersuchung wurden folgende Werkzeuge vorgestellt:

- Die drei zentralen Handlungselemente
- Der Stabilitätsbogen, die Attitude Map

Diese Tools verdeutlichen, dass jede Sitcom-Episode strukturell gesehen einem gewissen Muster folgt. Es folgt die qualitative Analyse der Pilotfolge von *Friends* und anschließend die qualitative Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* hinsichtlich dieser strukturellen Werkzeuge.

Anschließend werden die Pilotfolgen von *Friends* und *How I Met Your Mother* auf die Sitcom-Merkmale der abgeschlossenen Episoden-Handlung, des obligatorischen Happy Ends und der fakultativen horizontalen Handlungsbögen untersucht. Für die Analyse der horizontalen Handlungsbögen werden weitere Folgen der Sitcoms herangezogen.

15.1.1 Die drei zentralen Handlungselemente in der Pilotfolge von *Friends*

1. The First Choice

Der Moment, der die Handlung der Pilotfolge von *Friends* ins Rollen bringt, ist jener, in dem Rachel im Brautkleid ins Central Perk – die Stammkneipe von Monica und ihren Freunden Phoebe, Chandler, Ross und Joey – stürmt. Rachel ist auf der Suche nach Monica; Die beiden waren in Schulzeiten beste Freundinnen und haben sich dann aus den Augen verloren. Rachel

sucht Monica in dieser Situation aufgrund ihrer ehemals guten Freundschaft auf und weil sie schlicht nicht weiß, an wen sie sich sonst wenden hätte können. Rachel erzählt Monica und ihren Freunden, dass sie ihren Verlobten Barry vor dem Altar stehen gelassen hat, weil sie ihn nicht liebt und deshalb nicht heiraten konnte. Ihre Erklärung lautet wie folgt:

„Oh god! Well, it started about a half hour before the wedding. I was in this room where we are keeping all the presents and I was looking at this gravy boat, this really gorgeous gravy boat. When all of a sudden ... I realized; I realized that I was more turned on by this gravy boat than by Barry” (Crane et al., 1994a: 00:04:17 – 00:04:39).



Abbildung 4: (Crane et al., 1994a: 00:04:30)

Die erste Entscheidung, die die Handlung der Pilotfolge von *Friends* – und die Sitcom *Friends* im Allgemeinen – ins Rollen bringt, ist also die Entscheidung von Rachel, Barry nicht zu heiraten und stattdessen Monica aufzusuchen. Rachels Entscheidung gegen die Hochzeit hat zur Folge, dass ihr Vater ihr kein Geld mehr geben will und sie somit zum ersten Mal in ihrem Leben selbst Geld verdienen muss und auf Jobsuche geht.

2. The Big, Bad One

Das große Fehlverhalten von Rachel liegt darin, dass sie, nachdem die Jobsuche nicht sofort erfolgreich verläuft, mit den Kreditkarten ihres Vaters Einkaufen geht. Sie fällt sozusagen in ihr altes Muster zurück und bedient sich am Geld ihres Vaters, dass er ihr ja eigentlich verwehrt hat, nachdem sie die Hochzeit mit Barry in letzter Sekunde platzen hat lassen. Sie kommt mit ihren Einkaufstaschen nach der Shopping-Tour ins Central Perk, wo sie die Freundesgruppe rund um Monica erwartet:

Rachel: „Guess What?” [entzückt, Einschub durch EP]

Ross: „You got a job?”

Rachel: „You’re kidding. I’m trained for nothing. I was laughed at twelve interviews today.”

Chandler: „And yet you’re surprisingly upbeat.”

Rachel: „Well, you would be too if you found Joan and David Boots on sale, 50 percent off.”

Chandler: „Oh, how well you know me.” [sarkatisch, Einschub durch EP]
Rachel: „They are my new I-don't-need-a-job-I-don't-need-my-parents-I-got-great-boots Boots.”
Monica: „How did you pay for them?”
Rachel: „Eh, credit card.”
Monica: „And who pays for that?”
Rachel: „Eh, my father” (Crane et al., 1994a: 00:18:10 – 00:18:49).



Abbildung 5: (Crane et al., 1994a: 00:18:10)

Mit dem Geld ihres Vaters aus Frust, Gewohnheit und Mangel an Durchdenkungsvermögen einkaufen zu gehen war die große, schlechte Entscheidung, das große Fehlverhalten von Rachel in der Pilotfolge von *Friends*.

3. The Moment Of Truth

Der Moment der Wahrheit findet sich ganz am Ende der Episode. Rachel muss sich eingestehen, dass ihr Verhalten falsch war. Sie zerschneidet mit Monica und ihren neu gewonnen Freunden Phoebe, Chandler, Ross und Joey all ihre Kreditkarten. Dieser Moment hat symbolischen Charakter. Außerdem schließt die erste Folge von *Friends* damit ab, dass Rachel einen Job gefunden hat. Sie ist die neue Kellnerin im Central Perk, der Stammkneipe der Freundesgruppe. Der Moment der Wahrheit kann also wie folgt zusammengefasst werden: Rachel zerschneidet die Kreditkarten ihres Vaters und tritt einen Job als Kellnerin an. Die Pilotfolge von *Friends* folgt somit eindeutig der 3-Choices-Struktur.

15.1.2 Der Stabilitätsbogen, die Attitude Map in der Pilotfolge von *Friends*

Der Stabilitätsbogen besagt, dass eine Sitcom-Episode mit einer Situation alter Stabilität beginnt, dann in einen Prozess der steigenden Instabilität eintritt und schließlich in einer neuen Stabilität endet.

Zum besseren Verständnis sei an dieser Stelle kurz Folgendes gesagt: Bei der 3-Choices-Struktur wird die Struktur anhand der drei zentralen Handlungsmomente analysiert. Im Gegensatz dazu wird beim Stabilitätsbogen und der Attitude Map die Struktur anhand des emotionalen Status der Figuren analysiert. Die Attitude Map wird geleitet von einem Wechselspiel der Fragen: Was passiert? Wie fühlt sich die Figur dabei?

1. Die alte Stabilität, der Ausgangspunkt – Was passiert?

Rachel soll den Zahnarzt Barry heiraten. Damit wäre sie finanziell gesehen sowohl durch Barry als auch durch ihren Vater abgesichert und ihr wären finanziell keine Grenzen gesetzt. Diese Ausgangssituation stellt die alte Stabilität in der Pilotfolge von *Friends* dar.

Wie fühlt sich die Figur mit der alten Stabilität?

Rachel ist unglücklich und nicht erfüllt. Diese Hochzeit mit Barry ist nicht das, was sie im tiefen Inneren für ihr Leben will. Wie bereits im Teil der 3-Choices-Struktur geschildert, ist sie von einem Hochzeitsgeschenk – einer Sauciere – mehr angetan als von ihrem eigenen Verlobten.

2. Die steigende Instabilität – Was passiert?

Rachel entschließt sich, Barry nicht zu heiraten, weil sie ihn nicht liebt, und sie sich ein Leben mit ihm nicht vorstellen kann. Sie lässt die Hochzeit platzen und sucht ihre Schulfreundin Monica auf. Rachels Vater dreht ihr daraufhin den Geldhahn zu. Sie ist jetzt finanziell gesehen auf sich allein gestellt und muss sich um eine Arbeitsstelle kümmern.

Wie fühlt sich die Figur mit der steigenden Instabilität?

Rachel ist aufgewühlt, zweifelt aber nicht an ihrer Entscheidung; auch nicht als ihr Vater ihr den Geldhahn zudreht. Es ist für sie aber leichter Barry zu vergessen, als auf das Geld ihres Vaters zu verzichten.

3. Die neue Stabilität, die neue sichere und beständige Situation – Was passiert?

Rachel kann sich zwar nicht mehr alles leisten, aber sie führt jetzt ein selbstbestimmtes Leben. Sie zieht bei Monica ein, hat neue Freunde und einen neuen Job.

Wie fühlt sich die Figur mit der neuen Stabilität?

Rachel ist zufrieden und in einem neuen, aufregenden, selbstbestimmten Lebensabschnitt angekommen.

In der theoretischen Fundierung dieser Arbeit wurde erläutert, dass die Sitcom-Episodenstruktur gewissen Regeln folgt und von zirkulärer Natur ist. Zur Veranschaulichung dessen wurden die Werkzeuge der 3-Choices-Struktur, des Stabilitätsbogens und der Attitude Map präsentiert. Anhand der Pilotfolge von *Friends* wurde dieses theoretische Wissen praktisch untermauert.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Pilotfolge von *Friends* so konzipiert ist, dass ihre Grobstruktur bzw. die Haupthandlung durch die 3-Choices-Struktur, den Stabilitätsbogen und die Attitude Map identifiziert werden kann. Neben der Haupthandlung gibt es in den einzelnen Episoden von *Friends* (auch in der Pilotfolge) die Nebenhandlungen. Für die qualitative Analyse der Pilotfolge von *Friends* ist aber *vor allem* die Haupthandlung – oder wie Vorhaus diese nennt, die A-Story (2001: 223) – von Bedeutung, weil „Die B-Story ist weitaus weniger umfangreich und viel leichtgewichtiger als die A-Story. Für gewöhnlich handelt sie von Nebenfiguren, hat viel geringeren emotionalen Gehalt und bekommt weniger Bildschirmzeit als die A-Story. In einer gut konstruierten Sitcom gibt es einen thematischen Zusammenhang zwischen der A- und der B-Story, wobei die B-Story den Bedeutungsgehalt der A-Story kommentiert und verstärkt“ (Vorhaus, 2001: 223). In der Pilotfolge von *Friends* verhält sich die B-Story inhaltlich unterstützend zur Aussage der A-Story. Die B-Story handelt davon, dass Monica ein Date mit einem Mann hat, den alle ‚Paul, the Wine Guy‘ nennen. Anfänglich sind alle begeistert von ihm. Gegen Ende der Folge stellt sich allerdings heraus, dass er ein Frauenaufreißer ist und Monica angelogen hat. Das unterstreicht inhaltlich gesehen die A-Story, welche davon handelt, dass Rachel ihren Verlobten verlässt und ein eigenständiges Leben – ohne die Abhängigkeit zu einem Mann – beginnt.

Bevor im nächsten Schritt besprochen wird, was dieses strukturelle Muster, welchem Sitcom-Episoden im Allgemeinen folgen – wie wir es auch in der Analyse der Pilotfolge von *Friends* gesehen haben – für die Forschungsfrage, durch welche dieses Paper geleitet wird, bedeutet, werden, um eine fundierte Interpretation präsentieren zu können, die Ergebnisse der Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* vorgestellt.

15.1.3 Die drei zentralen Handlungselemente in der Pilotfolge von *How I Met Your Mother*

Es folgt nun eine strukturelle Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* durch die drei zentralen Handlungselemente in Sitcom-Episoden. Diese Analyse soll dazu dienen, das Muster, welchem Sitcom-Episoden in struktureller Hinsicht folgen, erneut – anhand eines anderen Datenmaterials – zu identifizieren, um dessen allgemeine Gültigkeit für das Genre der Sitcom zu verdeutlichen.

1. The First Choice

In der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* trifft sich Ted mit Barney in deren Stammkneipe – dem MacLaren's Pub; Der Grund für diesen Kneipenbesuch kann darin gesehen werden, dass sich Teds bester Freund Marshall an diesem Abend mit seiner Langzeitfreundin Lily verlobt. Ted hingegen ist alleinstehend und versucht sich selbst davon zu überzeugen, dass er das gerne ist: Sein Credo ist, dass er, bevor er 30 Jahre alt ist, nicht einmal an Hochzeit und Kinder denken will. Ted und Barney sprechen an diesem Abend mit einigen Frauen bevor sie schließlich auf Robin treffen. Ted ist sofort begeistert von Robin und verabredet sich mit ihr. Dieser Entschluss kann als „The First Choice“ der A-Story der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* betrachtet werden.

2. The Big, Bad One and The Smaller, Bad One

In der Theorie haben wir gelernt, dass der „First Choice“ des strukturellen Musters einer Sitcom-Episode „The Big, Bad One“ folgt – die große, richtig schlechte Entscheidung – bevor die Episode mit dem „The Moment Of Truth“ zu Ende geht. Außerdem wurde darauf hingewiesen, dass Sitcom-Charaktere während einer Sitcom-Episode über diese drei Grundbausteine hinaus noch viele weitere Entscheidungen treffen können. Diese drei Handlungselemente bilden nur das strukturelle Grundgerüst einer Sitcom-Episode. An dieser Stelle wird darauf verwiesen, weil bei der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* ein weiteres Handlungselement in der A-Story vorkommt, das essenziell für Handlung, Struktur und Aufbau der Episode ist und deshalb an diesem Punkt in die Analyse einfließt.

In der A-Story der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* ist zwischen „The First Choice“ und „The Big, Bad One“ eine weitere schlechte Entscheidung identifizierbar. Diese schlechte Entscheidung ist zwar nicht so groß wie jene, die danach kommt, nämlich „The Big, Bad One“, aber sie bildet die Basis dafür, dass die große, richtig schlechte Entscheidung überhaupt getroffen werden kann. Werfen wir nun einen analytischen Blick auf diese beiden Entscheidungen.

3. The Smaller, Bad One

Das Date zwischen Ted und Robin findet statt und läuft außerordentlich gut. Robin erfüllt nahezu jedes Kriterium, wie Ted sich seine perfekte Frau immer vorgestellt hat. Sie haben ein romantisches Dinner und anschließend lädt Robin Ted noch unter einem Vorwand zu sich in ihr Appartement ein. Als die beiden bei Robins Appartement ankommen, warten Robins Arbeitskollegen – das Team des New Yorker Nachrichtensenders Metro News 1 – in einem Wagen vor ihrer Tür und erklären, dass jemand von der Manhattan Bridge springen will, und, dass Robin darüber berichten soll. Das Date endet somit frühzeitig und Ted und Robin verabschieden sich. Ted traut sich nicht Robin zu küssen, weil er so begeistert von ihr ist, dass er will, dass dieser erste Kuss etwas ganz Besonderes ist. Der Fakt, dass Ted Robin nicht küsst, ist die erste schlechte Entscheidung. Es handelt sich hier zwar um „The Smaller, Bad One“, diese Entscheidung fungiert aber als Voraussetzung dafür, dass „The Big, Bad One“ überhaupt getroffen werden kann.

4. The Big, Bad One

Ted trifft sich nach dem Date mit seinen Freunden Lily, Marshall und Barney im MacLaren's, um mit ihnen darüber zu sprechen. Seine Freunde sind sich einig, dass Ted Robin küssen hätte sollen. Deshalb beschließt er Stunden später nochmal zu Robins Appartement zu fahren, um sie doch noch zu küssen. Er fährt also mitten in der Nacht nochmal zu Robin. Diese lässt ihn hinein und alles läuft gut. Doch dann sagt Ted zu Robin, ohne darüber nachzudenken, dass er sie liebt. Diese frühzeitige Liebesbekundung von Ted kann als die große, richtig schlechte Entscheidung

der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* betrachtet werden. Robin reagiert nämlich völlig geschockt und vor den Kopf gestoßen. Das Date platzt nun endgültig.

5. The Moment Of Truth



Abbildung 6: (Bays et al., 2005: 00:16:45)

Nachdem das Date geplatzt ist, und sich Ted zum zweiten Mal an diesem Abend von Robin verabschieden muss, macht er ein Geständnis. Die unterdrückten Gedanken und Gefühle, die seit Beginn der Episode auf ihm lasten, sprudeln nur so aus ihm heraus. Er dreht sich nochmal zu ihr um und sagt:

„You know what? I’m done being single. I’m not good at it. Look, obviously, you can’t tell a woman you just met you love her. But it sucks that you can’t. I’ll tell you something, though. If a woman – not you, just some hypothetical woman – were to bear with me through all this, I think I’d make a damn good husband. Because that’s the stuff I’d be good at; stuff like making her laugh and being a good father and walking her five hypothetical dogs [Robin hat fünf Hunde, Einschub durch EP]” (Bays et al., 2005: 00:19:09 – 00:19:45).

Dieses Statement von Ted kann als „The Moment of Truth“ der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* betrachtet werden. Ted gesteht sich damit selbst ein, dass es seltsam ist, einer Frau beim ersten Date zu sagen, dass man sie liebt. Aber – und das ist noch viel wichtiger – er gesteht sich auch ein, dass er kein Single mehr sein will. Während er sich zu Beginn der Episode noch einreden wollte, dass er gerne alleinstehend ist, gibt er nun zu, dass er eine Frau finden, heiraten und Kinder kriegen will; und dass er damit nicht warten will, bis er 30 Jahre alt ist.

Auch in der Pilotfolge der Sitcom *How I Met Your Mother* ist das Grundgerüst der 3-Choices-Struktur bestehend aus den drei zentralen Handlungselementen eindeutig identifizierbar.

15.1.4 Der Stabilitätsbogen, die Attitude Map in der Pilotfolge von *How I Met Your Mother*

Nachdem im Vorhergehenden die Struktur der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* handlungsgeleitet analysiert wurde, folgt nun die strukturelle Analyse geleitet vom emotionalen Status der Figur des Teds.

1. Die alte Stabilität, der Ausgangspunkt – Was passiert?

Die alte Stabilität sieht wie folgt aus: Ted lebt mit seinem besten Freund Marshall in einem Appartement in New York City. Die beiden und Marshalls Freundin Lily machen seit dem College eigentlich alles zu dritt. Barney ist ein Frauen-Aufreißer, den die drei aus dem MacLaren's kennen. Er ist das neueste Mitglied der Freundesgruppe. Ted ist alleinstehend, und versucht sich einen Namen als Architekt zu machen.

Wie fühlt sich die Figur mit der alten Stabilität?

Ted ist zufrieden mit der alten Stabilität. Er mag sein Leben. Zu Beginn der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* äußert sich Ted wie folgt zu der alten Stabilität:

„I was twenty-seven, just starting to make it as an architect, and living in New York with Marshall, my best friend from college. My life was good. And then Uncle Marshall went and screwed the whole thing up” (Bays et al., 2005: 00:00:25 – 00:00:34). Es handelt sich hierbei um eine Ausführung durch die Erzählerstimme des „alten Teds“.

Ted war also mit der alten Stabilität zufrieden, bis „Marshall went and screwed the whole thing up“. Dies führt uns auch schon zum nächsten Punkt im Stabilitätsbogen, nämlich zur steigenden Instabilität, welche durch Marshalls Antrag ausgelöst wird.

2. Die steigende Instabilität – Was passiert?

Das Eintreten in eine Phase der Instabilität beginnt für Ted damit, dass sein bester Freund Marshall sich mit Lily verloben will. Dies löst eine Art Kettenreaktion für Ted aus. Ted verabredet sich mit Barney in der Bar, spricht mit Frauen und versucht sich selbst davon zu überzeugen, ein glücklicher Single zu sein. Dabei lernt er Robin kennen.

Wie fühlt sich die Figur mit der steigenden Instabilität?

Zunächst ist Ted ein wenig verloren, weil die drei – Marshall, Lily und Ted – seit dem College ein Dreiergespann waren, und sich dies nun verändern wird. Er erklärt Barney seine Situation wie folgt:

„You know, ever since college, it’s been Marshall and Lily and me. Now it’s gonna be Marshall and Lily [theatralische Pause, Einschub durch EP] and me. They will get married, start a family. Before long, I’m that weird, middle-aged bachelor their kids call Uncle Ted” (Bays et al., 2005: 00:01:50 – 00:02:05).

Er versucht sich aber selbst davon zu überzeugen, dass er gerne alleinstehend ist. Er erinnert sich daran, dass er nicht einmal ans Heiraten denken wollte, bevor er 30 Jahre alt ist. Als Ted auf Robin trifft, wühlt ihn das innerlich allerdings bereits im ersten Augenblick auf:

„It was like something from an old movie, where the sailor sees the girl across the crowded dance floor, turns to his buddy and says: ‘See that girl? I’m gonna marry her someday’” (Bays et al., 2005: 00:06:02 – 00:06:13). Hier handelt es sich wieder um eine Ausführung der Erzählerstimme des „alten Teds“.

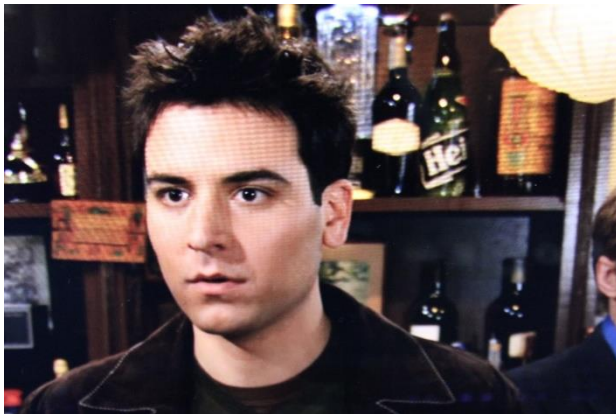


Abbildung 7: (Bays et al., 2005: 00:06:03)

Die Figur des Teds befindet sich in einem emotionalen Chaos, das durch den Heiratsantrag von Marshall ausgelöst wurde. Die steigende Instabilität äußert sich also darin, dass Ted in einen emotionalen Ausnahmezustand verfällt, in dem er höchst aufgewühlt ist: Innerlich weiß der Charakter des Teds eigentlich, dass er nicht gerne alleinstehend ist; Das sieht man beispielsweise daran, wie er auf Robin reagiert. Nach außen hin lässt er diese Erkenntnis im Stadium der steigenden Instabilität aber noch nicht zu.

3. Die neue Stabilität, die neue sichere und beständige Situation – Was passiert?

Erst nachdem Ted das Date mit Robin endgültig vermasselt hat, gesteht er sich ein, dass er nicht zufrieden damit ist, ein Single zu sein.

Wie fühlt sich die Figur mit der neuen Stabilität?

Ted akzeptiert sich selbst, und die Tatsache, dass er auch das will, was Marshall und Lily miteinander haben. Auf das vermasselte Date mit Robin blickt er wehmütig zurück.



Abbildung 8: (Bays et al., 2005: 00:20:15)

Die Analyse hat gezeigt, dass die Pilotfolge von *How I Met Your Mother* – ebenso wie die Pilotfolge von *Friends* – so konzipiert ist, dass ihre Struktur durch die 3-Choices-Struktur, den Stabilitätsbogen und die Attitude Map identifiziert werden kann.

In der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* gibt es – ebenso wie in der Pilotfolge von *Friends* – eine Haupthandlung (A-Story) und eine Nebenhandlung (B-Story). Die A-Story in der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* ist die Handlung, welche mittels der 3-Choices-Struktur beschrieben wurde. Die B-Story ist die Geschichte von Marshall und Lily: Marshall macht ihr einen Antrag und sie verloben sich. Die B-Story ist die Voraussetzung, dass die A-Story überhaupt stattfinden kann. Somit sind die beiden Handlungsstränge thematisch miteinander verknüpft.

In der Funktion der B-Story kann ein handlungsstruktureller Unterschied zwischen der Pilotfolge von *Friends* und der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* gesehen werden. Während die B-Story in der Pilotfolge von *Friends* nämlich unterstreichenden, verstärkenden Charakter hat, kann die B-Story in der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* als notwendiger Auslöser der Geschichte betrachtet werden.

Ansonsten sind strukturell gesehen allerdings wenig Unterschiede erkennbar. Der Aufbau beider Pilotfolgen lässt sich durch die 3-Choices-Struktur, den Stabilitätsbogen und die Attitude

Map identifizieren. Beide Pilotfolgen haben eine A-Story und eine B-Story, wenn auch – wie bereits erläutert – die jeweilige B-Story der Pilotfolgen eine unterschiedliche Funktion erfüllt. Außerdem weisen beide Pilotfolgen eine Netto-Sendelänge von 22 Minuten auf. Es lässt sich also eindeutig ein strukturelles Muster erkennen, dem beide Episoden folgen. Die Ergebnisse der Analyse machen deutlich, dass das Format der Sitcom in Bezug auf die Episodenstruktur bzw. den Episodenaufbau relativ wenig Freiheit erlaubt. Das strukturelle Muster, das in der Theorie vorgestellt und im Zuge der qualitativen Analyse verdeutlicht wurde, impliziert gewisse Regeln, welche die Handlungsstruktur einer Sitcom-Episode bestimmen, und somit die Freiheit – im Kontext der Struktur – einschränken.

15.2 Sitcom-Episodenstruktur: Abgeschlossene Handlung, horizontale ^ Handlungsbögen und Happy End

In der theoretischen Fundierung dieses Papers wurde besprochen, dass die Sitcom als Serie mit abgeschlossener Handlung einzuordnen ist. Im Normalfall wird in jeder Episode eine Hauptgeschichte vorgestellt, die von den immer gleichbleibenden Protagonistinnen und Protagonisten durchlebt wird und am Ende der Episode abgeschlossen ist. Des Weiteren wurde erläutert, dass die Sitcom ein Format mit Happy End ist; Der Begriff Happy End wird hier im Sinne von einem Erfüllen der Erwartungen der Zuschauerinnen und Zuschauer verwendet.

Es folgt eine qualitative Analyse der Pilotfolgen von *Friends* und *How I Met Your Mother* hinsichtlich der Merkmale: abgeschlossene Handlung, horizontale Handlungsbögen und Happy End.

15.2.1 Pilotfolge von *Friends*: Abgeschlossene Handlung, Horizontale Handlungsbögen und Happy End

In der Pilotfolge von *Friends* ist die Handlung am Ende der Episode klar abgeschlossen. Die Episode beginnt, als die aufgewählte und vom Regen durchnässte Rachel im Brautkleid ins Central Perk stürmt. Anschließend wird der Zuschauerin bzw. dem Zuschauer gezeigt, wie sich Rachel Stück für Stück – wenn auch mit einigen Rückschlägen – von der elterlichen Autorität und ihrem Verlobten löst und sich einen Job sucht, um ein neues, selbstbestimmtes Leben mit ihren neuen Freunden zu führen. Die Episode endet damit, dass die Freundesgruppe wieder –

wie zu Beginn der Episode – im Central Perk sitzt und sich unterhält; nur diesmal ist Rachel bereits da, und serviert den Kaffee. Dies kann ganz eindeutig als zufriedenstellender Ausgang der Episode betrachtet werden, also als Happy End. Schauen wir uns das nochmal im Detail an. Am Anfang der Episode ist klar, dass Rachel unglücklich ist: Sie ist abhängig von ihrem ungeliebten Verlobten, sie hat so gut wie keine richtigen Freunde und sie hat keinen Job. Das erzeugt bei den Rezipientinnen und Rezipienten eine gewisse Erwartungshaltung, was im Laufe der Episode passieren wird. Am Ende der Episode ist Rachel selbstbestimmt, hat einen neuen Freundeskreis und ist im Central Perk als Kellnerin tätig. Die erzeugte Erwartungshaltung wird erfüllt. Es ist ein Happy End.

Das Beisammensein der Freundesgruppe im Central Perk gibt der Pilotfolge von *Friends* – und auch den folgenden Episoden – den Rahmen. Es signalisiert, dass die Handlung dieser Episode abgeschlossen ist, denn die Freunde sitzen beisammen und genießen ihre Zeit, wie zu Beginn der Episode (alte Stabilität). Der einzige Unterschied ist, dass die Gruppe nun um eine Person gewachsen ist (neue Stabilität). Das Central Perk ist ein zentraler Schauplatz für alle Folgen der Sitcom *Friends*.



Abbildung 9: (Crane et al., 1994a: 00:22:28)

Im Theorie-Teil dieser Arbeit wurde auch skizziert, dass Sitcoms ihre abgeschlossenen Episodenhandlungen in vielen Fällen durch horizontale, folgenübergreifende Handlungsbögen anreichern. Wie verhält sich das bei *Friends*?

Friends ist die Geschichte vom Alltag der Freunde Rachel, Ross, Monica, Chandler, Phoebe und Joey in New York City. In jeder Episode durchlebt die Zuschauerin bzw. der Zuschauer etwas mit den Protagonistinnen und Protagonisten, das am Ende der Episode abgeschlossen ist. Aber zusätzlich finden wir in *Friends* zahlreiche Handlungsbögen, die sich über mehrere Episoden erstrecken. Im Falle der Sitcom *Friends* gibt es sogar einen horizontalen Handlungsbogen, der mit der Pilotfolge startet und seinen Abschluss erst in der allerletzten Folge der letzten Staffel (Staffel 10, Folge 18) findet: die Liebesgeschichte zwischen Ross und Rachel.

Den Startpunkt dieses Handlungs bogens kann man in der Pilotfolge identifizieren:

Ross: „You know, you probably didn't know this, but back in high school, I had a major crush on you.”
Rachel: „I knew.”
Ross: „You did? Oh. I always figured you just saw me as Monicas geeky older brother.”
Rachel: „I did.”
Ross: „Oh. Listen, do you think – and try not to let my intense vulnerability become any kind of a factor here – but you think, it would be okay, if I asked you out, sometime maybe?”
Rachel: „Yeah, maybe.”
Ross: „Okay, okay maybe I will” (Crane et al., 1994a: 00:20:40 – 00:21:28).

Die Liebesbeziehung zwischen Ross und Rachel ist ein gutes Beispiel für einen horizontalen Handlungsbogen, weil sich dieser von der ersten bis zur letzten Folge der gesamten Sitcom erstreckt. In *Friends* gibt es allerdings zahlreiche solcher folgenübergreifenden, horizontalen Handlungsbögen. Beispiele dafür wären Phoebes Suche nach ihrem Vater, Joeys Verliebtheit in Rachel oder die Liebesgeschichte zwischen Monica und Chandler.

Die Ergebnisse der Analyse der Pilotfolge von *Friends* zeigen, dass die Handlung der ersten Folge mit dem Ende der Episode abgeschlossen ist. In der Theorie wurde erläutert, dass Sitcoms im Allgemeinen als Serien mit abgeschlossener Handlung eingeordnet werden können. Die Analyse der Pilotfolge von *Friends* hat dies verdeutlicht. Des Weiteren wurde die Handlung so abgeschlossen, dass sie zufriedenstellend für den Zuschauer bzw. die Zuschauerin ist. Die Erwartungen, welche zu Beginn der Episode bei den Rezipienten bzw. Rezipientinnen erzeugt wurden, wurden am Ende der Episode erfüllt, weshalb der Begriff Happy End in diesem Kontext anzuwenden ist. Zudem wurde bereits in der Pilotfolge die Handlung durch einen horizontalen Handlungsbogen (die Liebesgeschichte von Ross und Rachel) angereichert.

Es folgt die Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* hinsichtlich der Faktoren: abgeschlossene Handlung, horizontale Handlungsbögen und Happy End.

15.2.2 Pilotfolge von *How I Met Your Mother*: Abgeschlossene Handlung, Horizontale Handlungsbögen und Happy End

In der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* ist die Handlung am Ende der Episode – wie auch in der Pilotfolge von *Friends* – klar abgeschlossen. Die Episode beginnt damit, dass Marshall einen Heiratsantrag plant und Ted und Barney sich im MacLaren's treffen, um etwas zu trinken und sich mit Frauen zu unterhalten. Im Mittelpunkt der A-Story steht Ted Mosby. Zu Beginn der Episode will er sich selbst davon überzeugen, dass er ein zufriedener Junggeselle ist. Dann – im Laufe der Pilotfolge – wird der Zuschauerin bzw. dem Zuschauer gezeigt, wie Ted Stück für Stück von diesem selbst auferlegten Glaubenssatz abweicht, wenn auch in vielerlei Hinsicht unbewusst. Am Ende der Episode erleben die Rezipientinnen und Rezipienten dann den Ausbruch der Figur des Teds vor den Augen seines Dates (Robin), in welchem er sich eingesteht, dass er unzufrieden mit seiner Situation als Junggeselle ist. Er akzeptiert, dass er gerne eine Frau und Kinder hätte. Am Ende der Episode sitzt er mit seinen Freunden Marshall, Lily und Barney im MacLaren's und erzählt ihnen von seinem geplatzten Date mit Robin. Die Sache mit Robin ist zwar vorerst vom Tisch, aber die Figur des Teds hat sich selbst und seine inneren Wünsche akzeptiert. Dies kann durchaus als zufriedenstellender Ausgang der Episode betrachtet werden, also als Happy End. Schauen wir uns das kurz im Detail an.

Am Anfang der Episode ist klar, dass Ted unzufrieden ist. Er ist verunsichert von der Tatsache, dass Marshall und Lily heiraten und er – obwohl er im selben Alter ist – alleinstehend ist. Anstatt sich über seine richtigen Gefühle klar zu werden, geht er in eine Bar, spricht mit Frauen und tut so, als wäre er gerne ein Junggeselle. Dieses Verhalten erzeugt bei der Zuschauerin bzw. beim Zuschauer eine gewisse Erwartung, dass etwas schief gehen wird; was ja auch passiert. Der Protagonist Ted unterdrückt lange Zeit seine Gedanken und Gefühle. Dies hat zur Konsequenz, dass er sich äußerst unpassend verhält, und das Date mit Robin vermasselt. Somit ist die Erwartungshaltung der Rezipientinnen und Rezipienten erfüllt worden. Wir haben also für die Figur des Teds kein allzu glückliches Ende, aber es ist eine Erfüllung der Erwartung der Zuschauerschaft. Somit ist es ein Ende, dass für die Zuschauerinnen und Zuschauer zufriedenstellend ist. Es ist also ein Happy End.

“You can have a bad outcome for the character that's still a happy ending for the audience. ... So 'happy ending' does not mean everybody always wins. Happy ending means that the viewer walks away with a sense of satisfaction” (Vorhaus 2012: 60).

Bei der Analyse der Pilotfolge von *Friends* haben wir gehört, dass das Central Perk ein wichtiger Schauplatz der Sitcom ist und dass dadurch ein Rahmen für die Handlung geschaffen wird. Bei *How I Met Your Mother* verhält sich das ähnlich; Allerdings sind bei *How I Met Your Mother* im Kontext eines Handlungsrahmens sogar zwei zentrale Komponenten identifizierbar. Zunächst einmal gibt es bei *How I Met Your Mother* – ebenso wie bei *Friends* – den wichtigen Schauplatz der Bar (MacLaren's), in welcher die Protagonistinnen und Protagonisten der Sitcom zu Beginn der Pilotfolge sowie auch am Schluss der Pilotfolge beisammen sind. Zu Beginn der Episode ist Ted alleinstehend, versucht aber sich einzureden, glücklich damit zu sein. Dabei steht er mit seinem Freund Barney im MacLaren's an der Bar (alte Stabilität). Am Ende der Episode ist Ted immer noch alleinstehend, aber er akzeptiert, dass er lieber eine Beziehung führen würde. Er sitzt mit seinen Freunden im MacLaren's an einem Tisch (neue Stabilität). Das MacLaren's ist ein zentraler Schauplatz für alle Folgen der Sitcom *How I Met Your Mother*.

Die zweite Komponente, welche bei der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* – wie auch bei den weiteren Folgen der Sitcom – den Rahmen schafft, ist die Erzählerstimme des „alten Teds“. Wie wir bereits gehört haben, erzählt Ted diese Geschichte seinen Kindern. Zeitlich gesehen ist das ungefähr 20 Jahre nachdem das alles stattgefunden hat. Deshalb gibt es in der Sitcom auch zwei verschiedene Stimmen für die Figur des Teds: die Stimme des „alten Teds“ (Erzählerstimme) und die Stimme des „jungen Teds“ (normale Figurenstimme). Jedenfalls ist die Erzählerstimme immer zu Beginn und am Ende jeder Episode zu hören. Sie leitet die Handlung ein, und schließt sie am Ende ab. In vielen Fällen macht sie auf Dinge, die für die Handlung wichtig sind, aufmerksam oder sie erzeugt bereits Erwartungen für die nächste Episode. Außerdem sieht man zu Beginn und am Ende der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* – so wie auch bei den anderen Folgen der Sitcom – die jugendlichen Kinder von Ted auf einer Couch sitzen.



Abbildung 10: (Bays et al., 2005: 00:00:01)

Bei der Sitcom *How I Met Your Mother* wird also der Rahmen für die Handlung einerseits durch die Erzählerstimme des „alten Teds“ und das Bild seiner Kinder, wie sie auf der Couch sitzen und ihm zuhören, geschaffen und andererseits gibt auch die Bar (MacLaren's) der Handlung einen gewissen Rahmen.

Nachdem der Rahmen des Formates geklärt ist, werfen wir nun einen Blick auf horizontale Handlungsbögen in *How I Met Your Mother*. Bei der Analyse der Pilotfolge von *Friends* wurde bereits erläutert, dass der zentrale folgenübergreifende Handlungsbogen der Sitcom die Liebesgeschichte zwischen Ross und Rachel ist. Zudem haben wir gehört, dass es zahlreiche weitere solcher folgenübergreifenden Handlungen gibt. Wie verhält sich das nun bei *How I Met Your Mother*?

Es verhält sich sehr ähnlich. Denn – ebenso wie bei *Friends* – zieht sich auch bei *How I Met Your Mother* eine Liebesgeschichte als horizontaler Handlungsbogen von der ersten bis zur letzten Episode aller neun Staffeln: die Liebesgeschichte zwischen Robin und Ted. Und diese Geschichte hat mit der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* auch gleich einen schwungvollen Start. Am Ende der ersten Episode wird durch die Erzählerstimme des „alten Teds“ angekündigt, dass Robin eine zentrale Rolle in der Sitcom einnehmen wird. Es werden Erwartungen bei den Zuschauerinnen und Zuschauern erzeugt. Am Ende der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* hören wir die Erzählerstimme Folgendes sagen:

„That's the funny thing about destiny. It happens whether you plan it or not. I mean, I never thought, I'd see that girl [Robin, Einschub durch EP] again, but it turns out, I was just too close to the puzzle to see the picture that was forming. Because, that, kids, is the true story of how I met your aunt Robin“ (Bays et al., 2005, 00:21:09 – 00:21:24).

Hier bedarf es einer Erklärung. Die Sitcom heißt *How I Met Your Mother*; Der „alte Ted“ erzählt seinen Kindern die Geschichte, wie er ihre Mutter kennenlernte. Allerdings beginnt Ted die Geschichte Jahre vor er die Mutter der Kinder kennengelernt hat, weil er darauf besteht, dass all das, was vorher passiert ist, passieren musste, damit er die Mutter der Kinder überhaupt kennenlernen konnte. Eigentlich spielt also die Mutter der Kinder während der gesamten Sitcom keine große Rolle. Es ist die Geschichte von Ted, Robin, Marshall, Lily und Barney. Während der ganzen Geschichte ist die Liebesgeschichte zwischen Ted und Robin ein immer wiederkehrendes und mehr oder weniger ständig aktuelles Thema. Das ist vergleichbar mit der Liebesgeschichte zwischen Ross und Rachel in *Friends*. Aber wie bei *Friends* gibt es auch bei *How I Met Your Mother* zahlreiche weitere folgenübergreifende Handlungsbögen,

beispielsweise die vorübergehende Trennung von Lily und Marshall, die zwischenzeitliche Beziehung zwischen Barney und Robin oder Teds Karriere als Architekt.

Die Ergebnisse der Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* sind ähnlich wie die Ergebnisse der Analyse der Pilotfolge von *Friends*. Ebenso wie die Handlung der ersten Episode von *Friends* ist die Handlung der ersten Episode von *How I Met Your Mother* am Ende der Episode abgeschlossen. In der Theorie wurde erläutert, dass Sitcoms im Allgemeinen als Serien mit abgeschlossener Handlung eingeordnet werden können. Die Analysen der Pilotfolge von *Friends* und *How I Met Your Mother* haben dies praktisch untermauert. Bei beiden Formaten wurde die Pilotfolge so abgeschlossen, dass die Erwartungshaltungen der Zuschauerschaft getroffen wurden und somit in beiden Fällen von einem Happy End gesprochen werden kann. Bei beiden Formaten wurde ein gewisser Rahmen für die Handlung geschaffen. Bei *Friends* wird der Rahmen durch die Bar, das Central Perk, geschaffen. Bei *How I Met Your Mother* gibt es zwei Ebenen, auf denen gearbeitet wird. Zunächst gibt es – wie bei *Friends* – die Bar, das MacLaren's, welche einen Rahmen für die Handlung schafft. Darüber hinaus gibt es bei *How I Met Your Mother* noch die Ebene darüber, in welcher visuell das Bild der Kinder auf der Couch und auditiv die Erzählerstimme des ‚alten Teds‘ als Rahmen für die Sitcom fungieren. Zu guter Letzt wurde noch erläutert, dass beide Sitcoms mit horizontalen Handlungsbögen arbeiten und dass bei beiden Sitcoms jeweils ein horizontaler Handlungsbogen im Zentrum der Geschichte steht, weil er sich von der ersten bis zur allerletzten Episode aller Staffeln zieht. Das wäre einerseits die Liebesgeschichte zwischen Ross und Rachel in *Friends* und andererseits die Liebesgeschichte zwischen Ted und Robin in *How I Met Your Mother*. Das ist eine große Gemeinsamkeit der beiden Formate. An dieser Stelle sollte nun auch die Wahl des Titels dieses Papers – „*How I Met Your Mother*, oder doch *How Ross Met Rachel?*“ – klar geworden sein.

Die qualitative Analyse der Struktur der Pilotfolge von *Friends* sowie jener der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* haben das strukturelle Grundgerüst, nach welchem Sitcom-Episoden konzipiert werden, eindeutig identifiziert und verdeutlicht. Im Theorieteil dieses Papers wurden die verschiedenen Merkmale, welche dieses Grundgerüst ausmachen, vorgestellt und im empirischen Teil dieser Arbeit wurden diese Merkmale dann im Zuge einer Analyse hinsichtlich der Beantwortung der Forschungsfrage – Wie viel Freiheit erlaubt das Genre Sitcom wirklich? – verdeutlicht.

Durch die theoretische Fundierung im ersten Teil des Papers und die praktische Untermauerung im empirischen Teil des Papers, lässt sich folgende Beschreibung des strukturellen Grundgerüsts von Sitcom-Episoden vornehmen:

Die Handlungsstruktur von Sitcom-Episoden folgt grundsätzlich der 3-Choices-Struktur, welche – wie wir bei der Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* gesehen haben – beliebig ausgeweitet werden kann. Die Hauptfigur einer Sitcom-Episode durchlebt während einer Sitcom-Episode immer eine emotionale Reise mit drei großen Stadien: alte Stabilität, steigende Instabilität und neue Stabilität. Die Handlung einer Sitcom-Episode ist grundsätzlich am Ende der Episode abgeschlossen. Allerdings gibt es in den meisten Sitcoms folgenübergreifende horizontale Handlungsbögen. Sitcom-Episoden enden so, dass die Erwartungshaltung der Zuschauerschaft getroffen wird.

Dieses aus der theoretischen Fundierung und den Ergebnissen der Analyse abgeleitete strukturelle Grundgerüst einer Sitcom-Episode verdeutlicht, dass das Genre Sitcom – strukturell gesehen – wenig Freiheit erlaubt. Somit kann die Forschungsfrage zur Hälfte beantwortet werden. Strukturell gesehen erlaubt das Genre Sitcom wenig Freiheit. Aber wie sieht es mit der künstlerischen Freiheit beim Thema Humor in der Sitcom aus?

Es folgt die qualitative Analyse der Pilotfolge von *Friends* und *How I Met Your Mother* hinsichtlich ihrer humoristischen Komponente.

16 Humor

In der theoretischen Fundierung dieses Papers wurde erläutert, dass die Sitcom eine humoristische Kunstform ist und dass der Humor bzw. die Komik das ist, was die Sitcom als Genre auszeichnet. Zudem wurde erklärt, dass die Figuren zentral für den Erfolg einer Serie sind, weil sie das Herzstück einer jeden Serie darstellen.

Deshalb folgt nun die qualitative Analyse der Hauptfiguren der Sitcoms *Friends* und *How I Met Your Mother*. Die Figuren werden hinsichtlich jener Merkmale analysiert, welche im Theorieteil im Kapitel „Instrumente zur Erzeugung von Humor: Komische Figuren“ erläutert wurden: Komische Perspektive, Übertreibung und Fehler. Auch die menschliche Dimension und das Identifikationspotenzial der Figuren werden mitberücksichtigt.

16.1 Figurenanalyse *Friends*: Rachel Green

Rachel Green ist die Hauptfigur der Sitcom *Friends*. Die Pilotfolge von *Friends* handelt davon, wie sie aus ihrem alten Leben im Wohlstand – finanziert durch ihren Vater und ihren Verlobten – ausbricht und ein neues, selbstbestimmtes Leben mit neuen Freunden im Herzen von New York City beginnt.

Welche Merkmale machen die Figur der Rachel Green zu einer komischen Figur?

1. Komische Perspektive

Rachel Green stammt aus einer wohlhabenden Familie. Bevor sie ihre Hochzeit abgesagt hat und ein neues und eigenständiges Leben angefangen hat, musste sie nie für etwas arbeiten. Daraus resultiert die komische Perspektive der Rachel Green. Sie kann nicht mit Geld umgehen und hat in ihrem Leben noch nie gearbeitet. Allerdings ist sie modebesessen und eine große Leidenschaft von ihr ist das Shoppen. Für Rachel ist es also einerseits selbstverständlich, nahezu täglich Shoppen zu gehen und Designer-Artikel zu kaufen, andererseits jedoch ist es für sie nicht selbstverständlich, einer Tätigkeit nachzugehen, Geld zu verdienen, und sich so ihren Luxus zu finanzieren – und das erzeugt Komik. Ein Beispiel dafür stellt die Szene dar, in welcher Chandler ankündigt, dass er sich nun auf den Weg zur Arbeit machen muss:

Chandler: “All right, kids. I got to get to work. If I don’t input those numbers ... It doesn’t make much of a difference.” [Chandler bezieht sich hier auf seinen Bürojob; er ist nicht glücklich in seinem Job und impliziert mit seiner Aussage auch, dass seine Arbeit mehr oder weniger unbedeutend ist, Einschub durch EP]

Rachel: “So, like, you guys all have jobs?”

Monica: “Yeah, we all have jobs. See, that’s how we buy stuff” (Crane et al., 1994a: 00:15:18 – 00:15:36).

Die Frage von Rachel “So, like, you guys all have jobs?“ erzeugt Komik, weil es für die meisten Menschen in ihren Zwanzigern normal ist einer Tätigkeit nachzugehen, um sich ihr Leben finanzieren zu können. Das kann man auch in der Antwort von Monica – „that’s how we buy stuff“ – erkennen. Dieses Beispiel soll die komische Perspektive der Figur der Rachel Green verdeutlichen und zeigen, wie dadurch Humor erzeugt werden kann.

2. Übertreibung

Die Dimension der Übertreibung stellt eine Zuspitzung der Dimension der komischen Perspektive dar. Die komische Perspektive von Rachel wird immer wieder zugespitzt. Ein Beispiel dafür ist, dass Rachel nicht nur noch nie in ihrem ganzen Leben gearbeitet hat, sondern, dass sie auch noch nie eine Tasse Kaffee zubereitet hat. In der Pilotfolge von *Friends* kocht Rachel – das erste Mal in ihrem Leben – Kaffee für sich und ihre neuen Freunde:

Rachel: “Isn’t this amazing? I mean, I have never made coffee before, in my entire life.”

Chandler: “That is amazing.”

Joey: “Congratulations. While you’re on a roll, if you feel like you got to make like a western omelet or something ... [Joey und Chandler probieren den Kaffee, den Rachel gekocht hat, verziehen ihre Gesichter und schütten ihn – ohne das Rachel das bemerkt – in den Blumentopf, Einschub durch EP] ... Although, actually, I’m really not that hungry this morning“ (Crane et al., 1994a: 00:14:13 – 00:14:31).



Abbildung 11: (Crane et al., 1994a: 00:14:27)



Abbildung 12: (Crane et al., 1994a: 00:14:30)

Die komische Perspektive von Rachel, nämlich jene, dass sie eine junge verwöhnte Frau ist, die nie für etwas arbeiten musste, wird in dieser Szene dadurch zugespitzt, dass sie nicht einmal in der Lage ist, einen annehmbaren Kaffee zuzubereiten. Und das erzeugt Komik. Die Tatsache, dass eine Frau in ihren Zwanzigern nicht weiß, wie man Kaffee kocht und dass daraus etwas so Ungenießbares resultiert, dass es ihre Freunde hinter ihrem Rücken sogar wegschütten, erzeugt bei der Zuschauerschaft im Normalfall Gelächter. Das ist ein klassisches Beispiel für das Element der Übertreibung hinsichtlich der komischen Perspektive von Rachel.

3. Fehler

In der Theorie wurde erklärt, dass eine Figur ohne Fehler nicht komisch ist. So weist auch die Figur der Rachel Green einige Fehler auf. Viele dieser Fehler zeichnen sich bereits in der Pilotfolge der Sitcom deutlich ab. Rachels Fehler hängen eng mit ihrer komischen Perspektive zusammen. Resultierend aus der überdurchschnittlich verwöhnten Kindheit und Jugendzeit von Rachel weist sie naive Charakterzüge – vor allem was den Umgang mit Geld betrifft – auf. Ein Beispiel dafür wäre die bereits angeführte Verwunderung darüber, dass ihre neuen Freunde alle einen Job haben (Crane et al., 1994a: 00:15:18 – 00:15:36). Weitere Fehler finden sich darin, dass sie nicht gut mit Geld umgehen kann und, dass sie sehr chaotisch ist. Das zeigt sich auch in jener Szene, in der Rachel vom Shoppen mit ihren Kreditkarten kommt; und das obwohl sie keinen Job gefunden hat und ihr Vater ihr kein Geld mehr gibt (Crane et al., 1994a: 00:18:10 – 00:18:49). Hinzu kommt, dass Rachel mit alltäglichen Dingen, wie dem Kochen von Kaffee (Crane et al., 1994a: 00:14:13 – 00:14:31) überfordert ist. All diese Fehler schaffen eine emotionale Distanz zwischen den Zuschauerinnen bzw. den Zuschauern und der Figur der Rachel Green, die es der Zuschauerschaft erlaubt, über die Figur zu lachen.

In der theoretischen Fundierung wurde dargelegt, dass eine komische Figur eine komische Perspektive, das Element der Übertreibung und Fehler benötigt. Die qualitative Figurenanalyse der Figur der Rachel Green zeigt, dass all diese drei Dimensionen in ihrem Charakter zusammenspielen. Somit ist klar: Rachel Green ist eine komische Figur. Wie schaut es nun mit der Dimension der Menschlichkeit und des Identifikationspotenzials der Figur von Rachel Green aus?

4. Menschlichkeit

In der Theorie wurde erläutert, dass die Menschlichkeit dazu dienen soll, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer am Schicksal der Figur teilnehmen, dass sie sich mit ihr gleichsetzen und dass sie eine emotionale Verbindung zu ihr aufbauen. Wenn man bei der Figur der Rachel Green ihre übertriebene komische Perspektive so wie ihre Fehler für einen Augenblick beiseiteschiebt, dann könnte man die Figur auch wie folgt beschreiben: Es handelt sich um eine junge Frau in ihren Zwanzigern, die sich von ihrem Elternhaus löst und sich ein eigenständiges Leben aufbaut. Es ist der Prozess des Erwachsenwerdens. Und durch diesen

Prozess muss jeder einmal durch. Deshalb ist das Identifikationspotential von Rachel auch so hoch. Der Prozess des Erwachsenwerdens, den Rachel in der Sitcom *Friends* durchlebt, wird begleitet durch zwischenzeitlich auftretende Gefühle von Unsicherheit und Verletzlichkeit. In diesen Gefühlen liegt die Menschlichkeit der Figur der Rachel Green.

Ein besonders exemplarisches Beispiel für diese Unsicherheit stellt beispielsweise der Moment dar, in dem Rachel realisiert, dass sich ihr Leben von nun an auf fundamentale Art und Weise ändern wird, weil ihr Vater ihr gerade in einem Telefonat mitgeteilt hat, dass er ihr den Geldhahn zudreht. Das folgende Bild zeigt die Reaktion von Rachel. Auf dem Bild sieht man, dass Rachel eine Tüte zum Atmen braucht, weil sie ansonsten hyperventiliert. Dieses Bild zeigt deutlich Rachels Unsicherheit und Verzweiflung.



Abbildung 13: (Crane et al., 1994a: 00:06:54)

Und in dieser Unsicherheit und Verzweiflung finden wir die Menschlichkeit der Figur der Rachel Green. Szenen wie diese sind entscheidend, denn in solchen Momenten empfinden Zuschauerinnen und Zuschauer Empathie und bauen eine emotionale Verbindung zur Figur auf. Und diese emotionale Verbindung ist – wie in der Theorie betont wurde – zentral für den Erfolg einer Serie, weil sie bewirkt, dass Zuschauerinnen und Zuschauer erneut einschalten bzw. dranbleiben.

16.2 Figurenanalyse *Friends*: Monica Geller

Monica Geller ist eine alte Schulfreundin von Rachel Green. Sie lebt in einem Appartement in New York City. Beruflich gesehen ist es ihr größter Wunsch, Chefköchin zu werden. Zu Beginn der Sitcom hat sie keinen festen Freund. Sie geht immer wieder zu Dates und lernt verschiedene Männer kennen. Dabei hat sie – vor allem anfänglich – oft Pech. Außerdem ist sie die jüngere Schwester von Ross Geller, der auch zur Freundesgruppe gehört. Als Kind war Monica stark adipös und ihr Bruder Ross wurde von ihren Eltern immer bevorzugt behandelt.

Welche Merkmale machen die Figur der Monica Geller zu einer komischen Figur?

1. Komische Perspektive

Die komische Perspektive der Monica Geller kann in ihrem Sauberkeits- und Kontrollwahn gesehen werden. Für Monica ist es extrem wichtig, dass sie stets alles unter Kontrolle hat und dass alles geordnet und sauber ist. Diese Pedanterie, die mit Monicas Zwängen der Kontrolle und Sauberkeit einhergeht, erzeugt Komik. Das lässt sich beispielsweise in Folge 2, Staffel 1 beobachten. Als Monica das Appartement putzt, weil ihre Eltern zu Besuch kommen, ergibt sich folgende Szene:

Monica: “Whose little ball of paper is this?”

Chandler: “Oh, that would be mine. See, I wrote a note to myself, then I realized, I didn’t need the note. So, I balled it up ... [Monica schaut Chandler mit einem zutiefst schockierten Blick an, Einschub durch EP] ... and now I wish I was dead” (Crane et al., 1994b : 00:04:11 – 00:04:20).



Abbildung 14: (Crane et al., 1994b: 00:04:17)

Monicas Reaktion – dass sie so geschockt auf einen Papierknäuel reagiert, dass Chandler nur aufgrund ihres Blickes zu stottern beginnt ‚I wish I was dead‘ – erzeugt

bei den Zuschauerinnen und Zuschauern Gelächter. Das ist ein Beispiel für die komische Perspektive der Figur der Monica Geller.

2. Übertreibung

Wie wird die komische Perspektive der Monica Geller zugespitzt? Die komische Perspektive der Monica Geller wird immer wieder zugespitzt. Ein exemplarisches Beispiel dafür kann in Folge 6, Staffel 1 gesehen werden, in welcher Monica ihren Freunden zeigen will, dass sie gar nicht so ordnungs- und sauberkeitsfanatisch ist. Am Ende dieser Episode sitzt Monica am Abend mit ihren Freunden in ihrem Appartement beisammen. Sie verkündet gerade, dass sie nun schlafen gehen wird, als Rachel sie auf ein Paar Turnschuhe aufmerksam macht, das nicht am dafür vorgesehenen Platz, sondern stattdessen mitten im Wohnzimmer steht:

Monica: „I’m going to go to bed, guys.”

Everybody: „Good night, Monica.”

Rachel: „Mon, you, you’re going to leave your shoes out here?”

Monica: „Oh, Uh-huh.”

Rachel: „Really? Just, just casually strewn about in that reckless haphazard manner?”

Monica: „It doesn’t matter. I’ll get them tomorrow ... or not. Whenever” (Chase et al., 1994a: 00:19:27 – 00:19:52).

Monica geht in ihr Zimmer. Einige Zeit später liegt sie immer noch hellwach in ihrem Bett. Folgendes Selbstgespräch führt sie in Gedanken:

„If it bothers you that much, just go out and get the shoes. No, don’t do this. This is stupid. I don’t have to prove anything. I’m going to go get them. But, then, everyone will know. Unless, I get them, and I wake up really early and put them back. I need help” (Chase et al., 1994a: 00:20:09 – 00:20:35).



Abbildung 15: (Crane et al., 1994a: 00:20:30)

Monicas Kontroll- und Sauberkeitswahn geht so weit, dass sie nicht schlafen kann, weil ein Paar Turnschuhe in ihrem Wohnzimmer steht. Dieses Paar Turnschuhe in ihrem Wohnzimmer beschäftigt sie so sehr, dass sie nicht einschlafen kann und sich Strategien überlegt, wie sie die Schuhe – ohne dass es ihre Freunde mitbekommen – aufräumen könnte. Dieser übertriebener

Charakterzug der Ordnungs- und Kontrollliebe der Figur der Monica Geller erzeugt die Komik dieser Szene.

3. Fehler

Welche Fehler weist die Figur der Monica Geller auf? Ähnlich wie bei der Figur der Rachel Green hängen die Fehler von Monica ebenfalls stark mit ihrer komischen Perspektive zusammen. Resultierend aus einer Kindheit, in der sie einerseits stark adipös war und andererseits von ihren Eltern immer gegenüber ihrem Bruder benachteiligt wurde, weist die Figur der Monica Geller den Charakterzug von starker Unsicherheit auf. Diese Unsicherheit lässt sich beispielsweise beobachten, wenn Monica mit ihren Eltern konfrontiert wird, wie in der 2. Folge der 1. Staffel beobachtbar ist. In dieser Folge kommen ihre Eltern zu Besuch. Aufgrund dieses Besuchs ist sie nervös und hochgradig angespannt. Deshalb putzt sie auch ihr ohnehin schon überdurchschnittlich sauberes Appartement mit Pedanterie (Crane et al., 1994b: 00:04:11 – 00:04:20). Darüber hinaus kann auch der Zwang, immer alles sauber und geordnet haben zu müssen als Fehler von Monica betrachtet werden. Denn dieser Charakterzug ist so stark ausgeprägt, dass sie beispielweise (wie bereits in Punkt 2 Übertreibung geschildert wurde) wegen einem Paar Turnschuhe, das nicht an dem dafür vorgesehenen Platz steht, nicht einschlafen kann (Crane et al., 1994b: 00:20:09 – 00:20:35). Diese Marotten von Monica schaffen eine emotionale Distanz zum Zuschauer bzw. zur Zuschauerin und ermöglichen es der Zuschauerschaft, über die Figur zu lachen.

4. Menschlichkeit

Wo liegt die Menschlichkeit der Figur der Monica Geller? Durch welche Charakterzüge wird es dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin ermöglicht, sich mit ihr gleichzusetzen? Was macht sie sympathisch? Wenn man die Marotten der Monica Geller für einen Moment vergisst, dann sieht man eine junge Frau, die versucht ihre Träume zu verwirklichen; Diese wären karrieretechnisch den Job zu bekommen, von dem sie träumt (Chefköchin) und privat den Mann fürs Leben zu finden. In diesem Streben nach Glück im Berufs- und Privatleben liegt das Identifikationspotenzial der Figur der Monica Geller. Darüber hinaus entwickelt der Zuschauer bzw. die Zuschauerin im Normalfall Sympathie für die Figur, weil sie so hilfsbereit gegenüber

ihren Freunden ist. So nimmt sie zum Beispiel Rachel, nachdem diese ihre Hochzeit abgeblasen hatte, bei sich auf. Aber beispielsweise kann man Monicas Menschlichkeit auch in ihrer Unsicherheit in Bezug auf ihre Eltern – die bereits im Punkt 3 (Fehler) geschildert wurde – finden. Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Figur der Monica Geller aufgrund ihrer Ziele des privaten und beruflichen Glücks ein hohes Identifikationspotenzial aufweist und dass Charakterzüge wie ihre Herzlichkeit, ihre Hilfsbereitschaft, aber auch ihre Unsicherheit und ihr „Entsprechen-Wollen“ gegenüber ihren Eltern die Grundlage dafür bilden, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer eine emotionale Bindung zur Figur aufbauen bzw. Empathie für sie entwickeln.

16.3 Figurenanalyse Friends: Ross Geller

Ross Geller ist Doktor der Paläontologie und arbeitet zu Beginn der Sitcom in einem Museum. Er ist der ältere Bruder von Monica Geller. In der Pilotfolge ist er ziemlich niedergeschlagen, weil seine Ehe gerade in die Brüche gegangen ist. Der Grund dafür liegt darin, dass seine Ex-Frau Carol lesbisch ist. Außerdem ist Carol bei ihrer Trennung von Ross schwanger und so wird Ross noch in der ersten Staffel der Serie Vater. Rachel und Ross kennen sich durch Monica auch schon seit ihrer Jugendzeit. Ross hatte während seiner Schulzeit immer eine gewisse Schwäche für Rachel. Im Verlauf der Pilotfolge von *Friends* zeigt sich, dass sich Ross immer noch bzw. wieder zu Rachel hingezogen fühlt (Crane et al., 1994a: 00:20:40 – 00:21:28).

Welche Merkmale machen die Figur Ross Geller zu einer komischen Figur?

1. Komische Perspektive

Die komische Perspektive der Figur des Ross Gellers kann in ihrem Hang zur Romantik gesehen werden. Bereits in der Pilotfolge der Sitcom *Friends* ist diese komische Perspektive von Ross deutlich erkennbar. Seine romantische Ader äußert sich beispielsweise dadurch, dass ihm das Zerbrechen seiner Ehe bzw. der Verlust von Carol äußerst stark zusetzt. Das zeigt sich auch schon in seinem ersten Auftreten in der Sitcom. Hier stößt er zur Freundesgruppe, die sich im Central Perk aufhält:

Ross: „Hi.“ [in einer zutiefst betäubten Tonlage, Einschub durch EP]
Joey: „This guy says ‚hello‘, I want to kill myself.“

Monica, an Ross gerichtet: „Are you okay, sweetie?“

Ross: „I just feel like someone reached down my throat, grabbed my small intestine, pulled it out of my mouth and tied it around my neck.“

Chandler, an Ross gerichtet: „Cookie?“

Monica, an alle gerichtet: „Carol moved her stuff out today“ (Crane et al., 1994a: 00:01:51 – 00:02:13).



Abbildung 16: (Crane et al., 1994a: 00:01:55)

Diese Szene zeigt deutlich, dass Ross kein Mann ist, der gut mit dem Verlust einer Frau umgehen kann. Er ist am Boden zerstört und trauert seiner Frau hinterher. Und dieser überdurchschnittlich sentimentale Auftritt von Ross – dass ein einziges Wort von ihm dafür sorgt, dass Joey die Aussage ‚I want to kill myself‘ tätigt – erzeugt Komik. Die weinerliche Stimme von Ross, sein niedergeschlagenes Auftreten und seine Ausführungen über seinen emotionalen Status in Kombination mit der Reaktion seiner Freunde erzeugen unweigerlich Komik bzw. Gelächter bei den Rezipientinnen und Rezipienten. Dieser erste Auftritt der Figur des Ross Gellers verdeutlicht seine komische Perspektive – nämlich, dass er die Welt durch die Brille der Romantik sieht – und sie zeigt, welchen Stellenwert die Liebe für die Figur hat. Das angeführte Beispiel soll die komische Perspektive von Ross verdeutlichen und demonstrieren, wie dadurch Komik bzw. Gelächter erzeugt werden kann.

2. Übertreibung

Das Element der Übertreibung kommt auch bei der Figur des Ross Gellers häufig zum Tragen. Im Grunde genommen ist bereits die erste Szene, in der Ross auftritt – wenn er, wie ein Häufchen Elend, davon spricht, dass er sich fühlt, als würde ihn jemand mit seinem Dünndarm strangulieren, weil seine Ex-Frau ihre Sachen aus der gemeinsamen Wohnung geholt hat (Crane et al., 1994a: 00:01:51 – 00:02:13) – von Übertreibung gekennzeichnet. Ein weiteres exemplarisches Beispiel für die Zuspitzung der komischen Perspektive von Ross kann darin gesehen werden, dass er seinen Freunden Chandler und Joey erklärt, dass er befürchtet, dass es nur eine einzige Frau für jeden Mann gibt, und dass er diese nun verloren hat (Crane et al.,

1994a: 00:11:13 – 00:11:22). Außerdem lässt sich seine romantische Ader auch in jener Szene beobachten, in der er Joey und Chandler erklärt, dass er in seinem ganzen Leben nur mit Carol geschlafen hat (Junge & Burrows, 1994: 00:17:54 – 00:18:22). Diese Beispiele dienen einer exemplarischen Funktion; Sie sollen verdeutlichen, wie die komische Perspektive von Ross Geller in der Sitcom *Friends* durch das Element der Übertreibung immer wieder zugespitzt wird.

3. Fehler

Ähnlich wie bei den beiden vorangehenden Figuren, die in dieser Analyse besprochen wurden, sind die Fehler der Figur Ross Geller eng mit ihrer komischen Perspektive, der Romantik, verbunden; Denn der große Fehler des Romantikers Ross Geller liegt in seiner extrem starken Unsicherheit in Bezug auf Frauen. Dies zeigt sich verstärkt an seiner Beziehung zu Rachel. Ross war während seiner gesamten High-School-Zeit in Rachel verliebt, hat es aber nie geschafft ihr davon zu erzählen. Erst im Erwachsenenalter – am Ende der Pilotfolge – schafft er es aufgrund einer emotionalen Ausnahmesituation, Rachel über seine frühere Verliebtheit zu informieren und sie zu fragen, ob sie irgendwann vielleicht mit ihm ausgehen würde (Crane et al., 1994a: 00:20:40 – 00:21:28). Die Art und Weise, wie er Rachel um ein Date bittet – “but you think, it would be okay, if I asked you out, sometime maybe” – zeigt das Ausmaß seiner Unsicherheit. Die Benützung von „maybe“ und „sometime“ wirken sich hier verstärkend aus. Außerdem versucht Ross während der gesamten ersten Staffel immer wieder, Rachel seine Zuneigung zu gestehen. Er scheitert aber immer. In Staffel 1, Folge 7 beispielsweise gibt es eine Szene, in der er und Rachel am Balkon ihres Apartments stehen und er nervös herumstottert, weil er sie um ein Date bitten will. Ross scheitert schlussendlich daran, dass er nicht auf den Punkt kommt und schließlich von hinten von einer Katze angesprungen wird, die den vermeintlich romantischen Moment beendet (Astrof et al., 1994: 00:12:35 – 00:13:15). Auch diese Fehlversuche, Rachel seine Gefühle mitzuteilen, zeigen seine überdurchschnittlich ausgeprägte Unsicherheit. Ein weiterer Fehler von Ross liegt darin, dass er sich – bedingt durch seinen hohen Bildungsgrad – häufig ein wenig hochgestochen verhält. Er bessert seine Freunde aus und bedient sich oftmals unbewusst einer sehr gehobenen Sprache, wodurch er hin und wieder etwas arrogant wirkt. Das zeigt sich beispielsweise in der Staffel 1, Folge 10. In dieser Folge taucht Ross mit einem echten Affen – den er Marcel nennt – auf. Als seine Freunde ihn fragen, warum er statt dem Affen nicht einfach einen Mitbewohner gesucht hat, ist seine

Antwort die folgende: „I think, when you reach a certain age, having a roommate ist just kind of pathe... [Rachel, Phoebe, Joey und Chandler tauschen Blicke aus, weil sie ja alle in Wohngemeinschaften leben, Einschub durch EP] Uhh... I'm sorry. That's ‚Pathet‘, which is sanskrit for ‚really cool way to live‘” (Chase et al., 1994b: 00:00:46 – 00:00:58).



Abbildung 17: (Chase et al., 1994b: 00:00:31)

Diese Szene spiegelt perfekt die Fehler von Ross wider. Zum einen ist Ross einsam. Seine Frau hat ihn verlassen und er schafft es – aufgrund seiner Unsicherheit – nicht, Rachel seine Gefühle zu gestehen. Deshalb hat er sich einfach einen Affen besorgt. Zum anderen zeigt diese Szene auch seine – nicht intendierte – Arroganz. Diese Szene zeigt, dass er den Lebensstil seiner Freunde erbärmlich – ‚pathetic‘ – findet. Als er dies ausspricht, merkt er allerdings schon, dass das nicht in Ordnung ist und schlägt durch seine Wortgewandtheit – die nicht zuletzt Resultat seiner Bildung ist – in letzter Sekunde eine Brücke. Die eben geschilderten Fehler erzeugen eine Distanz zwischen Publikum und Figur und sorgen dafür, dass die Rezipientinnen und Rezipienten über Ross lachen können. Übrigens kann man die Szene, in der Ross mit dem Affen in der Tür steht, als gelungene Anwendung sowohl der Incongruity Theory als auch der Superiority Theory betrachten: Zunächst einmal wird definitiv Komik erzeugt, indem gewohnte Denkmuster durchbrochen werden (Incongruity Theory). Die Komik kommt in dieser Szene aber auch aus einem Amüsement *über* die Figuren. Erinnern Sie sich an die Publikumspositionierung: Wir können mit Ross lachen, weil wir seine Freunde „pathetic“ finden, oder über ihn, seine zwischenmenschlichen Verfehlungen in dieser Szene und seinen Affen als Überkompensation seiner Einsamkeit (Superiority Theory). Außerdem kann die Tatsache, dass Ross im Herzen von New York City einen Affen als Haustier hält auch als Strategie zur Erzeugung von Humor durch das Instrument des kontextuellen Zusammenpralls klassifiziert werden.

4. Menschlichkeit

Die Dimension des Menschlichen finden wir bei Ross zunächst in seiner Verletzlichkeit. Die Unsicherheit, die unter Punkt 2 (Fehler) beschrieben wurde, ist bedingt durch die verletzbare Seele von Ross. Das äußert sich beispielsweise in Folge 7, Staffel 1: Ross sieht, wie Rachel einen anderen Mann küsst. Seiner Mimik ist anzusehen, wie sehr in diesem Kuss verletzt (Astrof et al., 1994: 00:21:20 – 00:21:30).



Abbildung 18: (Astrof et al., 1994: 00:21:28)

Szenen wie diese erzeugen Empathie und führen zu einer Publikumsbindung. Außerdem finden wir Menschlichkeit bei Ross beispielsweise auch in seiner Rolle als Vater. Denn obwohl Carol lesbisch geworden ist und das Kind mit ihrer Lebenspartnerin großziehen will, übernimmt Ross Verantwortung und ist seinem Kind ein guter Vater. Das zeigt sich zu Beginn (Staffel 1, Episode 2) bereits darin, dass er das lesbische Paar zum Ultraschall begleitet (Crane et al., 1994b: 00:21:04 – 00:21:11). Er ist ehrlich und verantwortungsbewusst. Das führt dazu, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer eine Verbindung zu ihm aufbauen und sich häufig auch mit ihm in seiner Rolle als verantwortungsbewusste, ehrliche und verletzbare Person identifizieren können.

16.4 Figurenanalyse *Friends*: Chandler Bing

Chandler Bing wohnt zusammen mit Joey Tribbiani im Appartement gegenüber von Rachel und Monica. Chandler und Ross sind zusammen aufs College gegangen und kennen sich deshalb schon seit ihrer Jugend. Chandler ist ein Scheidungskind. Seine Mutter ist Autorin und

sein Vater ist Darsteller einer Burlesque-Show in Las Vegas. Zu Beginn der Sitcom ist Chandler alleinstehend und hat einen Bürojob, den er hasst.

1. Komische Perspektive

Die komische Perspektive von Chandler Bing kann in seinem inneren Zwang zum Zynismus und Sarkasmus gesehen werden. Ganz egal, um was es geht – Chandler hat einen witzigen Spruch dazu. Meistens sind seine Sprüche höchst sarkastisch, und in metaphorische Formulierungen eingebettet. Beispielsweise unterhalten sich die Freunde in Staffel 1, Folge 2 über das Küssen. Monica erklärt, dass das Küssen für Frauen mindestens gleich wichtig ist, wie das, was danach kommt. Chandler antwortet darauf: „Yeah, I think for us [er zeigt auf Joey und Ross, Einschub durch EP] kissing is pretty much like an opening act, you know? I mean it’s like the stand-up comedian you have to sit through before Pink Floyd comes in” (Crane et al., 1994b: 00:00:16 – 00:00:24). So ein Spruch ist typisch für die Figur Chandler Bing. Die Tatsache, dass er das Küssen mit der „Vorband“ – die eigentlich keiner hören will – vor einem Star wie Pink Floyd vergleicht, erzeugt Komik und bringt das Publikum im Normalfall sofort zum Lachen. Die sarkastische Ader von Chandler ist auch bereits in der Pilotfolge der Sitcom identifizierbar. Monica wird in dieser Folge von ihrem Date, den alle ‚Paul, the Wine Guy‘ nennen, abgeholt. Die Freundesgruppe ist ganz aufgeregt, weil Monica mit ‚Paul, the Wine Guy‘ ausgeht und als er zur Tür hereinkommt, begrüßen ihn alle namentlich. So fällt der Name ‚Paul, the Wine Guy‘ in kurzer Zeit sehr oft. Chandler begrüßt Paul daraufhin wie folgt: „I’m sorry. I didn’t catch your name. Paul, was it?“ (Crane et al., 1994a: 00:08:25 – 00:08:28). Diese Aussage erzeugt Komik und Gelächter, weil der Name in den vergangenen Sekunden unglaublich oft gefallen ist. In dieser Fähigkeit, Situationen durch Zynismus und Sarkasmus ins Lächerliche zu ziehen, liegt die komische Perspektive von Chandler Bing.

2. Übertreibung

Übertrieben wird diese komische Perspektive des Sarkasmus‘ und Zynismus‘ dadurch, dass Chandler so gut wie alles und jeden ins Lächerliche zieht. Es gibt nahezu keine Grenzen für seine Witzchen. Er veräppelt damit aber nicht nur seine Freunde und Bekannte, sondern auch sich selbst. Beispielsweise wendet er seinen Sarkasmus in Folge 22, Staffel 1 auf sich selbst an:

In dieser Folge geht es darum, dass Rachel etwas Peinliches von Chandler geträumt hat und ihn nicht einmal mehr anschauen kann. Die Freunde versuchen, Rachel davon zu überzeugen, Chandler von ihrem Traum zu erzählen. Und Chandlers Kommentar lautet: „Come on, tell me. I could use another reason why women won't look at me” (Junge & Benson, 1995: 00:00:06 – 00:00:10). Das ist ein klassischer Chandler Bing. Einerseits erzeugt dieser Spruch natürlich Komik, weil er impliziert, dass Chandler für Frauen unsichtbar ist und dass er das auch weiß. Andererseits machen solche Sprüche auch den Charme der Figur aus, und erzeugen Sympathie, weil die Figur auch über sich selbst lachen kann.

3. Fehler

Natürlich finden wir auch Fehler in der Figur des Chandler Bings. Wie bei den vorangehenden Figuren sind auch Chandlers Fehler eng verwoben mit seiner komischen Perspektive. Bei Chandler Bing kann man die komische Perspektive eigentlich sogar als Resultat seiner Fehler sehen. Ein Grund für den ständigen Zwang, alles ins Lächerliche zu ziehen, kann sicherlich in seiner Angst vor Gefühlen gesehen werden. Chandler ist nicht nur schlecht darin, seine eigenen Gefühle zu zeigen, sondern er kann auch nicht mit den Gefühlen anderer Personen umgehen. Das zeigt sich beispielsweise in der Staffel 1, Folge 5: Chandler versucht – in mehreren Anläufen – mit seiner Freundin Janice Schluss zu machen; Allerdings schafft er es wiederholt nicht, die Beziehung zu beenden, weil er nicht mit ihrer Reaktion umgehen kann (Strauss et al., 1994). Diese Unfähigkeit, ein erwachsenes Gespräch über ein ernstes Thema zu führen, kann als Fehler der Figur klassifiziert werden. Und dieser Fehler erzeugt Distanz zum Publikum und ist dafür verantwortlich, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer über das Schicksal von Chandler lachen können.

4. Menschlichkeit

Auch die Figur des Chandler Bings hat eine menschliche Dimension, die es dem Publikum ermöglicht, eine Bindung zu ihm aufzubauen. Und diese Menschlichkeit ist der weiche Kern der Figur, der unter einem Panzer aus Sarkasmus und Zynismus darauf wartet, entdeckt zu werden. Wenn die Figur des Chandlers ihren Panzer ablegt, dann verbirgt sich darunter nämlich eine verletzte, emotional-verwirrte Seele. Das zeigt sich beispielsweise in Folge 14, Staffel Seite **89** von **131**

1: Chandler trifft wieder auf seine Ex-Freundin Janice, und sie verbringen die Nacht zusammen. Chandler bereut das anschließend und will Janice erklären, dass daraus nichts werden wird. Janice antwortet darauf wie folgt:

Janice: „Well, then ask yourself this – why do you think we keep ending up together? New year’s – who invited who? Valentine’s – who asked who into whose bed?”

Chandler: „I did, but –“

Janice: „You seek me out. Something deep in your soul calls out to me like a foghorn. JAN – ICE. JAN – ICE. [Janice imitiert dabei ein Nebelhorn, Einschub durch EP] You want me. You need me. You can’t live without me. And you know it. You just don’t know you know it” (Lawrence & Burrows, 1995: 00:18:09 – 00:18:44).

Nach diesem Gespräch gibt Janice Chandler einen Kuss und geht. Das verwirrt Chandler emotional so sehr, dass er aufsteht und ihr – der Frau, die er 5 Minuten zuvor noch abstoßend fand und loswerden wollte – hinterherruft hat: „Call me!“ (Lawrence & Burrows, 1995: 00:18:52 – 00:18:55).



Abbildung 19: (Lawrence & Burrows, 1995: 00:18:55)

Wenn Chandler also Gefühle zulässt, dann hat er eine verletzbare Seele, die in sympathisch macht und dafür sorgt, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer Empathie für ihn entwickeln. Hinzu kommt, dass Chandler, wenn es um seine Freunde geht, immer hilfsbereit ist. Er hat immer ein offenes Ohr für sie und ist für sie da, wenn es darauf ankommt. Beispielsweise ermutigt er Ross dazu, Rachel endlich seine Gefühle zu gestehen (Astrof et al., 1995: 00:17:37 – 00:17:46). Diese Charaktereigenschaften ermöglichen es dem Publikum, eine Bindung zu Chandler aufzubauen und Anteil an seinem Schicksal zu nehmen. Allerdings sorgen seine Fehler dafür, dass die Empathie der Komik untergeordnet ist.

16.5 Figurenanalyse *Friends*: Phoebe Buffay

Phoebe Buffay ist die ehemalige WG-Mitbewohnerin von Monica. Phoebe kommt aus zerrütteten Familienverhältnissen. Ihr Vater hat die Familie verlassen als sie noch klein war und ihre Mutter hat Suizid begangen, als Phoebe ein Teenager war. Deshalb hat Phoebe einen Großteil ihrer Jugend auf der Straße verbracht. Sie hat noch eine Zwillingsschwester – Ursula; Die beiden mögen sich aber nicht. Phoebe arbeitet als Masseurin. In ihrer Freizeit komponiert Phoebe gerne Lieder auf ihrer Gitarre, zu denen sie auch selbst singt. Trotz mangelndem Können und fehlendem musikalischem Gespür trägt sie die Lieder anschließend immer selbstbewusst im Central Perk vor.

1. Komische Perspektive

Die komische Perspektive der Figur der Phoebe Buffay kann mit ihrer bewegten Vergangenheit begründet werden. Dadurch, dass Phoebe sich lange Zeit allein auf der Straße durchschlagen musste, hat sie gelernt, sich nicht von anderen beeinflussen zu lassen, ihren eigenen Weg zu gehen und sich auf sich selbst zu verlassen. Und hier liegt die komische Perspektive der Phoebe Buffay; Denn dadurch ist ihr Handeln oft exzentrisch und eigenartig, was sie in vielen Fällen auch etwas verrückt wirken lässt. Des Weiteren praktiziert Phoebe Spiritualität; Sie glaubt an das Schicksal, Gespräche mit den Toten usw. Diese Eigenschaft verstärkt die Tatsache, dass sie auf die Zuschauerschaft oft ein wenig verrückt wirkt. Dazu kommt, dass sie grundehrlich ist. Die komische Perspektive der Phoebe Buffay kann also kurzum wie folgt beschrieben werden: Eine durch ihre prägende Vergangenheit höchst eigenartige Person, die sehr spirituell ist und immer die Wahrheit sagt – und die Kombination daraus ergibt, dass sie meist als Verrückte wahrgenommen wird.

Diese komische Perspektive von Phoebe Buffay sehen wir bereits in der Pilotfolge der Sitcom, in der sie – völlig aus dem Nichts – plötzlich zu Rachel sagt: „Oh, I just pulled out four eyelashes. That can't be good” (Crane et al., 1994a: 00:08:34 – 00:08:37).



Abbildung 20: (Crane et al., 1994a: 00:08:37)

Diese Aussage von Phoebe ist natürlich lustig und bringt den Zuschauer bzw. die Zuschauerin im Normalfall zum Lachen, weil man auch einfach nicht mit so etwas rechnet. Und die Zuschauerschaft rechnet nicht damit, weil es unsere gewohnten Denkmuster verletzt, und mit unseren Erwartungen bricht. Dieses Beispiel ist also auch ein gutes Beispiel für die Erzeugung von Humor durch die Anwendung der Incongruity Theory in der Sitcom.

Der Pilotfolge ist exemplarisch ein weiteres Beispiel entnehmbar, das die komische Perspektive der Phoebe Buffay zeigt. Wir haben ja gehört, dass Rachel in der Pilotfolge lernen muss, alleine klarzukommen. Kurz bevor sie ihre Kreditkarten zerschneidet, kommt sie ins Hadern. Hier tritt Phoebe auf und erzählt kurzum ihre Geschichte, um Rachel zu zeigen, dass sie weiß, wie sie sich fühlt:

„I remember when I first came to this city. I was 14, my mum had just killed herself and my stepdad was back in prison. I got here and I didn't know anybody. And I ended up living with this albino guy who was like cleaning windshields outside port authority. And then he killed himself. And then I found aroma therapy. So, believe me, I know exactly how you feel” (Crane et al., 1994a: 00:18:57 – 00:19:18).

Die komische Perspektive von Phoebe zeigt sich nun dadurch, dass sie das Gesagte überhaupt nicht sarkastisch oder ironisch gemeint hat. Sie sagt das mit einer Grundehrlichkeit und meint es auch so. Das zeigt einerseits ihre Grundehrlichkeit und andererseits auch ihre Eigenartigkeit bzw. Verrücktheit – der Vergleich dieser zerrütteten Jugend auf der Straße mit dem Loslösen von der finanziellen Abhängigkeit zu den Eltern im Erwachsenenalter. Das ist so absurd, dass es komisch ist.

2. Übertreibung

Genauso wie die komischen Perspektiven der vorher beschriebenen Figuren aus *Friends* wird auch die komische Perspektive von Phoebe in der Sitcom häufig stark übertrieben. Das sehen wir beispielsweise in ihrem ausgeprägten Ehrlichkeitsdrang. Phoebe sagt nämlich immer die Wahrheit, und das auch in Situationen, in denen das nicht den gesellschaftlichen Gepflogenheiten entspricht. Beispielsweise zieht Ross in der Pilotfolge in eine neue Wohnung ein. Chandler und Joey helfen ihm beim Einzug. Monica kann nicht helfen, weil sie ein Date hat und Rachel hilft auch nicht, weil sie emotional zu aufgewühlt ist wegen ihrer geplatzten Hochzeit. Als Joey Phoebe fragt, ob sie ihnen helfen will, Rosses Wohnung auf Vordermann zu bringen, antwortet diese: „Oh, I wish I could, but I don't want to“ (Crane et al., 1994a: 00:09:22 – 00:09:25). Das ist ein charakteristisches Beispiel für die Übertreibung der komischen Perspektive der Phoebe Buffay. Es zeigt wie anhand der Übertreibung ihrer komischen Perspektive in der Sitcom Komik erzeugt werden kann.

3. Fehler

Genau wie bei den vorangehenden Figuren ist auch bei Phoebe die Dimension der Fehler eng verbunden mit ihrer komischen Perspektive. Denn auf Basis Phoebes Vergangenheit kann sie Situationen oft nicht richtig einschätzen und damit verbunden weiß sie auch oft nicht, was angemessen ist, und was nicht. Ein exemplarisches, charakteristisches Beispiel hierfür finden wir in der Pilotfolge: Als Rachel realisiert, dass ihr Vater ihr den Geldhahn zudrehen wird, sitzt sie auf der Couch und hyperventiliert. Monica kniet sich vor sie hin und beginnt, beruhigend auf sie einzureden. Phoebe sieht die Situation, möchte auch helfen und beginnt das Lied „My Favorite Things“ zu singen. Sie singt ein paar Zeilen, bis Rachel sie stoppt und sagt: „I'm all better now“ (Crane et al., 1994a: 00:07:08 – 00:07:10). Der Fehler von Phoebe liegt nun darin, dass sie nicht versteht, dass Rachel sich durch ihren Gesang überhaupt nicht besser fühlt, sondern, dass sie nur wollte, dass Phoebe aufhört zu singen, weil es ihr in dieser Situation in keiner Weise geholfen hat. Dass Phoebe diese Situation komplett falsch einschätzt, sehen wir in ihrer Reaktion darauf, dass Rachel sie gestoppt hat. Sie beginnt nämlich zu lächeln, dreht sich zu Joey und Chandler um und sagt, höchst zufrieden mit sich selbst: „I helped“ (Crane et al., 1994a: 00:07:13 – 00:07:14). Diese Unfähigkeit, Situationen einzuschätzen und in angemessener Art und Weise darauf zu reagieren, stellt einen Fehler von Phoebe dar und sorgt

dafür, dass die Zuschauerschaft eine Distanz zu der Figur aufbaut. Dadurch wird generiert, dass über die Figur gelacht werden kann.

4. Menschlichkeit

Aber natürlich besitzt auch die Figur der Phoebe Buffay eine ausgeprägte Dimension der Menschlichkeit, die es uns ermöglicht, eine Brücke zu ihrem Charakter zu schlagen und uns dazu bringt, sie sympathisch zu finden und an ihrem Geschick Anteil zu nehmen. Die Menschlichkeit von Phoebe liegt darin, dass sie extrem hilfsbereit ist und alles für Personen tun würde, die ihr am Herzen liegen.

Diesen Charakterzug sehen wir beispielsweise in Folge 12, Staffel 1. In dieser Folge versucht Paolo, der Freund von Rachel, sich an Phoebe „ranzumachen“. Daraufhin besucht Phoebe Rachel und beginnt zu erklären:

„We haven't known each other for that long a time, and, um, there are three things that you should know about me. One, my friends are the most important thing in my life. Two, I never lie. And three, I make the best oatmeal raisin cookies in the world” (Astrof et al., 1995: 00:13:14 – 00:13:33).

Daraufhin gibt Phoebe Rachel ihre selbstgemachten Hafer-Rosinen-Kekse, von denen sie spricht und versucht ihr beizubringen, dass Paolo ein unehrlicher Frauenheld ist (Astrof et al., 1995: 00:13:33 – 00:14:09). Dieses Beispiel zeigt die Menschlichkeit von Phoebe Buffay. Wir sehen hier, dass Phoebe ehrlich ist, sich wirklich um ihre Freunde sorgt und auch in der Lage ist, ein schwieriges Gespräch mit ihnen zu führen, wenn es sein muss. Das erzeugt Sympathie für den Charakter von Phoebe Buffay und das ist zudem eine Charaktereigenschaft, mit der sich viele Zuschauerinnen und Zuschauer identifizieren können.

16.6 Figurenanalyse *Friends*: Joseph – alias Joey – Tribbiani

Joey Tribbiani wohnt zusammen in einer WG mit Chandler. Joey kommt aus einer Großfamilie. Er hat italienische Wurzeln und liebt es zu essen, vor allem Sandwiches. Sein Bildungsniveau ist nicht besonders hoch. Beruflich versucht er seinen Traum zu verwirklichen und seinen Durchbruch als Schauspieler zu schaffen. Außerdem ist Joey der Frauenheld der Freundesgruppe.

1. Komische Perspektive

Die komische Perspektive von Joey finden wir einerseits in seinem Umgang mit Frauen und andererseits in seiner kindlichen Naivität. Joey ist ein absoluter Frauenheld. Er geht oft auf Dates und nimmt viele Frauen mit in seine WG; so gut wie keine dieser Frauen sieht man ein zweites Mal. Joeys Versuche, Frauen abzuschleppen, kennen quasi keine Grenzen. Das sehen wir beispielsweise in der Pilotfolge, als Joey versucht Rachel anzubaggern, die gerade ihre Hochzeit abgeblasen hat und immer noch ihr Brautkleid trägt:

Joey: „Hey, you need anything, you can always come to Joey. Me and Chandler live right across the hall. And he’s away a lot.”

Monica: „Joey, stop hitting on her. It’s her wedding day.”

Joey: „What? Like there’s a rule or something?” (Crane et al., 1994a: 00:07:22 – 00:07:37).



Abbildung 21: (Crane et al., 1994a: 00:07:25)

Dieses Beispiel zeigt, wie durch die komische Perspektive von Joey Komik erzeugt werden kann. Die Tatsache, dass Joey in seiner Funktion als Frauenheld nicht einmal warten kann, bis Rachel ihr Hochzeitskleid ausgezogen hat, bevor er versucht bei ihr zu landen, erzeugt Humor und Komik. Dieses Beispiel soll exemplarisch die komische Perspektive von ‚Joey verdeutlichen. Übrigens ist an dieser Stelle noch hinzuzufügen, dass die Tatsache, dass Joey in dieser Situation ein Sandwich in der Hand hat – siehe Abbildung – typisch für die Figur ist.

Abgesehen von seiner Fixiertheit auf Frauen, weist die komische Perspektive von Joey noch eine weitere Dimension auf, nämlich seine Kindlichkeit und Naivität. Joey erzeugt neben seiner komischen Perspektive als Frauenheld auch mit seinem kindlichen Verhalten und seiner damit verbundenen Naivität Komik und sorgt so für Lacher. Das sehen wir in visualisierter Form beispielsweise in Staffel 1, Folge 23:



Abbildung 22: (Crane et al., 1995a: 00:00:16)

Der Kontext zu diesem Bild ist folgender: Die Freundesgruppe befindet sich im Krankenhaus, weil Rosses Ex-Frau gerade ihr gemeinsames Baby bekommt. Die Abbildung zeigt Joeys Reaktion als Ross verkündet hat, dass sich der Schleimpfropf gerade gelöst hat. Natürlich führt eine solche Reaktion zu Lachern beim Publikum; Denn – wer würde so reagieren, wenn nicht ein naives, kleines Kind? Dieses Beispiel soll die zweite Dimension der komischen Perspektive von Joey verdeutlichen. Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die komische Perspektive von Joey Tribbiani in einer Kombination aus Frauenheld und kindlicher Naivität besteht.

2. Übertreibung

Natürlich finden wir auch Elemente der Übertreibung von Joeys komischer Perspektive in der Sitcom. Joey ist nämlich nicht nur der Frauenheld der Gruppe, dem es immer wieder gelingt, eine Frau von sich zu begeistern; nein, ihm fliegen die Frauenherzen gerade so zu. Das spiegelt sich darin wider, dass es reicht, wenn er zu den Frauen „How you doin‘?“ sagt, um sie zu entzücken. „How you doin‘?“ ist der Standardspruch – der Running Gag, wenn man so will – von Joey. Er fällt in der Sitcom unzählige Male. Aber darüber hinaus wird dieser Spruch, diese simple Frage weltweit mit der Sitcom *Friends* verknüpft. Er wird sogar auf T-Shirts, Rucksäcke, Kaffeetassen usw. gedruckt.



Abbildung 23: (How You Doin?, o. D.)

Die Tatsache, dass Joey mit einem einzigen Satz in der Lage ist, nahezu jede Frau in New York City für sich zu gewinnen, zeigt die Zuspitzung seiner komischen Perspektive als Frauenheld und erzeugt automatisch Komik beim Publikum.

3. Fehler

Welche Fehler weist der Charakter Joey Tribbiani auf? Wir haben bereits bei der komischen Perspektive von Joey gehört, dass er eine fast schon kindliche Naivität an den Tag legt. Und in der Übertreibung dieser kindlichen Naivität finden wir seine Fehler. Denn seine übertrieben dargestellte Naivität kann der Figur ab einem gewissen Punkt auch einfach als Dummheit ausgelegt werden. Und hier baut sich die notwendige Distanz zur Zuschauerschaft auf, um über den Charakter Joey Tribbiani lachen zu können.

Ein besonders offenkundiges Beispiel dafür finden wir in Staffel 1, Folge 9, in der Joey ganz stolz verkündet, dass er jetzt als Model für Gesundheitsthemen arbeitet. Sein Fehler liegt in dieser Situation darin, dass er nicht einmal hinterfragt, wofür genau seine Fotos verwendet werden. Es stellt sich dann heraus, dass er das Gesicht einer Kampagne zur Abschreckung vor Geschlechtskrankheiten ist (siehe Abbildung).



Abbildung 24: (Greenstein et al., 1994: 00:10:58)

Joey's Fehler einer viel zu ausgeprägten Naivität, die ihm in Fällen wie dem eben präsentierten Beispiel als Dummheit ausgelegt werden kann, sorgt dafür, dass die Zuschauerschaft eine Distanz zu der Figur aufbaut und diese Distanz sorgt wiederum dafür, dass die Empathie der Komik untergeordnet ist, was für das Genre der Sitcom eine Grundvoraussetzung darstellt.

4. Menschlichkeit

Die Menschlichkeit von Joey finden wir in seiner Emotionalität. Denn trotz der Tatsache, dass er ein Frauenheld ist, ist er auch ein sehr gefühlsbetonter Mensch. Seine Freunde und seine Familie sind für ihn das Wichtigste. Was Frauen betrifft, ist er zwar ständig auf der Pirsch, aber wir sehen während der ersten Staffel, dass er auch durchaus in der Lage ist sich zu verlieben: In Staffel 1, Folge 16 trifft er nämlich auf Ursula, die Zwillingsschwester von Phoebe. Obwohl aus den beiden schlussendlich kein Paar wird, zeigt Joey hier beispielsweise seine gefühlsbetonte Seite, als er über sie spricht: „I don't know. I like her, you know. She's different“ (Crane et al., 1995b: 00:14:30 – 00:14:34). Die gefühlsbetonte Art von Joey macht ihn menschlich und führt dazu, dass die Zuschauerschaft Empathie für ihn empfindet und eine Verbindung zu ihm aufbaut.

16.7 Zwischenfazit: Figurenanalyse *Friends*

Die Figurenanalyse der Hauptcharaktere der Sitcom *Friends* hat eindeutig gezeigt, dass alle der sechs Hauptcharaktere – Rachel, Ross, Monica, Chandler, Phoebe und Joey – nach dem gleichen Schema konzipiert sind. Sie erfüllen alle die drei Dimensionen einer komischen Figur nach Vorhaus: Komische Perspektive, Übertreibung und Fehler. Hinzu kommt, dass auch jede dieser Figuren in gewisser Weise eine Allerweltsfigur ist und gewisse Charaktereigenschaften aufweist, die sie menschlich wirken lässt und dafür sorgt, dass sich das Publikum mit ihr identifizieren kann.

Die Analyse hat also gezeigt, dass es ein Grundschema bzw. ein Grundgerüst gibt, nach dem diese Figuren konzipiert sind. Die Analyse hat aber auch gezeigt, dass alle dieser sechs Figuren völlig unterschiedliche Charaktere und Typen darstellen. Das wird klar, wenn man sich die jeweilige komische Perspektive der Figuren ansieht:

Figur	Komische Perspektive
Rachel	kann nicht mit Geld umgehen, musste noch nie für etwas arbeiten
Monica	Kontrollzwang und Sauberkeitwahn
Ross	hoffnungsloser Romantiker
Chandler	Zwang zum Sarkasmus und Zynismus
Phoebe	Kombination aus Eigenartigkeit, übertriebener Ehrlichkeit und Spiritualität; birgt eine gewisse Verrücktheit
Joey	Frauenheld mit kindlicher Naivität

Der Analyse ist also zu entnehmen, dass die Hauptcharaktere der Sitcom *Friends* sechs völlig unterschiedliche Typen darstellen, die jedoch alle nach dem gleichen Grundschemata konstruiert sind.

Um einen noch fundierteren Einblick in das Genre Sitcom zu erlangen und um die Ergebnisse besser einordnen zu können und schlussendlich auch vergleichen zu können, folgt die Figurenanalyse der Sitcom *How I Met Your Mother*.

16.8 Figurenanalyse: *How I Met Your Mother*: Ted Mosby

Ted Mosby ist der Protagonist der Sitcom *How I Met Your Mother*. Er ist ein alleinstehender Jung-Architekt, der mit seinem besten Freund Marshall in einem Appartement in New York City wohnt. Marshalls Verlobte Lily verbringt viel Zeit mit den beiden.

1. Komische Perspektive

Ted Mosby ist ein unverbesserlicher Romantiker. Sein größter Wunsch ist es, seine Seelenverwandte zu finden. Auch wenn er zu Beginn der Pilotfolge der Sitcom noch versucht, sich selbst und seinem Umfeld einzureden, dass er gerne alleinstehend ist, so ist spätestens am Ende der Pilotfolge klar, dass eigentlich genau das Gegenteil der Fall ist. Teds komische Perspektive ist die Romantik: Er sieht alles durch die verklärte Brille der Romantik und das erzeugt auch die Komik bei seinem Charakter.

In der Pilotfolge sehen wir das beispielsweise in der Szene, in der Ted das erste Mal auf Robin trifft. Er sieht Robin und ist sofort hin und weg von ihr. Als er kurze Zeit später mit ihr ins Gespräch kommt, erklärt sie ihm, dass sie eigentlich nicht mit ihm sprechen sollte, weil sie mit ihren Freundinnen hier ist, von denen eine gerade verlassen wurde und deshalb jeder Mann an diesem Abend der Feind sei. Daraufhin bietet er ihr – ohne nachzudenken – an, dass sie ihm einen Drink ins Gesicht kippen darf, um besser vor ihren Freundinnen dazustehen. Robin schüttet ihm den Drink ins Gesicht, steckt ihm aber gleichzeitig ihre Nummer zu und verabredet sich mit ihm (Bays et al., 2005: 00:07:29 – 00:08:18).

Diese Szene zeigt exemplarisch, wie mit der komischen Perspektive der Figur Ted Mosby Komik erzeugt werden kann; Denn die Tatsache, dass sich Ted von einer Fremden in einer Bar voller Leute – fast schon auf eine beiläufige Art und Weise – einen Drink ins Gesicht kippen lässt, weil er sich binnen Sekunden Hals über Kopf in sie verliebt hat und ihr einen Gefallen tun möchte, erzeugt zwangsläufig Komik.

An dieser Stelle lässt sich bereits eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen Ross (*Friends*) und Ted herstellen. Denn zunächst einmal gehören beide Charaktere zu den höher-gebildeten Personen in ihrem Freundeskreis: Ross ist Doktor der Paläontologie und Ted hat einen College-Abschluss als Architekt. Und dazu kommt, dass beide Figuren die Romantik als komische Perspektive für sich beanspruchen. Allerdings sehen wir an dieser Stelle auch bereits, dass beide Figuren die Romantik auf ganz unterschiedliche Art und Weise verkörpern und ausleben. Das wird in den folgenden Punkten (Übertreibung, Fehler, Menschlichkeit) noch deutlicher skizziert.

2. Übertreibung

Um Komik zu erzeugen, wird die komische Perspektive von Ted regelmäßig übertrieben. Dieses Element der Übertreibung können wir auch schon in der Pilotfolge beobachten; und zwar in dem Moment, in dem Ted mit einem blauen Horn vor Robins Wohnung steht. Hierzu bedarf es einer kurzen Erklärung. Robin und Ted haben ihr erstes Date in einem Restaurant, in dem besagtes blaues Horn, von dem Robin sehr angetan ist, an der Wand hängt. Daraufhin beschließt Ted aus einer romantisch-verrückten Stimmung heraus, – wiederum ohne groß darüber nachzudenken – das blaue Horn zu stehlen und es Robin zu bringen (Bays et al., 2005: 00:13:17 – 00:13:27).



Abbildung 25: (Bays et al., 2005: 00:14:37)

Dieses Beispiel zeigt, wie durch die Übertreibung der komischen Perspektive von Ted Mosby Humor erzeugt werden kann: Dass jemand – als Liebesbekundung zu einer fast Fremden – ein Musikinstrument aus einem Lokal stiehlt, erzeugt unweigerlich Komik und führt in der Regel zu Gelächter bei der Zuschauerschaft. Diese übertriebene, romantische Verrücktheit ist charakteristisch für die Figur des Teds und macht sehr viel vom Charme der gesamten Sitcom aus.

3. Fehler

Natürlich finden wir bei der Figur des Teds auch Fehler. Eng verbunden mit seiner komischen Perspektive liegt sein größter Fehler, nämlich seine irrationale Angewohnheit, in gewissen Situationen seinen Kopf auszuschalten und nur auf seinen Bauch und seine Gefühlswelt zu hören. Diese von Emotionen geleitete Handlungsweise ist unüberlegt und frei von jeder Vernunft. Die Konsequenz ist, dass er vieles überstürzt und dabei Dinge tut und sagt, die er vorher nicht durchdacht hat. Deshalb findet er sich meist in ungewöhnlichen und häufig auch unangenehmen Situationen wieder.

Exemplarisch kann man für dieses irrationale emotionsgeleitete Handeln beispielsweise den Raub des blauen Horns (Bays et al., 2005: 00:13:17 – 00:13:27) oder die Tatsache, dass er Robin nach dem ersten Date bereits gesteht, dass er sie liebt (Bays et al., 2005: 00:16:45), anführen. Handlungen wie diese – welche exemplarisch für die Zurschaustellung der Fehler der Figur des Teds ausgewählt wurden – können übrigens auch der Humorzerzeugung durch das

Instrument der völlig unangemessenen Reaktion (siehe Kapitel 9: Instrumente zur Erzeugung von Humor in der Sitcom) zugeschrieben werden.

Dieses irrationale Handeln sorgt dafür, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer die notwendige Distanz zur Figur aufbauen und sie somit unter einer humoristischen Perspektive betrachten können. Diese Distanz ist die Grundlage, dass *How I Met Your Mother* als humoristisches Format überhaupt funktionieren kann.

4. Menschlichkeit

Die Menschlichkeit der Figur Ted Mosby liegt eigentlich ziemlich auf der Hand. Wenn man die Figur kurzfristig befreit von ihren Marotten und Fehlern betrachtet, dann sieht man einen jungen Mann in seinen Zwanzigern, der versucht, seine Träume zu verwirklichen: die große Liebe zu finden und die Karriereleiter als Architekt hochzuklettern. In diesem Streben nach privatem Glück und beruflichem Erfolg liegt die Menschlichkeit und das sehr hohe Identifikationspotenzial der Figur, was Rezipientinnen und Rezipienten in der Regel dazu bringt, die Figur sympathisch zu finden und eine gewisse Bindung zu ihr aufzubauen bzw. sich im besten Fall sogar mit ihr zu identifizieren.

Die Figurenanalyse des Charakters Ted Mosby hat in Bezug auf eine vergleichende Funktion zur Sitcom *Friends* zwei Dinge gezeigt.

1. Einerseits haben wir gesehen, dass eine gewisse Ähnlichkeit zur Verbindung mit der Figur des Ross Gellers vorhanden ist. Das spiegelt sich zunächst einmal darin wider, dass beide Figuren einen Universitätsabschluss haben und zum höher gebildeten Teil ihrer jeweiligen Freundesgruppe gehören. Hinzu kommt aber – und das ist der wichtigere Punkt – dass beide die Romantik als komische Perspektive für sich besetzen. Hier haben wir eine ziemlich markante Ähnlichkeit.
2. Andererseits haben die Analysen aber auch gezeigt, dass die Figuren Ted Mosby und Ross Geller zwar beide überdurchschnittlich romantisch sind, dass sie diese Romantik aber auf divergierende Art und Weise ausleben; Wir haben es hier mit zwei völlig verschiedenen Typen zu tun. Während Ross vorsichtig, schüchtern und überlegt ist, kann man Ted als das genaue Gegenteil davon beschreiben: Er ist unüberlegt, irrational und emotionsgeleitet. Dieser Unterschied zeigt sich besonders deutlich darin, dass Ross es während seiner gesamten High-School-Zeit nicht schafft, Rachel um ein Date zu

bitten und ihr seine Gefühle zu gestehen. Ted hingegen sieht Robin, fragt sie sofort um ein Date und gesteht ihr noch am selben Abend seine Liebe. Dieses Beispiel zeigt ganz klar: Romantik ist nicht gleich Romantik.

Wir sehen hier also ganz deutlich, dass in der Grundstruktur dieser beiden Figuren zwar eine Ähnlichkeit besteht, aber dass diese Ähnlichkeit zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen führt.

16.9 Figurenanalyse: *How I Met Your Mother*: Marshall Eriksen

Marshall Eriksen ist der beste Freund und Mitbewohner von Ted. Seit dem College ist Marshall in einer sehr engen Beziehung mit Lily. Marshall kommt ursprünglich aus Minnesota. Er ist ein Familienmensch und hat engen Kontakt zu seinen Eltern und Geschwistern. Außerdem studiert er Jura und hat den Traum, später als Anwalt für den Umweltschutz einzutreten.

1. Komische Perspektive

Marshall Eriksen ist in gewisser Weise – wie Ted und Ross auch – ein Romantiker. Seine komische Perspektive besteht nämlich in seiner Fixiertheit auf seine Freundin Lily. Das wird in der Pilotfolge auch gleich in der ersten Szene, in der er vorkommt, deutlich: Der inhaltliche Teil der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* beginnt damit, dass Marshall einen Heiratsantrag plant (Bays et al., 2005: 00:00:36 – 00:00:40). Die Frage ist jetzt: Wie äußert sich Marshalls Fixiertheit auf Lily konkret und wie kann dadurch Komik erzeugt werden? Antworten auf diese Fragen finden wir auch bereits in der Pilotfolge:

Nachdem Ted von seinem geplatzten Date mit Robin zurückkommt, trifft sich die Freundesgruppe – bestehend aus Lily, Marshall, Barney, Ted – im MacLaren's, um darüber zu sprechen, ob Ted Robin küssen hätte sollen oder nicht. Ted rechtfertigt sich vor seinen Freunden und erklärt, dass Robin ihm nicht signalisiert hat, dass er sie küssen hätte dürfen. Daraufhin küsst Barney in einem impulsiven Akt Marshall auf den Mund, um Ted davon zu überzeugen, dass er Robin – Signal hin oder her – einfach küssen hätte sollen (Bays et al., 2005: 00:11:32 – 00:11:47).



Abbildung 26: (Bays et al., 2005: 00:11:46)

Warum wird diese Szene angeführt im Kontext von Marshalls komischer Perspektive? Der Grund liegt in der Reaktion von Marshall. Denn als Barney ihn geküsst hat, ergibt sich folgender Dialog:

Barney zu Ted: „Did Marshall give me the signal?“

Marshall zu Lily: „No! I didn't, I swear“ (Bays et al., 2005: 00:11:47 – 00:11:52).

Das ist natürlich extrem lustig, weil jeder weiß, dass Marshall kein Signal gegeben hat, sondern, dass Barney hier nur versucht hat, etwas in überspitzter Form klarzustellen. Dass Marshall nicht wütend auf Barney ist, weil er ihn als heterosexuellen Mann in einer Bar voller Leute völlig unerwartet küsst, sondern sich – ohne darüber nachzudenken – blitzschnell an Lily wendet und ihr versichert, dass er das nicht wollte, erzeugt unweigerlich Komik. Zusätzlich verstärkt wird diese humoristische Szene durch den Gesichtsausdruck von Lily (siehe Abbildung 28).



Abbildung 27: (Bays et al., 2005: 00:11:51)



Abbildung 28: (Bays et al., 2005: 00:11:53)

Das ist ein klassisches Beispiel, wie mit der komischen Perspektive von Marshall in Kombination mit der Reaktion von Lily Komik erzeugt werden kann.

An dieser Stelle soll noch erwähnt sein, dass die Beziehung zwischen Marshall und Lily – mit Ausnahme einer kurzen Trennung der beiden – im Laufe der Sitcom immer intensiver wird. Das führt dazu, dass sie sich mit der Zeit zu einem eigenständigen komischen Konstrukt entwickelt. Kurzum: Im Kontext von *How I Met Your Mother* muss man, wenn man Marshall sagt, immer auch Lily sagen und umgekehrt. Die enge Verbundenheit dieser beiden Charaktere erzeugt die Komik. Und je weiter die Sitcom voranschreitet, desto intensiver wird diese Beziehung und somit wird sie auch immer lustiger. Beispielsweise rutscht dem Paar in Staffel 5, Folge 14 heraus, dass sie sich eine Zahnbürste teilen (Gerard et al., 2010). Ein anderes Beispiel wäre in Staffel 3, Folge 6 zu finden: Marshall und Lily schicken sich gegenseitig Textnachrichten, wenn sie auf die Toilette gehen, weil sie ungern voneinander getrennt sind – auch wenn es nur für den Gang auf die Toilette ist (Groff & Fryman, 2007). Verhaltensweisen wie diese sind in einem gesunden Partnerschaftsverhältnis natürlich fernab von normal und deshalb erzeugen sie auch Humor.

Wir sehen hier also wieder die Romantik als komische Perspektive. Hier gestaltet sich diese Perspektive aber in einer dritten Ausführung. Während wir bei Ross einen zurückhaltenden, vorsichtigen Romantiker sehen, haben wir als kompletten Gegensatz dazu den emotional-draufgängerischen romantischen Zugang von Ted. Was diese beiden Charaktere allerdings teilen, ist die Tatsache, dass ihre romantischen Bedürfnisse lange Zeit unerfüllt bleiben. Marshall hingegen lebt seine romantische Ader in einer ungemein intimen Beziehung mit Lily aus. Somit haben wir zum dritten Mal die komische Perspektive der Romantik in der Grundstruktur einer Sitcom-Figur und gleichzeitig drei völlig unterschiedliche Charaktere und Typen. Das zeigt wieder eindeutig diese Gradwanderung zwischen strukturellen Vorgaben und künstlerischer Freiheit in der Sitcom.

2. Übertreibung

Natürlich wird auch die komische Perspektive von Marshall immer wieder dem Element der Übertreibung ausgesetzt. Eigentlich kann bereits das – in der Analyse der komischen Perspektive – angeführte Beispiel, dass Marshall Lily schwört, er habe Barney kein Signal gegeben, dass er ihn küssen soll, als Übertreibung betrachtet werden. Denn es zeigt uns bereits diese irrationale Fixiertheit auf Lily. Dass Marshall sich in dieser Situation vor Lily rechtfertigt – obwohl es keiner Rechtfertigung bedarf –, ist bereits eine übertriebene Handlung. Des

Weiteren verläuft die Übertreibung Marshalls Fixiertheit auf Lily Hand in Hand mit den Fehlern der Figur. Das wird im nächsten Unterpunkt (Fehler) genauer erläutert.

3. Fehler

Um die nötige Distanz zum Zuschauer bzw. zur Zuschauerin herzustellen, weist auch die Figur des Marshalls Fehler auf. Diese Fehler hängen – wie bereits angeklungen ist – eng mit seiner komischen Perspektive und deren Übertreibung zusammen. Denn durch seine Fixiertheit auf Lily sehen wir, dass er seinen eigenen Selbstwert oft hinten anstellt. Das zeigt sich am Beispiel eines Dialogs zwischen Marshall und Barney über die „Oliven-Theorie“, die Lily und Marshall gemeinsam erfunden haben. Sie besagt, dass ein Paar dann besonders gut zusammenpasst, wenn einer der beiden Oliven mag, und der andere nicht.

Barney: “So, Marshall, this olive theory based on you and Lily?”

Marshall: “Yeah.”

Barney: “You hate olives. Lily loves them, you can’t stand them.”

Marshall: “Yeah, I hate olives.”

Barney: “Two weeks ago, Spanish bar on 79th street, dish of olives, you had some - what up?”

Marshall: “You have to swear, that this does not leave this cab.”

Barney und Ranjid (der Taxifahrer): “I swear.”

Marshall: “On our first date, I ordered a Greek salad. Lily asked if she could have my olives. I said, ‘Sure. I hate olives.’”

Barney: “But you like olives.”

Marshall: “Well, I was 18, okay? I was a virgin. I’ve been waiting my whole life for a pretty girl to wants my olives” (Bays et al., 2005: 00:15:40 – 00:16:21).

Wir sehen hier also, dass Marshall über Jahre hinweg vor seiner Freundin Lily keine Oliven gegessen hat, obwohl er diese eigentlich mag. Und der einzige Grund dafür ist, dass er bei ihrem ersten Date gesagt hat, dass er sie nicht mag und die beiden diese irrationale „Oliven-Theorie“ daraus abgeleitet haben. D. h.: Nur um Lily nicht zu verletzen und die „Oliven-Theorie“ der beiden nicht zu widerlegen, hat Marshall über einen langen Zeitraum diese Lüge aufrecht erhalten, dass er keine Oliven mag und Lilys Interessen über seine eigenen gestellt. Dieses Beispiel soll der Illustration dienen, denn es zeigt, dass Marshall nicht einmal für seine eigenen Interessen einsteht, wenn es um so etwas Unbedeutendes geht, wie Oliven. Dieser Mangel, für sich selbst einzustehen, sorgt für die notwendige Distanz der Zuschauerschaft zur Figur.

4. Menschlichkeit

Das notwendige Ausmaß an Sympathie des Charakters von Marshall finden wir in seiner Fürsorge um seine Mitmenschen. Natürlich macht Marshall seine Fixiertheit auf Lily – wie bereits ausgeführt wurde – komisch und fehlerhaft, aber diese tiefe Liebe macht ihn gleichzeitig auch sympathisch und charmant. Dazu kommt, dass Marshall ein guter Freund ist. Er kümmert sich immer um die Menschen, die ihm nahe stehen, und er hat immer ein offenes Ohr für sie. Das sehen wir beispielsweise auch schon in der Pilotfolge, als Marshall sich – gemeinsam mit Lily – Teds Ausführungen über sein Date mit Robin anhört und versucht, mit ihm die Situation einzuschätzen (Bays et al., 2005: 00:09:08 – 00:11:22). Marshalls Fürsorge beschränkt sich aber nicht nur auf seine Familie und Freunde; Seine Fürsorge gilt auch der Umwelt und dem Planeten. So ist es sein größter Wunsch, sich als Anwalt für den Schutz des Planeten einzusetzen (Bays et al., 2006: 00:04:44 – 00:04:52). Dieses überdurchschnittlich große Maß an Fürsorge – sowohl für seine Familie und Freunde als auch für das Allgemeinwohl – zeigt, dass Marshall ein guter Mensch ist, der für seine Überzeugungen einsteht und auch danach handelt. Marshall vereint Eigenschaften, mit denen sich viele Personen identifizieren können oder vielleicht auch wollen; Somit hat auch diese Figur ein großes Identifikationspotenzial.

16.10 Figurenanalyse: *How I Met Your Mother*: Lily Aldrin

Lily Aldrin ist die Freundin – später Verlobte – von Marshall Erikson. Sie ist gemeinsam mit Marshall und Ted aufs College gegangen. Beruflich arbeitet sie als Kindergärtnerin. Ihr größtes Hobby ist allerdings die Kunst. Sie und Robin werden im Laufe der Sitcom beste Freundinnen.

1. Komische Perspektive

Wir haben bereits bei der Figurenanalyse von Marshall Erikson gehört, dass Lily und Marshall zusammen ein eigenständiges komisches Konstrukt bilden, das im Laufe der Sitcom eine gewisse Eigendynamik aufnimmt und sich immer weiterentwickelt; Und dass im Zuge dieser Weiterentwicklung die Komik immer weiter zugespitzt und übertrieben wird und die Wechselwirkung dieser beider Figuren als Paar immer lustiger wird. Auch wenn Lily nicht so

fixiert auf Marshall ist, wie er auf sie, ist ein Teil von Lilys komischer Perspektive ihre immer schräger werdende Beziehung zu Marshall.

Dazu kommt Folgendes: Lily ist Kindergärtnerin. Und diese Rolle als Pädagogin scheint Lily oft in ihrem Freundeskreis nicht wirklich abzulegen. So gibt sie ihren Freunden gerne Ratschläge und mischt sich auch häufig in Dinge ein, die sie eigentlich nichts angehen. Dabei will sie immer nur das Beste für ihre Freunde. Häufig erzeugen ihre Einmischungen, Ratschläge und Lektionen per se Komik. Aber meist ist es die Kombination aus ihren gut gemeinten, mütterlichen Ratschlägen und ihrer schonungslosen, ehrlichen, in den meisten Fällen wertenden und häufig auch etwas derben Ausdrucksweise, welche zu Gelächter seitens des Publikums führt. Dazu ist zu sagen, dass ihre derbe Ausdrucksweise allein auch in vielen Fällen schon reicht, um Komik zu erzeugen; einerseits, weil sie eine kleine, zarte, junge Frau ist, die nicht aussieht, als würde sie so sprechen und andererseits, weil der Zuschauer bzw. die Zuschauerin über das Hintergrundwissen verfügt, dass Lily ja eigentlich eine Kindergartenpädagogin ist, die nicht auf diese Art und Weise sprechen sollte. Die komische Perspektive von Lily kann also – neben ihrer Beziehung zu Marshall – in der Gradwanderung zwischen ihrer schonungslosen und derben Ausdrucksweise und ihrer gut gemeinten Ratschläge und Einmischungen gesehen werden.

Das sehen wir beispielsweise schon in der Pilotfolge: Ted erzählt Lily und Marshall vom Date mit Robin und dass er sie nicht geküsst hat. Lilys Reaktion ist ehrlich und ohne Filter: „Aw, Ted, that is so sweet. So, you chickened out like a little bitch“ (Bays et al., 2005: 00:10:46 – 00:10:52). Diese Antwort von Lily beinhaltet einerseits den Ratschlag, dass Ted Robin küssen hätte sollen und andererseits zeigt sie auch exemplarisch Lilys derbe Ausdrucksweise. Aussagen wie diese sind typisch für die Figur der Lily. Sie erzeugt mit solchen Statements automatisch Komik und Gelächter. Warum? Zunächst einmal rechnet man als Zuschauerin bzw. Zuschauer nicht mit so einer Aussage, weil Lily im Zuge des Gesprächs zunächst mitfühlend und besorgt interagiert; Darüber hinaus beginnt sie ihre Antwort mit „Aw, Ted, that is so sweet“, und das verstärkt den Überraschungsmoment für das, was danach kommt. (Das ist auch wieder ein schönes Beispiel für die Erzeugung von Humor durch die Incongruity Theory.) Zusätzlich verstärkt die zierliche, fast schon brave Erscheinungsform von Lily den humoristischen Effekt ihrer Aussage, weil diese Art zu sprechen und ihr Äußeres sich regelrecht gegenseitig widersprechen.

2. Übertreibung

Auch die komische Perspektive von Lily wird im Laufe der Sitcom auf regelmäßiger Basis übertrieben, um die humoristische Komponente zu verstärken. In Staffel 1, Folge 13 geht es beispielsweise um die Hochzeit eines befreundeten Paares, welcher die Freundesgruppe beigewohnt hat. Im Nachhinein besprechen Lily, Marshall und Ted den Brauch des Brautstrauß-Schmeißens. Lily erklärt, dass dieser Brauch grausam für Single-Frauen ist. Als Ted sie fragt, ob sie diesen Brauch dann bei ihrer Hochzeit auslassen wird, ist ihre Antwort: „I’m gonna take that flower grenade and check it into the crowd and scream ‘Crawl for it, bitches!’“ (Kellett & Fryman, 2006: 00:05:29 – 00:05:34). Dieses Beispiel zeigt, wie mit der Übertreibung der komischen Perspektive von Lily Komik erzeugt werden kann. Warum sprechen wir in diesem Kontext von Übertreibung? Weil diese Aussage von Lily völlig unmotiviert im Rahmen eines wenig emotionsbeladenen Gesprächs getätigt wird.

Auch Lilys Einmischungen in das Leben ihre Freunde werden im Laufe der Sitcom immer pikanter; Auch wenn Lily dabei immer nur das Beste für ihre Freunde will. So stellt sich beispielsweise in Staffel 4, Folge 17 heraus, dass Lily für das Scheitern von vielen Beziehungen von Ted verantwortlich ist. Sie erklärt Ted, dass sie sich mit Recht eingemischt hat, weil die Frauen ihren „Veranda-Test“ nicht bestanden hätten. Der „Veranda-Test“ ist in diesem Kontext eine hypothetische Vorstellung von Marshall, Lily, Ted und Teds zukünftiger Frau, wie sie im hohen Alter alle auf einer Veranda sitzen und Bridge spielen. Lily erklärt Ted, dass keine der Frauen, mit denen er zusammen war, diesen „Veranda-Test“ bestanden hätte. D. h.: Lily hätte sich nicht vorstellen können, dass eine der Frauen eine harmonische Ergänzung dieser Gruppe sein hätte können (Harris & Greenberg, 2006).



Abbildung 29: (Der Veranda-Test, o. D.)

Diese Einmischungen sprengen natürlich alle gesunden Grenzen einer Freundschaft und genau deshalb erzeugen sie auch Komik im Format der Sitcom. Die Beispiele, die in diesem Unterpunkt angeführt wurden, sollen exemplarisch verdeutlichen, wie mit dem Element der Übertreibung die komische Perspektive von Lily in *How I Met Your Mother* zugespitzt wird.

3. Fehler

Die Fehler der Figur der Lily hängen wiederum eng mit ihrer komischen Perspektive zusammen. Wir haben bereits gehört, dass sich Lily – weil sie stets zu wissen glaubt, was das Beste für die Personen, die ihr nahestehen, ist – häufig in das Leben ihrer Freunde einmischt und ihnen Ratschläge gibt. Und in dieser Eigenschaft sind auch die Fehler von Lily identifizierbar; Denn Lily wird bei ihren Einmischungen in das Leben anderer im Verlauf der Sitcom immer drastischer. Ihr großer Fehler kann also darin gesehen werden, dass sie absolut keine Grenzen kennt und dass sie im Zuge dieser Einmischungen fast schon als manipulative Puppenspielerin agiert. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich hier das Beispiel aus dem zweiten Unterpunkt „Übertreibung“ anführen: Nämlich, dass Lily zahlreiche Beziehungen von Ted sabotiert, weil sie davon überzeugt ist, besser zu wissen, was gut für ihn ist, als er selbst. Dass Lily keine Grenzen kennt und ihr Umfeld regelmäßig manipuliert erzeugt die notwendige Distanz zum Charakter.

4. Menschlichkeit

Im Normalfall findet der Zuschauer bzw. die Zuschauerin die Figur der Lily trotz all ihrer Fehler sympathisch, weil ihre manipulativen Einmischungen nicht aus Böswilligkeit heraus entstehen, sondern aus einer überdurchschnittlichen Zuneigung für die Menschen in ihrem Umfeld. Lily ist ein Charakter, der immer für ihre Freunde da ist und stets nur das Beste für diese will. Das sehen wir beispielsweise in der Pilotfolge: Lily ist für Ted da, als er vom Date mit Robin nach Hause kommt und darüber berichtet (Bays et al., 2005: 00:09:08 – 00:11:22). Ein weiteres Beispiel für Lilys Fürsorge um ihre Freunde findet sich in Staffel 1, Folge 6: Lily und Marshall haben ein Doppeldate mit Robin und ihrem neuen Freund Mike. Robin ist kein Beziehungstyp und verhält sich komisch und egoistisch auf diesem Date. Deshalb geht Lily mit Robin auf die Damentoilette und spricht Robin auf ihre Art in Bezug auf Mike an (Hsueh & Fryman, 2005: Seite 110 von 131

00:11:01 – 00:11:50). Dabei gibt sie Robin folgenden Rat: „Robin – Mike likes you. If you don't start meeting him halfway, you are going to lose him” (Hsueh & Fryman, 2005: 00:11:27 – 00:11:32). Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Lily sich sehr um ihre Freunde sorgt. Lily will ihren Freunden immer helfen und zögert dabei nicht, auch unangenehme Dinge anzusprechen. Dieses Beispiel soll hervorheben, dass die Figur der Lily aus Güte und Herzlichkeit handelt und dass sie stets um das Wohlbefinden ihrer Freunde bemüht ist. Dieser Charakterzug macht Lily sympathisch und sorgt dafür, dass die Zuschauerschaft an ihrem Geschick Anteil nimmt. Zusätzlich birgt diese Eigenschaft ein hohes Identifikationspotenzial.

16.11 Figurenanalyse: *How I Met Your Mother*: Robin Scherbatsky

Robin Scherbatsky ist gebürtige Kanadierin. Sie ist nach New York gezogen, um ihren großen Traum – eine erfolgreiche Reporterin zu werden – zu verwirklichen. Zu Beginn der Sitcom arbeitet sie als Nachrichtensprecherin beim Nachrichtensender *Metro News One*. In ihrer Heimat war Robin ein Kinderstar, bekannt unter dem Namen Robin Sparkles. Sie lernt Ted und Barney in der Pilotfolge im MacLaren's kennen und wird so Teil der Freundesgruppe.

1. Komische Perspektive

Robins komische Perspektive findet sich in dem Paradox, dass sie eine Karrierefrau ist, die bereit ist, ihr ganzes Privatleben ihrem beruflichen Leben zu opfern, sich aber dennoch in nahezu jeder Episode der Sitcom auf Dates und infolgedessen auch auf Beziehungen mit diversen Männern einlässt. Robin ist überdurchschnittlich rational und agiert in Beziehungen, auf Dates oder wenn es zu anderen gefühlsbetonten Situationen kommt oft unbeholfen. Wie damit Komik erzeugt werden kann, sehen wir bereits in der Pilotfolge: Robin lässt sich auf ein Date mit Ted ein, welches sie aus beruflichen Gründen frühzeitig beendet. Als Ted später in der Nacht wieder bei ihr auftaucht, ist sie zunächst glücklich über diesen Besuch. Ihre Stimmung ändert sich dann aber schlagartig, als Ted ihr völlig übereilt seine Liebe gesteht (Bays et al., 2005: 00:16:43 – 00:16:45). In der Figurenanalyse von Ted haben wir bereits gehört, dass er im romantischen Kontext oft irrational, emotionsgeleitet und übereilt handelt. Robin ist das genaue Gegenteil davon. Sie ist überlegt und handelt rational. Ihre Gefühle stellt

sie dabei immer hinten an. Deshalb ist diese Situation auch so lustig – weil es sich um zwei Extrempositionen handelt.

Um mit der komischen Perspektive von Robin in diesem Beispiel Komik zu erzeugen, bedarf es keiner Worte. Ihre Gestik und Mimik sind schon ausreichend, um Humor auf Seiten der Zuschauerschaft zu erzeugen.



Abbildung 30: (Bays et al., 2005: 00:16:49)



Abbildung 31: (Bays et al., 2005: 00:17:31)

Die erste Abbildung zeigt den Gesichtsausdruck von Robin, unmittelbar als Ted ihr seine Liebe gesteht. Robins Gesichtsausdruck spricht für sich. Sie verzieht ihre Mundwinkel nach unten, hat den Mund aus Ungläubigkeit leicht geöffnet und die Augen weit aufgerissen. Sie schaut fast schon verstört aus. Auf der zweiten Abbildung sehen wir Robin und Ted mit einem Sicherheitsabstand auf der Couch sitzen. Robin scheint tief in Gedanken zu sein. Ihre Körpersprache signalisiert Krisenstimmung und Problembewusstsein. Dieses Beispiel zeigt: Teds Liebesgeständnis beim ersten Date ist zwar höchst übertrieben und unpassend, aber Robins Reaktion darauf ist mindestens im gleichen Ausmaß schräg und übertrieben. Das erzeugt unmittelbar Komik. Übrigens ist diese Szene auch ein gutes Beispiel dafür, wie das Gesetz der komischen Gegenpole zur Erzeugung von Humor in der Sitcom *How I Met Your Mother* durch die Charaktere Robin und Ted Anwendung findet.

2. Übertreibung

Die komische Perspektive von Robin wird während der Sitcom immer wieder auf unterschiedliche Arten übertrieben dargestellt. Ein besonders ins Auge stechendes Beispiel dafür finden wir in Staffel 2, Folge 12: Zu diesem Zeitpunkt ist Robin bereits seit einiger Zeit in einer Beziehung mit Ted und sie bemerkt, dass sie beginnt, tiefe Gefühle für ihn zu

Seite **112** von **131**

empfinden. Sie beschließt, ihm mitzuteilen, dass sie ihn liebt, schafft es aber einfach nicht. Im Laufe der Episode findet der Zuschauer bzw. die Zuschauerin heraus, dass die fast 30-jährige Robin in ihrem ganzen Leben noch nie zu einer anderen Person ‚Ich liebe Dich‘ gesagt hat, weil noch keine ihrer Beziehungen so lange gehalten hat bzw. so ernst war, dass es für sie gestimmt hätte (Kellett & Fryman, 2007). Hier sehen wir, wie das Element der Übertreibung eingesetzt wird, um die komische Perspektive von Robin zu verstärken.

3. Fehler

Robins Fehler sind bedingt durch ihre komische Perspektive. Wir haben bereits gehört, dass Robin souverän im Umgang mit ihrer Karriere ist, aber unsicher, wenn es zu ihrem Liebesleben kommt. In Abschnitt 1 – komische Perspektive – haben wir anhand eines Beispiels gesehen, dass Robin ihre Karriere ihrem Privatleben überordnet, und dass sie es vermeidet, schnell eine tiefe Intimität und tiefe Gefühle zu jemandem aufzubauen. In Abschnitt 2 – Übertreibung – hat ein weiteres Beispiel gezeigt, dass Robin es nicht nur vermeidet, zu schnell Gefühle zuzulassen, sondern, dass sie ein Problem mit Gefühlen im Allgemeinen hat; Und das nicht nur, wenn das Kennenlernen eines potenziellen Partners zu schnell voranschreitet. Deshalb kann man ihre Fehler als Bindungsangst bzw. als eine Angst vor Gefühlen im Allgemeinen beschreiben. Hier findet sich ganz klar eine Parallele zu der Figur Chandler Bing aus *Friends*. Denn auch Chandler hat Angst, seine Gefühle zuzulassen und zu zeigen. Trotz der Tatsache allerdings, dass die Figuren Robin und Chandler eine äußerst ähnliche Dimension der Fehler aufweisen, sehen wir in den zwei Figuren in diesem Kontext einen vollkommen unterschiedlichen Zugang. Denn Chandler zieht aufgrund seiner Angst vor Gefühlen einfach alles ins Lächerliche und macht ironisch-sarkastische Anspielungen, um seine Inkompetenz auf Ebene der Gefühle zu überspielen. Robin hingegen unterdrückt ihre gefühlvolle, emotionale Seite nicht, weil sie befürchtet, sie wäre dann nicht mehr Herr der Lage – so wie Chandler – sondern aus Angst, diese könnte ihrer beruflichen Karriere in die Quere kommen. Wir sehen hier also eine Ähnlichkeit in der Grundstruktur der Figuren aus beiden Formaten – in diesem Fall: Angst vor Gefühlen bzw. Unterdrückung von Gefühlen bei Chandler aus *Friends* und bei Robin aus *HIMYM*. Anhand dieses Beispiels sehen wir aber auch, dass aus dieser Ähnlichkeit in der Grundstruktur der Figuren zwei völlig unterschiedliche Sitcom-Typen konzipiert wurden.

4. Menschlichkeit

Die Figur der Robin verkörpert den Zwiespalt, mit dem sich heutzutage viele junge Frauen konfrontiert sehen: Karriere oder Familie. Und das macht sie menschlich, sympathisch und birgt ein enormes Identifikationspotenzial. Robin strebt nämlich einerseits kompromisslos und mit allem, was sie hat, nach einer Karriere als Nachrichtenreporterin und versucht dabei, ihr Privatleben hinten anzustellen. Andererseits sehen wir bei der Figur der Robin aber trotz aller Bemühungen ihre Gefühle zu unterdrücken immer wieder das Bedürfnis nach Intimität und Liebe aufflackern. Das zeigt sich darin, dass sie sich von Folge zu Folge auf neue Dates und neue Beziehungen einlässt (Bays et al., 2005-2014). Häufig sehen wir in der Sitcom aber, dass ihre Beziehungen und Bekanntschaften aufgrund ihrer beruflichen Ambitionen und ihres eigenständigen, freien Lebensstils zu Bruch gehen. Robin will eine starke Do-It-Yourself-Frau sein, die kompromisslos ihre Karriere verfolgt. Dennoch kommt immer wieder ihr latenter Wunsch nach Sicherheit, Intimität und Liebe zum Vorschein und das macht sie sympathisch und sorgt dafür, dass die Zuschauerschaft eine Verbindung zu ihr aufbaut.

16.12 Figurenanalyse: *How I Met Your Mother*: Barney Stinson

Barney Stinson ist der gewiefte Frauenheld der Freundesgruppe. Er trägt immer – wirklich immer – einen Anzug. Zu Beginn der Sitcom arbeitet er bei der AltruCell Corporation (*Barneys Beruf*, o. D.). In seiner Freizeit spielt er gerne Lasertag oder trifft sich mit den Freunden im MacLaren's. Er hat einen Standardspruch, einen Running Gag, der lautet: „It's going to be legen – wait for it – dary!“. Dieser Standardspruch von Barney wurde zu einem Markenzeichen für die Sitcom *How I Met Your Mother*. Der Spruch wird – ebenso wie Joeys „How you doin'?“ – vermarktet als Druck auf Kaffeetassen, Rucksäcken, T-Shirts usw.



Abbildung 32: (Coole-Fun-T-Shirts Damen, o. D.)

Barney ist ohne Vater aufgewachsen, weil dieser die Familie im Stich gelassen hat, als Barney noch ein Kleinkind war. Dieser Verlust sitzt tief. Außerdem hat er einen afro-amerikanischen Halbbruder namens James.

1. Komische Perspektive

Die komische Perspektive von Barney ist, dass er ein tricksender, anzugtragender Frauenheld ist. Das wird auch bereits in der ersten Szene, in der er in der Pilotfolge vorkommt, deutlich: Ted ruft Barney an, um sich mit ihm für einen Männerabend im MacLaren's zu verabreden. Barney hebt sein Telefon ab, und beginnt – ohne dass Ted auch nur Hallo sagen kann – zu reden: „Hey, so you know, how I've always had a thing for half-Asian girls? Well, now I've got a new favorite – Lebanese girls. Lebanese girls are the new half-Asians” (Bays et al., 2005: 00:01:24 – 00:01:35). Dass Barney auf diese Art und Weise sein Telefon abhebt, verdeutlicht seine komische Perspektive und wie damit Humor bei der Zuschauerschaft erzeugt werden kann. Die Figur des Barneys denkt immer und überall an Frauen und wie er diese auf unterschiedliche Arten – häufig auch sehr kreativ und mit einem überdurchschnittlichen Aufwand – abschleppen kann. Im Zuge dieser „Abschlepp-Manöver“ hat Barney sogar ein eigenes Buch verfasst – das „Playbook“, indem er alle seine unterschiedlichen Erfolge, wie er Frauen bereits abgeschleppt hat sowie diverse Anmachsprüche festgehalten hat (*Das Playbook*, o. D.).

Darüber hinaus ist der komischen Perspektiv von Barney hinzuzufügen, dass er immer und überall einen Anzug trägt und dass er auch – meist erfolglos – seine Freunde stets dazu auffordert einen Anzug zu tragen und seinem Dresscode zu folgen. Auch dieses Verhaltensmuster sehen wir bereits in der Pilotfolge der Sitcom; im gleichen Dialog. Das Telefongespräch zwischen Barney und Ted geht nämlich wie folgt weiter:

Ted: „Hey, you want to do something tonight?”

Barney: “Okay, meet me at the bar in 15 minutes. And suit up!” (Bays et al., 2005: 00:01:35 – 00:01:40).

Komik wird mit dieser Anzug-Fixiertheit von Barney dadurch erzeugt, dass er den Anzug wirklich in jeder Situation trägt, beispielsweise auch im MacLaren's, wo die meisten anderen recht legere Kleidung tragen. (Mehr dazu folgt in Abschnitt 2 – Übertreibung.) Darüber hinaus ist diese Anzug-Sache zusätzlich witzig, weil der Charakter des Barneys immer versucht seine Freunde Ted und Marshall auch dazu zu überreden, einen Anzug zu tragen und diese in den Seite **115** von **131**

meisten Fällen einfach nicht darauf einsteigen; Und Barney ist dann immer völlig vor den Kopf gestoßen. Exemplarisch führe ich seine Reaktion in der Pilotfolge an, als Ted ohne Anzug im MacLaren's auftaucht: „Where's your suit? Just once, when I say suit up, I wish you would put on a suit” (Bays et al., 2005: 00:01:41 – 00:01:48). Hier wird Komik dadurch erzeugt, dass Barney mit diesem Anliegen immer wieder anläuft und dann stets aufs Neue empört und brüskiert von dem Nicht-Entsprechen seiner Freunde ist. Barneys komische Perspektive kann zusammengefasst werden mit den Worten: Frauen und Anzüge.

2. Übertreibung

Das Element der Übertreibung finden wir im Kontext von Barneys komischer Perspektive darin, dass Barney richtiggehend besessen davon ist, möglichst viele verschiedene Frauen abzuschleppen. Das wird insofern deutlich, als dass er immer alles auf das Abschleppen von Frauen bzw. auf die sexuelle Ebene bezieht. Das sieht man auch bereits in der Pilotfolge. In dem Moment als Ted Robin das erste Mal sieht und vollkommen verzaubert von ihr ist, ergibt sich folgender Dialog zwischen Ted und Barney:

Ted: „Hey Barney, see that girl?”

Barney: “Oh, yeah. You just know she likes it dirty” (Bays et al., 2005: 00:06:12 – 00:06:19).

Dieses Beispiel zeigt sehr gut, wie mit der Übertreibung der komischen Perspektive von Barney Komik erzeugt werden kann: Er sieht Robin und zieht das Gespräch mit Ted sofort auf eine primitive, sexuelle Ebene; Die Tatsache, dass diese sexuellen Konnotationen und Anspielungen von Barney in so gut wie jeder Situation seine Standardreaktion darstellen, skizziert das Element der Übertreibung. Barneys Reaktion ist außerdem komisch, weil hier zwei Extreme aufeinander treffen: Ted, der Romantiker vs. Barney, der Schürzenjäger. Hier findet wieder das Gesetz der komischen Gegenpole zur Erzeugung von Komik Anwendung.

Zusätzlich unter das Element Übertreibung fällt Barneys Zwang, *immer* einen Anzug zu tragen. Wir haben bereits in Abschnitt 1 – komische Perspektive – gehört, dass Barney ein Anzugträger ist, der diesen Kleidungsstil auch gerne unter seinen Freunden Ted und Marshall etablieren will. Die Wichtigkeit, die dieses Thema für Barney einnimmt, ist völlig übertrieben und jenseits von einem normalen Verhalten. Beispielsweise finden die Zuschauerinnen und Zuschauer in Staffel 4, Episode 17 heraus, dass Barney sogar einen Schlaf-Anzug als Pyjama trägt, im englischen Original: „Suitjama“ (Harris & Greenberg, 2009).



Abbildung 33: (Der Veranda-Test, o. D.)

Dieses Beispiel zeigt die Obsession, die Barney für Anzüge hat und wie mit diesem übertriebenen Zwang von ihm, dass er immer und überall einen Anzug tragen muss, Komik erzeugt werden kann. Denn es erzeugt Komik, dass Barney trotz der Tatsache, dass dieser Schlaf-Anzug nicht bequem ist – wie er in der Episode selbst zugibt – diesen Schlaf-Anzug trotzdem jede Nacht zum Schlafen trägt, auch wenn er alleine zu Bett geht (Harris & Greenberg, 2009). Die zwei angeführten Beispiele in diesem Abschnitt sollen verdeutlichen, wie mittels dem Element der Übertreibung der komischen Perspektive von Barney in der Sitcom *How I Met Your Mother* Komik erzeugt wird.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll, auf die Ähnlichkeiten der Figuren Barney aus *HIMYM* und Joey aus *Friends* zu verweisen. Bei beiden dieser Figuren handelt es sich um Frauenhelden, die eine Frau nach der nächsten mit nach Hause nehmen. Den großen Unterschied zwischen diesen beiden Charakteren finden wir darin, dass Joey als einfach gestrickt beschrieben werden kann, was für Barney nicht zutrifft. In der Figurenanalyse von Joey haben wir gesehen, dass er eine kindliche Naivität an den Tag legt, die ihm in einigen Fällen fast schon als Dummheit ausgelegt werden kann. Barney weist zwar auch kindliche Züge auf – wird in Abschnitt 3, Fehler, näher beschrieben – er ist aber alles andere als einfach gestrickt, oder dumm. Außerdem sei darauf verwiesen, dass beide dieser Charaktere ihren eigenen Standardspruch haben, der jeweils zu einem Markenzeichen der beiden Sitcoms geworden ist.

Wir sehen hier also wieder eine Gemeinsamkeit in der Grundstruktur von zwei Figuren aus den Formaten *Friends* und *HIMYM*. Aus dieser ähnlichen Grundstruktur ergeben sich in diesem Fall auf den ersten Blick auch ähnliche Sitcom-Typen. Wer die beiden Sitcom-Typen aber im

Detail analysiert, wird schnell bemerken, dass der kindliche Amateur-Schauspieler und der tricksende Anzugträger außer ihrer Vorliebe für schöne Frauen nicht überdurchschnittlich viel gemeinsam haben. Dies wird im nächsten Unterpunkt deutlich.

3. Fehler

Barneys größter Fehler besteht darin, dass er Frauen pauschal zu Sexobjekten degradiert. Die Beispiele in Abschnitt 1 und 2 verdeutlichen dies. Hinzu kommt, dass Barney, um Frauen abzuschleppen, berechnend agiert und dabei Netze aus Lügen spinnt. Das sehen wir beispielsweise in Staffel 1, Folge 3: In dieser Folge verbringen Ted und Barney den Abend zusammen. Barney berichtet Ted, er hätte „legendäre“ Pläne für den Abend, er müsse vorher nur noch kurz *jemanden* vom Flughafen abholen. Ted begleitet Barney, der zwei Koffer mit sich schleppt, zum Flughafen. Dort angekommen fragt Ted, wen die beiden abholen und wozu Barney Koffer dabei hat. Barney erklärt Ted daraufhin seinen legendären Plan: Sich als reisende Geschäftsmänner auszugeben, um Touristinnen abzuschleppen (Lord et al., 2005: 00:02:19 – 00:02:44):

„Scenario: A couple of girls flying to town, looking for a fun weekend in NYC, when they meet two handsome international businessmen, just back from a lucrative trip from Japan” (Lord et al., 2005: 00:02:33 – 00:02:44).

Das Beispiel verdeutlicht, dass Barney – um an sein Ziel zu kommen – berechnend agiert und sich nicht davor scheut, Frauen mit allen Tricks um den Finger zu wickeln. Diese manipulativen Züge Barneys sorgen dafür, dass der Zuschauer eine gewisse Distanz zur Figur aufbaut.

Diese Fehler werden ergänzt durch ein Teilbereiche betreffendes Peter-Pan-Syndrom. In gewissen Bereichen seines Lebens ist die Figur des Barneys nämlich schlicht ein Kind geblieben. Spätere Episoden der Sitcom geben Aufschluss darüber, dass diese Entwicklung höchstwahrscheinlich mit der fehlenden Vaterfigur von Barney zu tun hat. Die Bereiche, in denen Barney kindlich geblieben sind, sind jene, die mit Herausforderungen und spielerischen Konnotationen verbunden sind. Das sehen wir auch bereits in der Pilotfolge von *How I Met Your Mother*: Als Ted Barney nach dem geplatzen Date mit Robin anruft, befindet sich dieser beim Lasertag spielen mit Kindern. Dabei ist er emotional in das Spiel involviert, als wäre er selbst noch ein Kind (Bays et al., 2005: 00:11:09 – 00:11:23). Er hebt sein Telefon ab mit den Worten: „Hey Loser! How is not playing laser tag? Because playing laser tag is awesome!”

(Bays et al., 2005: 00:11:09 – 00:11:15). Diese infantil-kindliche Seite von Barney verstärkt die Distanz zur Figur.

4. Menschlichkeit

Die eben beschriebene Distanz der Zuschauerschaft durch die Fehler von Barney wird eingerissen durch seine extreme Loyalität gegenüber seinen Freunden. Barney ist höchst loyal und er ist immer abrufbar und sofort zur Stelle, wenn seine Freunde ihn kontaktieren. Dieser Charakterzug macht ihn sympathisch. Das sieht man beispielsweise in der Pilotfolge: Als Ted Barney anruft, um ihn zu fragen, ob er sich treffen will, antwortet Barney: „Okay, meet me at the bar in 15 minutes. And suit up!” (Bays et al., 2005: 00:01:38 – 00:01:40). Später in der Pilotfolge wird Barney erneut von Ted angerufen. Diesmal will sich Ted mit Barney verabreden, um mit ihm über das Date mit Robin zu sprechen. Barney gibt Ted erneut folgende Antwort: „Okay, meet me at the bar in 15 minutes. And suit up!” (Bays et al., 2005: 00:11:20 – 00:11:23). Diese Bereitschaft von Barney, für seine Freunde alles liegen und stehen zu lassen, um für sie da zu sein, zeichnet ihn als empathischen und fürsorglichen Menschen aus. Es macht ihn für die Zuschauerschaft sympathisch und birgt ein gewisses Identifikationspotenzial.

16.13 Fazit Figurenanalyse

Die Analyse der Figuren aus der Sitcom *How I Met Your Mother* untermauert die Ergebnisse der Figurenanalyse von *Friends*.

Ebenso wie die Figuren aus *Friends* erfüllen auch alle Figuren aus *How I Met Your Mother* die drei Dimensionen einer komischen Figur nach Vorhaus: Komische Perspektive, Übertreibung und Fehler. Und hinzu kommt, dass auch jede der Figuren aus *How I Met Your Mother* in gewisser Weise eine Allerweltsfigur ist und Charakterzüge aufweist, die sie menschlich und sympathisch macht und somit ein gewisses Identifikationspotenzial in sich trägt.

Die Figurenanalyse von *HIMYM* hat also dieses Grundgerüst bzw. Grundschema, dem die Figuren-Konzeption im Format Sitcom folgt, nochmal verdeutlicht. Werfen wir an dieser Stelle zur Veranschaulichung nochmal einen Blick auf die komischen Perspektiven der Figuren aus beiden Formaten.

Figur	Komische Perspektive
Rachel	kann nicht mit Geld umgehen, musste noch nie für etwas arbeiten
Monica	Kontrollzwang und Sauberkeitwahn
Ross	schüchterner Romantiker
Chandler	Zwang zum Sarkasmus und Zynismus
Phoebe	Kombination aus Eigenartigkeit, übertriebener Ehrlichkeit und Spiritualität; birgt eine gewisse Verrücktheit
Joey	Frauenheld mit kindlicher Naivität

Figur	Komische Perspektive
Ted	irrational-emotionaler Romantiker
Marshall	romantische Fixiertheit auf Lily
Lily	mütterliche Ratschläge und Einmischungen, derbe Ausdrucksweise
Robin	rationale Karrierefrau, emotionale Unbeholfenheit
Barney	anzugtragender, tricksender Schürzenjäger

Über die Erkenntnis, dass alle analysierten Figuren dem herausgearbeiteten Grundschema folgen, hinaus hat die Analyse zusätzlich gezeigt, dass sich einige der Figuren aus den beiden ausgewählten Formaten in gewissen grundsätzlichen Eigenschaften ähneln.

An dieser Stelle ist aber anzumerken, dass beide Sitcoms eigentlich dieselbe Geschichte erzählen: nämlich die Geschichte des New Yorker Alltags von einer Gruppe bestehend aus guten Freunden, die versuchen, sowohl privat als auch karrieretechnisch ihren Platz in der Welt zu finden; Da ist es eigentlich nur logisch, dass sich gewisse Bestandteile der beiden Formate auch überschneiden.

Außerdem hat die Figurenanalyse von *HIMYM* aber auch gezeigt, dass eine Ähnlichkeit im Grundgerüst der Figuren keineswegs gleiche Sitcom-Typen produziert. Das wird insbesondere beim Vergleich der Figuren Ross, Ted und Marshall deutlich: Obwohl sie alle die komische Perspektive der Romantik für sich besetzen, kann man hier nicht von drei gleichen Figuren sprechen. Dasselbe gilt beispielsweise für die Figuren Joey und Barney: Die beiden Figuren ähneln sich in ihrer Grundstruktur, aber es sind dennoch zwei völlig unterschiedliche Charaktere.

Ergebnis der Analyse ist also, dass alle analysierten Figuren aus *Friends* und *HIMYM* dem herausgearbeiteten Grundschema – bestehend aus einer starken komische Perspektive, dem Element der Übertreibung, Fehler zum Aufbau einer Distanz und Menschlichkeit, um sich mit der Figur identifizieren zu können und sie sympathisch zu finden – folgen. Trotz der Tatsache, dass alle analysierten Figuren in ihrer Konzeption diesem Grundschema folgen, ist aus der Analyse herausgegangen, dass es sich bei allen elf Charakteren um elf völlig unterschiedliche Typen handelt.

In Bezug auf die Forschungsfrage, die diese Arbeit leitet – Wie viel Freiheit erlaubt das Genre Sitcom wirklich? – ist hier das Zwischenfazit zu ziehen, dass die Analyse der Erfolgssitcoms *Friends* und *How I Met Your Mother* zeigt, dass das Genre Sitcom einerseits eine einschränkende Funktion hat, denn die Figuren folgen alle dem Grundschema: starke komische Perspektive, Übertreibung, Fehler und Menschlichkeit. Die Analyse hat aber darüber hinaus gezeigt, dass das Genre Sitcom im gleichen Atemzug auch sehr viel künstlerische Freiheit erlaubt, denn keine der Figuren gleicht der anderen. Alle Figuren sind lustig auf ihre eigene Art und Weise, haben unterschiedliche Fehler und berühren das Publikum in unterschiedlicher Façon. Es ist also das Fazit zu ziehen, dass die Sitcom auf technisch-struktureller Ebene sehr fixe Regeln vorgibt; Auf inhaltlich-humoristischer Ebene ist jedoch alles möglich.

17 Fazit

Die Leitfrage dieses Papers ist: „Wie viel Freiheit erlaubt das Genre Sitcom?“

Um diese Frage zu beantworten, wurde zunächst eine theoretische Fundierung zum Genre Sitcom präsentiert. Diese wurde – um eine allgemeine Gültigkeit der Arbeit zu schaffen – untermauert durch unterschiedliche Beispiele aus verschiedenen Sitcoms.

Anschließend – im empirischen Teil dieser Arbeit – wurde eine qualitative Analyse der Sitcom-Formate *Friends* und *How I Met Your Mother* präsentiert. In diese Analyse wurde ein Vergleich der Formate eingeflochten, der Hand in Hand mit den Analyseergebnissen präsentiert wurde.

Diese Arbeit hat gezeigt, dass das Genre Sitcom einerseits sowohl mit massiven Einschränkungen einhergeht, andererseits jedoch in gewissen Bereichen auch sehr viel Spielraum für künstlerische Freiheit erlaubt. Konkret hat diese Arbeit aufgezeigt, dass Einschränkungen des Genres vor allem auf der strukturellen Ebene liegen; Denn die Sitcom folgt – wie wir im Zuge dieser Arbeit gesehen haben – einem eindeutig definierten strukturellen Grundgerüst mit fixen Vorgaben und Regeln. Grundsätzlich zählt dazu, dass die Sitcom ein Format ist, das eine beschränkte Dauer, beschränkte Schauplätze und einen beschränkten Wandel der Figuren erlaubt.

Auch die Episoden-Struktur ist nach den Regeln dieses strukturellen Grundgerüsts aufgebaut und somit mit vielen Einschränkungen konfrontiert. Konkret muss die Handlung von Sitcom-Episoden im Allgemeinen am Ende einer Episode abgeschlossen sein; Außerdem muss die Handlung so abgeschlossen sein, dass die Erwartungshaltung der Zuschauerschaft damit getroffen wird. Dieses Treffen der Zuschauererwartungen stellt im Kontext der Sitcom das unabdingbare Happy End dar. Erfolgreiche Sitcoms arbeiten zudem mit horizontalen Handlungsbögen (vgl. die Liebesgeschichte zwischen Ross und Rachel bzw. die Liebesgeschichte zwischen Ted und Robin).

Die Handlungsstruktur von Sitcom-Episoden folgt den Regeln der 3-Choices-Struktur. Allerdings haben wir im Zuge der Analyse der Pilotfolge von *How I Met Your Mother* gesehen, dass diese Struktur nicht auf diese drei zentralen Handlungselemente beschränkt ist, sondern beliebig ausgeweitet werden kann. Dennoch gilt: Die 3-Choices-Struktur stellt grundsätzlich das strukturelle Grundgerüst einer Sitcom-Episode dar.

Das strukturelle Grundgerüst von Sitcom-Episoden kann zudem auch mit der emotionalen Reise, die ein Sitcom-Charakter während einer Episode erlebt, beschrieben werden. Denn auch diese Reise folgt – wie wir gesehen haben – einem vorgegebenen Schema: alte Stabilität, steigende Instabilität, neue Stabilität.

Dieses in der theoretischen Fundierung des Papers präsentierte, in der empirischen Analyse verdeutlichte und hier zusammengefasste strukturelle Grundgerüst zeigt eindeutig die Grenzen des Genres auf. Es verdeutlicht, dass das Genre der Sitcom strengen Regeln folgt und die künstlerische Freiheit auf struktureller Ebene stark eingeschränkt wird.

Aber im Zuge dieser Arbeit wurde auch mehrmals darauf hingewiesen, dass nicht die Handlung im Zentrum der Sitcom steht, sondern der Humor. Es wurde aufgezeigt, dass das Genre der Sitcom ein Genre durch Gefühlserwartung ist: Wer eine Sitcom einschaltet, erwartet sich zu lachen.

Auch wurde mehrmals betont, dass das Herz einer Sitcom ihre Figuren darstellen. Daraus folgt: Eine gute Sitcom, ist eine Sitcom mit komischen Figuren, die ein hohes Identifikationspotenzial aufweisen. Und auch in diesem Kontext hat die vorliegende Arbeit nachdrücklich aufgezeigt, dass auch die Konzeption von komischen Figuren sowie die Erzeugung von Humor durch komische Figuren gewissen Strukturen folgt.

Konkret folgen Sitcom-Figuren dem Schema nach Vorhaus: Sie haben eine starke komische Perspektive, die oftmals in übertriebener Art und Weise dargestellt wird und sie haben eine gewisse Bandbreite an Fehlern. Außerdem müssen sie gewisse Charaktereigenschaften aufweisen, die sie menschlich und sympathisch machen. Die Protagonistinnen und Protagonisten von besonders erfolgreichen Sitcoms haben zudem ein hohes Identifikationspotenzial. Je mehr sich die Zuschauerschaft mit den Figuren einer Sitcom identifizieren kann, desto größer ist auch die Publikumsbindung an eine Sitcom. Dieser Punkt ist wesentlich für den Erfolg einer Sitcom.

Die theoretische Fundierung dieser Arbeit sowie die empirische Analyse haben dieses Grundschema nach Vorhaus verdeutlicht. Zudem hat die Analyse aber auch gezeigt, dass obwohl dieses Schema bei allen Figuren eingehalten wird und trotz der Tatsache, dass einige Figuren der beiden Formate sogar Ähnlichkeiten/ Gleichheiten in diesem Schema aufweisen, diese nicht zu ähnlichen Ergebnissen – sprich zu ähnlichen Sitcom-Figuren – führen.

Die Analyse hat also verdeutlicht, dass auch auf der Ebene der Figuren – und der Humorerzeugung durch die Figuren – gewisse Strukturen einzuhalten sind, die als

Einschränkungen wahrgenommen werden können. Im selben Atemzug hat die Analyse aber auch gezeigt, dass auf dieser Ebene gleichzeitig sehr viel künstlerische Freiheit vorherrscht, denn – wie wir gesehen haben – resultieren aus diesem Grundschema völlig unterschiedliche Ergebnisse.

Es lässt sich also folgendes Fazit ziehen: Sitcom-Figuren sind komplex, vielschichtig und in ihre Konzeption fließen viele verschiedene Nuancen ein. Der Humor ist dabei in vielen dieser feinnuancierten Ausprägungen der Figuren zu finden. Daher sind Pauschalaussagen darüber, dass die Sitcom und ihre Figuren einfach-gestrickt, seicht oder oberflächlich seien, schlichtweg falsch.

Diese vielschichtige Komplexität der Figuren hat sich auch in der empirischen Analyse der Figuren widerspiegelt. Diese hat nämlich verdeutlicht, dass die Sitcoms *Friends* und *How I Met Your Mother* trotz aller Ähnlichkeiten doch verschieden sind. Die größte Ähnlichkeit der beiden Formate findet sich im Grundthema, nämlich dem Alltag einer Freundesgruppe in New York City. Die Figuren an sich – die den Kern der Sitcoms darstellen – ähneln sich zwar in einigen Fällen im Grundgerüst, sind aber darüber hinaus völlig unterschiedlich. Daher sind die Plagiatsvorwürfe – die dem provokanten Titel dieser Arbeit gedient haben – als oberflächliche Auseinandersetzung mit der Materie abzutun. Das Resümee, das für diese Teilfrage der Arbeit zu ziehen ist, ist also: Natürlich ähneln sich die Sitcoms *Friends* und *How I Met Your Mother*. Einerseits weil sie das gleiche Grundthema behandeln und andererseits weil es sich bei beiden Formaten um Sitcoms handelt und es hier diese mit dem Genre einhergehenden Regeln und Vorgaben gibt, die auch ausschlaggebend dafür sind, dass gewisse Ähnlichkeiten verschiedener Sitcoms auftreten können. Deshalb kann man aber noch lange nicht von einer Kopie oder einem Plagiat sprechen. Die Figuren aus *How I Met Your Mother* sind sorgfältig konzipiert und bei einer detaillierten Analyse wird schnell deutlich, dass sie keine simple Kopie der Figuren aus *Friends* darstellen.

Abschließen möchte ich mit der zusammenfassenden Schlussfolgerung, dass die Sitcom zwar auf technisch-struktureller Ebene sehr klare und fixe Regeln vorgibt, jedoch auf inhaltlich-humoristischer Ebene das große Potenzial des Genres liegt. Hier finden sich unzählige Möglichkeiten, künstlerische Freiheit auf verschiedene Arten auszuleben.

18 Bibliographie

18.1 Primärquellen

- Ackerman, M., Bendetson, B., Maffeo, G., Ferber, B., Shoenman, E., McFadzean, D., Williams, M., Finestra, C., McKemy, F., Allen, T., Riback, B., Cadiff, A., Morris, H., Padula, A., Hauck, C., Nakamura, R., Pasquin, J., Horsted, E., Moore, R., Praytor, J. und T. Brady (Produzierende). (1991-1999). *Home Improvement* [Serie]. Touchstone Television; ABC.
- Astrof, J. und M. Sikowitz (Autoren) & Burrows, J. (Regie). (1994, 3. November). The One with the Blackout (Staffel 1, Episode 7). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Astrof, J., Sikowitz, M., Chase, A. und I. Ungerleider (Autoren) & Lazarus, P. (Regie). (1995, 12. Januar). The One with the Dozen Lasagnas (Staffel 1, Episode 12). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende). (2005-2014). *How I Met Your Mother* [Serie]. 20th Century Fox; CBS.
- Bays, C. und C. Thomas (Autoren) & Fryman, P. (Regie). (2005, 19. September). Pilot (Staffel 1, Episode 1). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Bays, C. und C. Thomas (Autoren) & Fryman, P. (Regie). (2006, 8. Mai). Milk (Staffel 1, Episode 21). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Braff, Z., Lawrence, B., Bakken, J., Winston, R., Schwartz, M., Goldman, N., Hobert, T., Weinberg, E., Tarses, M., Allan, G., Fordham, D., Quill, T., Donovan, G., Stegemann, M., Callahan, B. und L. Newman (Produzierende). (2001-2010). *Scrubs* [Serie]. Doozer Productions, ABC Studios; ABC, NBC.
- Chase, A. und I. Ungerleider (Autoren) & Sanford, A. (Regie). (1994a, 27. Oktober). The One with the Butt (Staffel 1, Episode 6). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Chase, A. und I. Ungerleider (Autoren) & Bonerz, P. (Regie). (1994b, 15. Dezember). The One with the Monkey (Staffel 1, Episode 10). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Crane, D., Bright, K. und M. Kauffmann (Produzierende). (1994-2004). *Friends* [Serie]. Warner Bros. Television; NBC.

- Crane, D. und M. Kauffman (Autoren) & Burrows, J. (Regie). (1994a, 22. September). The Pilot (Staffel 1, Episode 1). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Crane, D. und M. Kauffman (Autoren) & Burrows, J. (Regie). (1994b, 29. September). The One with the Sonogram at the End (Staffel 1, Episode 2). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Crane, D. und M. Kauffman (Autoren) & Burrows, J. (Regie). (1995a, 11. Mai). The One with the Birth (Staffel 1, Episode 23). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Crane, D. und M. Kauffman (Autoren) & Lembeck, M. (Regie). (1995b, 23. Februar). The One with Two Parts (Part 1) (Staffel 1, Episode 16). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- David, L. (Autor) & Cheronos, T. (Regie). (1992, 16. September). The Pitch (Staffel 4, Episode 3). In J. Seinfeld, L. David, M. Gross, E. Pope, A. Berg, G. Shapiro, C. Leifer, L. Charles, S. Feresten, A. Ackerman, S. Greenberg, S. Koren, J. Schaffer, D. Mandel, T. Cheronos, J. Crittenden, P. Mehlman, A. Scheinman, J. Horn, H. West, A. Robin, F. Barron, T. Gammill, M. Pross, G. Kavet, N. Sprow, T. Kaiser (Produzierende), *Seinfeld*. Castle Rock Entertainment, West-Shapiro; NBC.
- Deschanel, Z., Gaspar, M., Rosenstock, K., Shetty, P., Fusfeld, M., Cuthbertson, A. und D. Fox (Produzierende). (2011-2018). *New Girl* [Serie]. 20th Century Fox Television, Chernin Entertainment; Fox.
- Drescher, F., Fraser, P., Landsberg, K., Jacobsohn, P., Sternin, R., Minsberg, J., Lucas, C., Wilk, D., Hamil, J., Lombardi, F., Dibai, N., Menchell, I., Preiser, H., Chemel, L., Mackenzie, J., Shaw, R., Hodes, J., Cohen, E. und D. Reston (Produzierende). (1993-1999). *The Nanny* [Serie]. Sternin, Fraser Ink, CBS, Highschool Sweethearts, TriStar Television, Global Entertainment Productions; CBS.
- Gerard, C. und M. Zinman (Autoren) & Fryman, P. (Regie). (2010, 1. Februar). The Perfect Week (Staffel 5, Episode 14). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Greenstein, J. und J. Strauss (Autoren) & Burrows, J. (Regie). (1994, 17. November). The One Where Underdog Gets Away (Staffel 1, Episode 9). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Groening, M., Csupó, G., Wolodarsky, W., Swartzwelder, J., Kogen, J., Cary, D., Gunther, S. und L. Aries (Produzierende). (seit 1989). *The Simpsons* [Serie]. 20th Century Fox; Fox.
- Groff, J. (Autor) & Fryman, P. (Regie). (2007, 29. Oktober). I'm Not That Guy (Staffel 3, Episode 6). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Harris, C. (Autor) & Greenberg, R. (Regie). (2009, 16. März). The Front Porch (Staffel 4, Episode 17). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins,

- G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Hsueh, B. (Autorin) & Fryman, P. (Regie). (2005, 24. Oktober). Slutty Pumpkin (Staffel 1, Episode 6). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Husmann, R. und E. Sonnemann (Produzierende). (2004-2012). *Stromberg* [Serie]. Brainpool TV GmbH; ProSieben.
- Husmann, R., Lerch, T. und C. Martin (Autoren) & Meletzky, F. (Regie). (2009, 1. Dezember). Gernot (Staffel 4, Episode 7). In R. Husmann, E. Sonnemann (Produzierende), *Stromberg*. Brainpool TV GmbH; ProSieben.
- James, K., Weithorn, M., Bakay, N., Litt, D, Sussman, J., Wernick, I., Rosenstock, R. und R. Reuben (Produzierende). (1998-2007). *King Of Queens* [Serie]. Sony Pictures Television, CBS Paramount Network Television; CBS.
- Junge, A. (Autorin) & Burrows, J. (Regie). (1994, 13. Oktober). The One with George Stephanopoulos (Staffel 1, Episode 4). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Junge, A. (Autorin) & Benson, R. (Regie). (1995, 4. Mai). The One with the Ick Factor (Staffel 1, Episode 22). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Kellett, G. (Autorin) & Fryman, P. (Regie). (2006, 23. Januar). Drumroll, Please (Staffel 1, Episode 13). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Kellett, G. (Autorin) & Fryman, P. (Regie). (2007, 8. Januar). First Time in New York (Staffel 2, Episode 12). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- King, M., Alden, B., Nader, M., O'Connell, J., Astrof, L., Bates, D., Kaiser, T., Feldman, L., Lee, S., Walsh, P., Cummings, W., Murphy, M., Marchinko, J. und L. Kightlinger (Produzierende). (2011-2017). *Two Broke Girls* [Serie]. Warner Bros. Television, Michael Patrick King Productions; CBS.
- Lawrence, B. (Autor) & Burrows, J. (Regie). (1995, 9. Februar). The One with the Candy Hearts (Staffel 1, Episode 14). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Lloyd, C., Levithan, S., Chandrasekaran, V., Zuker, D., Walsh, B., Ganz, M., Richman, J., Winer, J., O'Shannon, D., Higginbotham, A., Ko, E., Lloyd, S., Chupack, C., Wrubel, B., Tatham, C., Gordon, A., Morton, J., Smirnoff, C., Wiener, R., Mann, B., Karlin, B., Schwarz, K. Wernick, I., Corrigan, P., Young, S., Sielaff, A. und J. Pollack (Produzierende). (2009-2020). *Modern Family* [Serie]. 20th Century Fox Television; ABC.

- Lorre, C., Beavers, S., Aronsohn, L., Patterson, J., Gorodetsky, E., Richardson, D., Reo, D., Burg, M., Koules, O., Tannenbaum, E., Tannenbaum, K., Roberts, M., Foster, D. und M. Collier (Produzierende). (2003-2015). *Two And A Half Men* [Serie]. Chuck Lorre Productions, The Tannenbaum Company, Warner Bros. Television; CBS.
- Lorree, C., Belyeu, F., Prady, B., Reynolds, J., Ferrari, M., Molaro, S. Holland, S., Aronsohn, L., Kaplan, E. Gorodetsky, E., Cohen, R., Goetsch D. und P. Chakos (Produzierende). (2007-2019). *The Big Bang Theory* [Serie]. Warner Bros. Television, Chuck Lorre Productions; CBS.
- Lord, P. und Miller, C. (Autoren) & Fryman, P. (Regie). (2005, 3. Oktober). Sweet Taste of Liberty (Staffel 1, Episode 3). In Bays, C., Thomas, C., Fryman, P., Sagher, T., Kang, K., Greenberg, R., Malins, G., Mulligan, T. und J. Rhonheimer (Produzierende), *How I Met Your Mother*. 20th Century Fox; CBS.
- Marx, T., Spiewak, T., Lorre, C., Parsons, J., Molaro, S., Holland, S., Rix, A., Doornewaard, H., Mahmood, J., Hernandez, T., Howe, J., Bakay, N., Chettiar, N. und N. Mason (Produzierende). (seit 2017). *Young Sheldon* [Serie]. Chuck Lorre Productions, Warner Bros. Television; CBS.
- Prady, B., Aronsohn, L. und S. Holland (Autoren) & Cendrowski, M. (Regie). (2010, 30. September). The Cruciferous Vegetable Amplification (Staffel 4, Episode 2). In C. Lorree, F. Belyeu, B. Prady, J. Reynolds, M. Ferrari, S. Molaro, S. Holland, L. Aronsohn, E. Kaplan, E. Gorodetsky, R. Cohen, D. Goetsch, P. Chakos (Produzierende), *The Big Bang Theory*. Warner Bros. Television, Chuck Lorree Productions; CBS.
- Reid, A. (Autor) & Kwapis, K. (Regie). (2002, 17. November). Family Reunion (Staffel 4, Episode 3). In J. Simons, L. Boomer, A. Reid, M. Glouberman, M. Carlson, G. Murphy, J. Carr, A. Orenstein, W. Irwin, N. Thompson, M. Redman, D. Voorhies, M. Bandur, E. Kaplan, D. Kopelman, J. Simons, M. Borkow, J. Kogen, R. Ulin, A. Higgins, K. Kwapis, A. Gutenmakher, B. Stevens, T. Holland, R. Hanning und J. Melman (Produzierende). *Malcolm In The Middle*. Linwood Boomer; Fox.
- Richman, J. (Autor) & Spiller, M. (Regie). (2011, 21. September). When Good Kids Go Bad (Staffel 3, Episode 2). In C. Lloyd, S. Levithan, V. Chandrasekaran, D. Zuker, B. Walsh, M. Ganz, J. Richman, J. Winer, D. O'Shannon, A. Higginbotham, E. Ko, S. Lloyd, C. Chupack, B. Wrubel, C. Tatham, A. Gordon, J. Morton, C. Smirnoff, R. Wiener, B. Mann, B. Karlin, K. Schwartz, I. Wernick, P. Corrigan, S. Young, A. Sielaff, J. Pollack (Produzierende), *Modern Family*. 20th Century Fox Television; ABC.
- Strauss, J. und J. Greenstein (Autoren) & Fryman, P. (Regie). (1994, 20. Oktober). The One with the East German Laundry Detergent (Staffel 1, Episode 5). In D. Crane, K. Bright, M. Kauffmann (Produzierende), *Friends*. Warner Bros. Television; NBC.
- Walian, W., Jones, Q., Considine, G., Lopez, M., Medina, B., Pollack, J., Borowitz, A., Borowitz, S., Williams, S., Gard, C., Williams, M., Ray, L., Simon, D., Miller, G., Hervey, W., Gurstein, B., Pitlik, D., Gorodetsky, E., Philips, W., Wendle, K., Zuckerman, D., Jones, M., Smith, W., Rosenthal, L., Wilmore, L., Chaiken, I., Seeger, E., Richburg, B., Madison, J., Markowitz, A., Boulware, B., O'Brien, S., Winter, B. und T. Devaney

(Produzierende). (1990-1996). *The Fresh Prince Of Bel Air* [Serie]. NBC Productions; NBC.

18.2 Sekundärquellen

- Achor, Shawn (2020): *Das Happiness Prinzip: Wie Sie mit 7 Bausteinen der Positiven Psychologie erfolgreicher und leistungsfähiger werden*. Kandern: Unimedica Narayana Verlag.
- Amann, Caroline (2022): *Sitcom: Untergruppen*. Das Lexikon der Filmbegriffe. Abgerufen am 12.02.2022 von <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:sitcomuntergruppen-4528>.
- Barneys Beruf* (o. D.): How I Met Your Mother Wiki Fandom. Abgerufen am 10. Dezember 2021 von https://how-i-met-your-mother.fandom.com/de/wiki/Barneys_Beruf.
- Broll, Simon (2016): *Kultserie ‚Friends‘: Rudelkuscheln im Café*. SPIEGEL Geschichte. Abgerufen am 5. September 2021 von <https://www.spiegel.de/geschichte/kultserie-friends-die-erfolgreichste-sitcom-der-neunziger-a-1107947.html>.
- Buchbauer, Andreas (2011): *Mein Herz schlägt schneller: Ted Mosby? Ein Hoch auf Chandler Bing!* RP Online. Abgerufen am 15. September 2021 von https://rp-online.de/herzrasen/mein-herz-schlaegt-schneller/ted-mosby-ein-hoch-auf-chandler-bing_aid-13655057.
- Coole-Fun-T-Shirts Damen: It's Going to be Legen Wait for it Dary – HIMYM* (o. D.): Amazon. Abgerufen am 10. November 2021 von https://www.amazon.de/Coole-Fun-T-Shirts-T-Shirt-Going-Legen-10807-black-white-GIRLY-GR-S/dp/B005SOT6PI/ref=sr_1_3?_mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=1AZD84WOMF0ZW&keywords=it%27s+going+to+be+legen+wait+for+it+dary&qid=1648139910&s=instant-video&srefix=it%27s+going+to+be+legen+wait+for+it+dary%2Cinstant-video%2C109&sr=1-3.
- Das Playbook* (o. D.): How I Met Your Mother Wiki Fandom. Abgerufen am 12. Dezember 2021 von https://how-i-met-your-mother.fandom.com/de/wiki/Das_Playbook.
- Der Veranda-Test* (o. D.): How I Met Your Mother Wiki Fandom. Abgerufen am 25 November 2021 von https://how-i-met-your-mother.fandom.com/de/wiki/Der_Veranda-Test.
- Descartes, René (2017): *The Passions of the Soul*. Early Modern Texts. Abgerufen am 28.08.2021 von <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1649part3.pdf>.
- Dudel, Harald (2011): *In eigener Regie: Humor im Film*. Masterschool Drehbuch. Abgerufen am 23.08.2021 von <https://masterschool.de/sites/default/files/data/news/2011junivideokameraobjektivhumor.pdf>.
- Epictetus (135): *The Enchiridion*. edu. Abgerufen am 18.08.2021 von <http://classics.mit.edu/Epictetus/epicench.html>.

- Esch, Franz-Rudolf (o. D.): Massenkommunikation: Definition: Was ist „Massenkommunikation“?. Gabler Wirtschaftslexikon. Abgerufen am 15. Juli 2021 von <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/massenkommunikation-39336>.
- Eschke, Gunther und Rudolf Bohne (2018): *BLEIBEN SIE DRAN! Dramaturgie von TV-Serien*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Film Genres*. (o. D.): film-lexikon.de. Abgerufen am 05.07.2021 von <https://www.film-lexikon.de/Filmgenres>.
- Hecht, Benjamin (2021): ‚How I Met Your Father‘: Erstes Bild vom Cast mit mysteriöser Botschaft und einem weiteren Neuzugang. Filmstarts. Abgerufen am 5. September 2021 von <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18537154.html>.
- Hobbes, Thomas (1909): *Hobbes's Leviathan: Reprinted From The Edition Of 1651*. London: Oxford University Press.
- How You Doin?* (o. D.): Amazon. Abgerufen am 10. November 2021 von https://www.amazon.de/Friends-Famous-Quote-Wei%C3%9Fe-Tasse/dp/B09CDRRP5K/ref=sr_1_4?_mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=EYD9OCV9S1EN&keywords=how+you+doin+mug&qid=1648134797&sprefix=how+you+doin+mug%2Caps%2C146&sr=8-4.
- Kant, Immanuel (2005): *Critique of Judgment*. New York : Barnes & Noble Books.
- Lehner, Christian (2021): „Seinfeld“, die Mutter aller Sitcoms. Radio FM4. Abgerufen am 15.02.2022 von <https://fm4.orf.at/stories/3019830/>.
- McKee, Robert (2004): *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Abgerufen am 05.08.2021 von https://books.google.at/books?id=0Zd3DwAAQBAJ&pg=PT47&lpg=PT47&dq=Robert+McKee+Struktur+ist+eine+Auswahl+an+Ereignissen+aus+den+Lebensgeschichten+der+Figuren,+die+zu+einer+strategischen+Sequenz+zusammengef%C3%BCgt+werden,+um+spezifische+Emotionen+auszul%C3%B6sen+und+eine+bestimmte+Lebenssicht+zum+Ausdruck+zu+bringen&source=bl&ots=vEHh4HoG-x&sig=ACfU3U0knBsKOiB_2rmwSL0o8Pc6x_tNVg&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiWrfT8hNr2AhX3gf0HHUw1DsEQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=Robert%20McKee%20Struktur%20ist%20eine%20Auswahl%20an%20Ereignissen%20aus%20den%20Lebensgeschichten%20der%20Figuren%2C%20die%20zu%20einer%20strategischen%20Sequenz%20zusammengef%C3%BCgt%20werden%2C%20um%20spezifische%20Emotionen%20auszul%C3%B6sen%20und%20eine%20bestimmte%20Lebenssicht%20zum%20Ausdruck%20zu%20bringen&f=false.
- Meyer, Rüdiger (o. D.): *Die Mutter aller Sitcoms*. TV Today. Abgerufen am 07.07.2021 von https://www.tvtoday.de/tv/news/die-mutter-aller-sitcoms_3779513.html.
- Mills, Brett (2009): *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Mintz, Larry (1985): „Situation comedy“. In B. Rose (Ed.). *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, pp. 107-129.
- Morreale, Joanne (2003): *Critiquing the Sitcom: A Reader*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.

- Morreall, John (2020): *Philosophy of Humor*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Abgerufen am 17.08.2021 von <https://plato.stanford.edu/entries/humor/#HumPlaLauPlaSig>.
- Prüfe die Verfügbarkeit: *Friends* (o. D.): WerStreamt.es?. Abgerufen am 20. September 2021 von <https://www.werstreamt.es/serie/details/233160/friends/>.
- Prüfe die Verfügbarkeit: *How I Met Your Mother* (o. D.): WerStreamt.es?. Abgerufen am 20. September 2021 von <https://www.werstreamt.es/serie/details/232682/how-i-met-your-mother/>.
- Rubin, Alan M. (1981): „An examination of television viewing motivations”. *Communication Research*. 8:2, pp. 141-165.
- Schopenhauer, Arthur (2011): *The World As Will And Idea*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- Schurig, Jörg (2019): Humor-Forschung: Witze erfüllen eine kulturelle Funktion. *Forschung & Lehre*. Abgerufen am 27.08.2021 von <https://www.forschung-und-lehre.de/forschung/witze-erfuellen-eine-kulturelle-funktion-1903/>.
- Sirach, Jesus (190/180 v. Chr.): *Das Buch Jesus Sirach*. Abgerufen am 25.08.2021 von <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/sir21.html>.
- Taflinger, Richard F. (1996): *Sitcom: What It Is, How It Works. Actcom: Action-Based Situation Comedies*. wsu.edu. Abgerufen am 15.07.2021 von <https://public.wsu.edu/~taflinge/actcom.html>.
- Taflinger, Richard F. (2001): *Sitcom: What It Is, How It Works. Domcom: Character-Based Situation Comedies. Plot, Thought, Diction, Music, Spectacle*. wsu.edu. Abgerufen am 16.07.2021 von <https://public.wsu.edu/~taflinge/domcom.html>.
- Tueth, Michael (2005): „Breaking and entering: transgressive comedy on television”. In M. Dalton, L. Linder (Eds.). *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. Albany, New York: State University of New York Press, pp. 25-34.
- Uppin, Tasmai (2014): *Definitive Proof That ‚Friends‘ And ‚How I Met Your Mother‘ Are Basically The Same Show*. Buzz Feed. Abgerufen am 16. September 2021 von <https://www.buzzfeed.com/tasmaiuppin/friends-and-himym-are-literally-the-same>.
- Vorhaus, John (2001): *Handwerk Humor*. Los Angeles, Kalifornien: Silman-James Press.
- Vorhaus, John (2012): *The little book of SITCOM*. Monrovia, Kalifornien: Bafflegab Books/ John Vorhaus.
- Yaruchyk, Kathy (2020): ‚Friends‘, ‚Simpsons‘ und Co.: Alles nur geklaut! Diese Serien haben andere Serien nachgemacht. Promipool. Abgerufen am 15. September 2021 von <https://www.promipool.de/tv-film/alles-nur-geklaut!-diese-serien-haben-andere-serien-nachgemacht>.