

Dancing *King of Queens*: Sitcom, Geschlecht und Betrachter

Herbert Schwaab

In einer Folge der amerikanischen Sitcom *King of Queens* wird die männliche Hauptfigur Doug in einen ‚weiblichen‘ Betrachter verwandelt (Abb. 1). Es ist eine von drei Folgen, die den Streik bei dem fiktiven Paketzustelldienst IPS thematisiert. Doug bleibt zu Hause, fühlt sich zunehmend machtlos, wird depressiv und offensichtlich auch impotent, so dass sich seine Frau Carrie Sorgen macht und ihn sogar darauf anspricht, ob er sich durch den Verlust der Arbeit entmannt fühle. Zu Beginn der dritten Episode über den Streik sehen wir den zu Hause gebliebenen Doug bei der Verrichtung von Hausarbeit. Er sitzt auf dem Sofa, legt gebügelte Wäsche zusammen und sieht dabei fern.



Abb. 1: Der arbeitslose Doug beim Betrachten einer Soap Opera

Wir sehen nicht, was er sieht, Musik und Dialog machen aber überdeutlich, dass es sich um eine melodramatische Daily Soap handelt. Doug starrt fasziniert auf den Bildschirm und lässt sich zunehmend von diesem Gegenstand ergreifen, so dass er

schließlich die Hausarbeit liegen lässt. Er ist zu einem gebannten Betrachter des flüchtigen Mediums Fernsehen geworden.¹

Wie in diesem Moment der Betrachter konstruiert wird, ist auf vielen Ebenen interessant. Zum Teil gibt diese Darstellung einige kulturwissenschaftliche Ansichten über den Fernsehbetrachter wieder, zum Teil ist es eine Fehlkonstruktion, die falsche Ansichten vom Fernsehrezeption vorführt, und schließlich handelt es sich auch um ein Nachdenken über das Fernsehen und seine Betrachter, das ein Ideal televisueller Rezeption unterhaltender Formate vorführt. *King of Queens* ist geradezu versessen darauf, Bilder vom Fernsehzuschauer zu entwickeln. Natürlich handelt es sich um parodistische, übertriebene Darstellungen des Fernsehzuschauers, aber auch um die Vorführung einer ästhetischen Option, die sich dem Wissen über die Populärkultur verdankt. Es ist ein ‚neues‘ Wissen, das nur das Medium selbst, die an seiner Produktion Beteiligten und die Zuschauer, die das Format und das Fernsehen lieben, haben können und das auch einen Einspruch gegen die negative Bestimmung eines entmachteten, passiven, kindischen oder verweiblichten Betrachters formuliert. Dieser Beitrag betrachtet *King of Queens* als eine klassische, gewöhnliche Sitcom, die sich nahtlos in den Alltag des Sendefernsehens einordnet und über das Unterhaltende eine intensive Beziehung zu seinen Zuschauern eingeht. In dieser Beziehung liegt auch das reflexive Potenzial des Formates, das hier im Kontrast zu moderneren, ästhetisch eindeutigeren Formaten des *quality television* wie *Lost*, *Desperate Housewives* oder *Sex and the City* betrachtet wird. Denn diese Serien konstruieren im Unterschied zu *King of Queens* den sicheren Standpunkt eines kultivierten, souveränen Betrachters und verleugnen wichtige Eigenschaften des Unterhaltungsmediums Fernsehen. Obwohl letztgenannte Serien sich eher an ein weibliches Publikum richten, könnte dieser Betrachter aufgrund der Diskurse und Vorstellungen, die um Fernsehrezeption zirkulieren, als eher männlich konnotiert bezeichnet werden.

¹ *King of Queens* (2000) Staffel 3, Episode 7: Strike Out (Trio Infernale).

Dieser Beitrag wird aber auch zeigen, auf welche komplexe Weise nicht nur der Betrachter, sondern auch die Kategorien von Geschlecht, als ein ständiges Wechseln zwischen den Rollen, von Mann, Frau, Kind, sexualisiertem Objekt und voyeuristischem Subjekt, sich der Sitcom *King of Queens* und seiner Darstellungslogik einschreiben, so dass nicht nur Geschlechterverhältnisse und männliche und weibliche Stereotypen parodiert oder umgekehrt werden, sondern auch neue Identitätsmöglichkeiten auf überzeugende und vor allem unterhaltende Weise formuliert werden. Ebenso wie *King of Queens* auch ein Bild des Zuschauers zu zeichnen vermag, das über eine ironische Bezugnahme auf das Fernsehen hinausgeht, schafft es auch eine Darstellung von Geschlecht und Identität, die mehr leistet, als die gängigen Vorstellungen vorzuführen, zu parodieren oder umzukehren.

Die obengenannte Szene weist vor allem auf ein Konzept der Kulturwissenschaft und Fernsehtheorie hin, auf Tania Modleskis Beschreibung des weiblichen Zuschauers von Soap Operas in ihrem überaus wichtigen Text aus den frühen 1980er Jahren. „Die Rhythmen der Rezeption“ definiert das weibliche Nebenbeifernsehen und zeigt die ästhetische Komplexität der Anpassung des Fernsehgegenstandes der Soap Opera an die Hausarbeit. Der Fernsehtext ist auf Beiläufigkeit angelegt, er stimuliert die Fantasie durch seine Leerstellen, seine armselige Bildgestaltung, seine eigentümliche Dramaturgie, die nur für den, so Modleski, unrealistisch erscheine, der meint, ihr Anlass bestehe einzig in der Dramatisierung der Erzählung.² Daily Soaps folgen dem Muster der Unterbrechbarkeit, weil der Arbeitsalltag einer Nebenbeisehenden von Unterbrechungen bestimmt ist, was zu einer dezentrierten Fernseherfahrung führt:

„Die zahlreichen Handlungsfäden der Soap Opera sind darauf angelegt, das Interesse der Zuschauerinnen an mehreren Personen und ihren unterschiedlichen Schicksalen gleichzeitig aufrechtzuerhalten. Sobald ein Handlungsstrang droht, zu spannend zu werden, wird er unterbrochen und ein

² Modleski, Tania: Die Rhythmen der Rezeption. Daytime- Fernsehen und Hausarbeit, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 376-387.

anderer Erzählfaden aufgegriffen oder ein Werbespot eingeblendet. Unterbrechungen innerhalb der Soap Opera sind ebenso ärgerlich wie angenehm: Wenn wir aus einer packenden Geschichte gerissen werden, bleibt zumindest der Trost, den Faden einer anderen, noch offenen Geschichte aufgreifen zu können.“³

Die Soap Opera hat also keine eindeutige, sondern eine vieldeutige Dramaturgie, die auf Wiederholungen und Unterbrechungen angewiesen ist, die aber auch von einer anderen Form der Zeitlichkeit geprägt ist, in der Erzählzeit keine verdichtete Zeit ist, sondern Ereignisse sogar noch langsamer als Echtzeit ablaufen.⁴ Alle diese Aspekte weisen darauf hin, dass sich der Soap Opera-Text auf komplexe Weise evolutionär den Bedürfnissen seiner Zuschauer angepasst hat, also gerade nicht ‚schlampig‘ und armselig aus Prinzip ist, sondern genau so aussieht, wie er aussehen muss, um den Effekt zu erzielen, den das Format erreicht. Es ist ein Argument der Verteidigung des populären Fernsehens gegen das Stereotyp negativer, oberflächlicher Zuschreibungen, es ist aber auch ein Argument weiblicher Ermächtigung durch die Feministin Modleski, die sie durch die Verteidigung der Erfahrungswelten ‚unterdrückter Frauen‘ vor den mit dem affektbeladenen Melodrama verbundenen Vorwürfen der Ablenkung und der Verdrängung erreicht. Solange bestimmte Machtverhältnisse die Frau an das Zuhause binden (in den 1980er Jahren), sollten wenigstens ihre kulturellen Vorlieben nicht unnötig mit Herablassung bedacht, sondern genauer betrachtet werden, so genau, dass die Komplexität der Interaktion zwischen Gegenstand und Betrachter deutlich wird.

King of Queens liefert also eine falsche, oberflächliche Darstellung von Modleskis Theorie. Die Episode illustriert das Nebenbeifernsehen, es verschiebt aber nicht nur auf ironische Weise den Fokus von der Frau auf den Mann – das sind die üblichen, komischen Gendertransgressionen in Sitcom-Formaten – sondern geht an der Deutung Modleskis vorbei, die gerade inte-

³ Ebd., S. 382f.

⁴ Ebd., S. 385.

ressant findet, dass es eine komplexe Form der Unaufmerksamkeit gibt. Die Deutung, die *King of Queens* vornimmt, geht eher in die Richtung der Überidentifikation, die durch die melodramatischen Effekte hervorgerufen wird und die beispielsweise Mary Ann Doane in ihren Arbeiten zum Melodrama beschrieben hat.⁵ Modleski versucht gerade einen Kontrast zu dieser Vorstellung deutlich zu machen.⁶ Zudem nimmt *King of Queens* diese Verschiebung wieder zurück, wenn zwei Staffeln später Carrie in ihrer Arbeitslosigkeit zu einer gebannten Betrachterin von Daily Soaps wird (Abb. 2).⁷

Abb. 2: Carrie als Betrachterin einer Daily Soap



Diese Fehlkonstruktion, die sich auf ein Konzept zu berufen scheint, es aber dann falsch wiedergibt, verweist auf eine von John Hartley beschriebene Tendenz des Fernsehens, seine Betrachter als unmündig und kindisch zu konstruieren:

„For the industry, television is a *paedocratic regime*. The audience is imagined as having childlike qualities and attributes. Television discourse addresses its viewers as children. This regime does not govern all television everywhere all the time, of course. But there may be a ‘law’ which states: the bigger the target audience, the more it will be paedocratized. Thus US-network television is the most paedocratic regime of all.”⁸

⁵ Vgl. Doane, Mary-Anne: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington 1987.

⁶ Modleski, *Rhythmen der Rezeption*, S. 378.

⁷ *King of Queens* (2003), Staffel 6, Episode 10: American Idle (Carrie allein zuhaus).

⁸ Hartley, John: *Tele-ology. Studies in Television*. London/New York 1992, S. 108.

Diese Neigung begründet sich in dem Wunsch nach Macht und Kontrolle, die die Produzierenden über das Publikum auszuüben gedenken. Aber die kindliche Unmündigkeit des Zuschauers zu behaupten ist nur möglich, weil es eine breite, gesellschaftliche Übereinstimmung darin gibt, das Fernsehen nicht ernst zu nehmen oder sich dafür zu schämen, es zu lieben und ernst zu nehmen. So findet sich die Neigung der Verkindlichung des Publikums beispielsweise in den Äußerungen berühmter Produzenten von Fernsehserien, die ihre Vorstellungen eines nicht erwachsenen Publikums wiedergeben, auf das Rücksicht genommen und das nicht überfordert werden dürfe.⁹

Hartley macht deutlich, dass es eine Strategie und einen Diskurs der Verkindlichung gibt und dass es keine natürliche ästhetische Eigenschaft des Fernsehens darstellt, einen tumben, nicht-erwachsenen Zuschauer zu konstituieren. Allerdings deutet sich in den letzten Jahren an (Hartleys Text stammt aus den späten 1980er Jahren), dass sich diese Tendenz umkehrt. Denn das amerikanische Unterhaltungsfernsehen richtet sich mit Serien wie *Lost*, *The Sopranos* oder *Desperate Housewives* mittlerweile explizit an ein als erwachsen imaginiertes Publikum. Diese Entwicklung ist aber zwiespältig. Der amerikanische Bezahlsender HBO, der viele dieser ambitionierten und komplexen Serien produziert hat, wirbt in den 2000er Jahren mit dem Slogan: „It’s not television, it’s HBO!“¹⁰ Um nicht mehr den kindlichen Zuschauer anzusprechen, darf das Fernsehen kein Fernsehen mehr sein. Damit bleibt das Fernsehen negativ bestimmt, die Befreiung des Zuschauers vom Sendefernsehen durch ein Fernsehen, das genau an seine Vorlieben und Medienkompetenz angepasste Produkte fertigt, greift einen Topos auf, der schon mit der Einführung des Videorekorders die Macht des Fernsehens negativ bestimmt hat und das neue Gerät dafür gepriesen hat, unabhängig von dem Apparat, der Institution und seinen Programmstrukturen zu werden.¹¹

⁹ Ebd., S. 109.

¹⁰ Zitiert in: Nelson, Robin: Analysing TV Fiction, in: Glen Creeber (Hg.): *Tele-Vision. An Introduction in Studying Television*. London 2002, S. 74-92, hier S. 74.

¹¹ Marlow und Secunda weisen in ihrer Darstellung der Geschichte des Videorekorders auf

Die Behauptung aber, wir strebten nach einer Macht über das Medium, die uns das Medium versagt, gibt ein falsches Bild des Fernsehens wieder und geht vor allem an Erkenntnissen wie denen von Modleski oder den Cultural Studies vorbei, die gerade auf die ästhetische Komplexität eines vermeintlich naiven, ästhetisch armseligen Textes verwiesen haben, der eben jene Leerstellen anbietet, die es einem kognitiv regen und aktiven Publikum erlauben, dessen Inhalte an den eigenen Alltag anzubinden.¹² Gerade die Diskurse über die ästhetische Nobilitierung des neuen Serienfernsehens zeigen eine Neigung, diese Erkenntnisse zu ignorieren und in alte Dualismen zurückzufallen. Sie geben ein konservatives, klassisches Verständnis des Zuschauers wieder und binden sich an problematische Diskursstrategien an, die seit den 1980er Jahren versuchen, gute, erwachsene Serien gegen schlechte, kindische Serien zu positionieren.¹³ In diesem Sinne sind Serien wie *Lost* oder *The Sopranos* und die diskursiven Effekte, die sie zeitigen, auch als Rückschritt zu begreifen und nicht einzig als Weiterentwicklungen der Ästhetik des Fernsehens.

King of Queens verkörpert sowohl vom Stil, der an der klassischen Sitcomästhetik orientiert ist, dem dargestellten Milieu des unteren Mittelstands als auch von seiner Sendeplatzierung (kein Bezahlsender, sondern mit CBS eine der großen amerikanischen Networks) das ‚normale‘, das gewöhnliche, das noch immer in den Alltag integrierte Fernsehen.¹⁴ Es imaginiert nicht den ästhetisch versierten Zuschauer der neuen Serienästhetik, sondern es imaginiert den alltäglichen Zuschauer, zeigt aber gleichzeitig die ästhetischen Optionen dieser Betrachter und Betrachterinnen eines Fernsehens auf, das es nicht nötig hat, vorzugeben, kein Fernsehen mehr zu sein.

frühe Werbestrategien der Firma Sony Betamax in den USA der 1970er Jahre hin. Auf einer Anzeige, die eine entschlossen in die Kamera blickende Familie zeigt, findet sich der Slogan: „You should control TV, it shouldn't control you.“ (Marlow, Eugene, Secunda, Eugene Shifting Time and Space. *The Story of Videotape* New York 1987, S. 122).

¹² Vgl. Fiske, John: *Television Culture*. London/New York 1987.

¹³ Sue Brower weist in einem sehr schönen Aufsatz auf die Diskursstrategien der „Viewers for Quality Televisions“ hin, die in den 1980er Jahren durch die Festlegung von ästhetischen Kriterien für gute Serien versuchen, sich von ihrem als unerwachsen geltenden Fantum zu emanzipieren und sich an die Hochkultur anzubinden. Die Auseinandersetzung über diese Kriterien führt schließlich zu dem Auseinanderbrechen dieser phasenweise sehr mächtigen Gruppierung. (Vgl. Brower, Sue: Fans as Tastemakers. Viewers for Quality Television, in: Lisa A. Lewis (Hg.): *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London/New York 1992, S. 163-184).

¹⁴ Dass es auch in der Wissenschaft sehr spezifische Aufmerksamkeitsparameter gibt, zeigt sich in den neuentstehenden Buchreihen, beispielsweise in den von Kim Akass und Janet McCabe edierten Bänden des I.B. Tauris Verlages wie *Reading Sex and the City* oder *Reading The Sopranos*. Ästhetisch nur ein wenig unauffälligere Serien wie *King of Queens* finden hier grundsätzlich keine Berücksichtigung.

Diese Vorführungen lassen sich daher sehr gut in eine kleine Geschichte der televisuellen Zuschauerimagination integrieren.

Bereits die erste Folge der Sitcom von 1998 beginnt mit einer für die Serie paradigmatischen Einstellung. Doug erfährt, dass der ersehnte Großbildfernseher gekommen ist. Er stürzt in den Keller, der zu diesem Zeitpunkt noch als erweitertes Wohnzimmer und Rückzugsraum dienen soll und umarmt den Fernseher mit den Worten: „I love you, TV.“ Es könnte eine Darstellung der obsessiven Beziehung zum Fernsehen sein, das zu einem Liebesobjekt erklärt wird, aber sie geht an der Tatsache der Unbestimmtheit dieses in unseren Alltag eindringenden visuellen Feldes vorbei, bei dem uns das Programm, das gezeigt wird und nicht das Objekt interessiert.¹⁵ Diese Darstellung ist eine Metapher, die das Verhältnis des Menschen zum Fernsehen in dieser Sitcom, aber auch das Verhältnis der Menschen zu dieser Sitcom symbolisieren soll. Es wird eine große Nähe dargestellt und diese Nähe gibt das Fernsehen als ein in den Alltag integriertes Medium sehr deutlich wieder. Allerdings greift diese Darstellung die Tendenz zur Infantilisierung Dougs als ungeduldigen und unreifen Fernsehzuschauer auf. Diese unreife Form des Konsums wird auch in einer anderen Folge überdeutlich. Der Fernseher geht wegen einer ausgelaufenen Getränkedose kaputt. Doug versucht verzweifelt, den Fernseher wieder in Gang zu setzen. Als er einsehen muss, dass ihm dies nicht gelingen wird, legt er sich dem Fernsehen zugewandt auf das Sofa und wiegt sich wie ein vernachlässigtes Kleinkind rhythmisch hin und her.¹⁶ Der Fluss des Fernsehens ist unterbrochen, aber, für eine Sitcom zumindest, erscheint damit auch der Fluss des Lebens unterbrochen. Die irritierende Abwesenheit von etwas, das einfach da ist, wirft den Menschen auf ursprünglichste Daseinstufen zurück – auch hier symbolisiert diese Szene nicht eine tatsächliche Vorstellung vom Zuschauer, sondern vielmehr den *flow* des Fernsehens, seine Alltäglichkeit und seine Einordnung in unsere Welt, die eben nur dann als erstaunliche Tatsache

¹⁵ Cavell, Stanley: Die Tatsache des Fernsehens, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 25-164, hier S. 144.

¹⁶ *King of Queens* (2003), Staffel 6, Episode 10: Foe: Pa (Der Zeitreisende).

eines mediatisierten Lebens hervortritt, wenn es zu einer Unterbrechung kommt. Dass *King of Queens* nicht nur Formen des Betrachtens parodiert, sondern auch kommentiert, ermöglicht es, mit dieser Sitcom den Blick auf die Geschichte der Beziehung Fernsehen/Zuschauer zu werfen.

Wie sich beispielsweise das frühe Fernsehen der 1950er Jahre in die Lebenswelt, in den ‚Kreis der Familie‘ einordnet, zeigt Lynn Spigel in den aktiven, diskursiven Aufarbeitungen des Mediums in Mode- und Haushaltsmagazinen dieser Zeit, aber auch in der Problematisierung des Fernsehpublikums in Unterhaltungsformaten. Es gibt beispielsweise viele Szenen, in denen die Väter der Technik des Fernsehens hilflos gegenüberstehen, so in einer Episode von *I Love Lucy*, oder auch in der ersten Episode von *The Honeymooners*, in der die männliche Hauptfigur durch den Fernseher zu einem passiven, kindlichen Zuschauer wird und sein Medienverhalten nicht zu kontrollieren vermag. Diese Kennzeichnung steht zum einen für die unterdrückten männlichen Ängste der 1950er Jahre gegenüber zu ‚starken Müttern‘ (eine Reaktion auf die Transgressionen der Geschlechtsvorstellungen durch den Zweiten Weltkrieg) aber auch für die vielfältigen Irritationen, die das neue Medium und die damit verbundene neue Kultur auslösen.¹⁷

King of Queens hat immer wieder deutlich gemacht, dass es sich als eine Fortsetzung der klassischen Sitcom *The Honeymooners* versteht, sowohl in der Anbindung an eine klassische Sitcomästhetik, als auch in der Ähnlichkeit zum Verhältnis der beiden Hauptfiguren in *The Honeymooners* – einem kindlichen, gemütlichen Busfahrer und einer bestimmenden und der Wirklichkeit zugewandten Frau. Aber während *The Honeymooners* einen mediatisierten Alltag noch zwiespältig sieht und den Fernsehzuschauer lächerlich zu machen scheint, emanzipiert sich der Betrachter als Subjekt der Populärkultur. Denn erst wenn sich das Fernsehen seiner eigenen Kultur bewusst wird, gibt es eine positive Bestimmung von Fernsehkonsum und formuliert sich eine Kontrastfigur zum Regime der *paedocracy*. Es gibt daher seit den

¹⁷ Spigel, Lynn: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz 2002, S. 214-252, hier S. 241f.

1970er und 1980er Jahren ein Areal, das Selbstreflexivität auf unverfänglichere Weise mit dem Alltag der Zuschauer als Konsumenten und als Rezipienten verknüpft und dabei auch, was Tara McPherson deutlich macht, die Möglichkeiten der Ermächtigung des weiblichen Zuschauers anzeigt.¹⁸ Sitcoms fangen an, die „deep immersion into popular culture“ wie McPherson es ausdrückt, die Verstrickung ihrer Figuren in die Populärkultur darzustellen.¹⁹ Sie stellen somit eine deutlichere Verknüpfung zwischen den Lebensarealen der Figuren im Fernsehtext und der Zuschauer her und reflektieren die Rolle, die das Fernsehen darin spielt. Das beginnt in den 1970er Jahren mit einer Sitcom wie *Laverne and Shirley*, die die Vorlieben der Figuren für B-Movies und andere Gegenstände der low-culture vorführt. John T. Caldwell weist auch auf die Sitcom *Mary Hartman, Mary Hartman* hin, die deutlich in der low culture angesiedelt ist und dem Betrachter einen Platz der kulturellen Überlegenheit und Distinktion zuweist.²⁰ Die *Gilmore Girls* führen diese Immersion in die Populärkultur in den 2000er Jahren am deutlichsten vor. Mutter und Tochter kommentieren sehr gekonnt eine Fernsehgeschichte, an der sie als Liebhaber des Mediums partizipieren. Am deutlichsten kommt dies in der Folge zum Vorschein, in der die *Gilmore Girls* die klassische Sitcom *The Donna Reed Show* aus den 1950er Jahren betrachten und sich über deren Harmoniesucht und Ereignislosigkeit amüsieren, eine Ereignislosigkeit, die übrigens auch ihr eigenes Format bestimmt. Hierbei werden aber auch die Möglichkeiten dieses Lebensentwurfs und die Bedeutung für ihre Betrachter angesprochen, wenn Rory ein an der Ästhetik dieser klassischen Sitcom orientiertes Rendezvous inszeniert und damit in diese Form der Weltkonstruktion hinüberwechselt.²¹

Auch *King of Queens* stellt die Immersion seiner Figuren in die Populärkultur und vor allem in die Kultur des Fernsehens dar und gibt damit einem Pro-

¹⁸ McPherson, Tara: Disregarding Romance and Refashioning Femininity: Getting Down and Dirty with the Designing Women, in: *Camera Obscura* 32 (1993), S. 103-124, hier S. 104.

¹⁹ Ebd., S. 107.

²⁰ Caldwell, John T.: *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. Brunswick N.J. 1995, S. 44.

²¹ *Gilmore Girls* (2001), Staffel 1, Episode 14: The Damn Donna Reed Show (Küken-Alarm).

zess der Angleichung des Alltags der Figuren und des Fernsehens Ausdruck. Diese Form der Reflexion erhebt sich nicht über das Fernsehen und seine kindliche Betrachter, sondern erkennt den Alltag eines mediatisierten Lebens an, das den Betrachtern eine eigene Kultur anbietet. Daher sind die Rekonstruktionen der Sitcomgeschichte, die sich in *King of Queens* immer wieder finden lassen, sehr liebevoll, beispielsweise in der Episode *Inner Tube* aus der dritten Staffel, in der sich Doug in die Geschichte des Fernsehens hineinräumt und *King of Queens* unter anderem in dem Gewand der Sitcom *The Honeymooners* und der melodramatischen Soap *The Young and the Restless* (mit Originalschauspielern) auftritt.²² Es sind ästhetisch sehr reizvolle und irritierende Übertritte in unterschiedliche Erzählordnungen. Ähnliche Reize wurden auf überdeutliche Weise von der postmodernen Serie *Twin Peaks* in den 1990er Jahren vorgeführt, für die eigens eine Soap Opera produziert wurde, welche von den Figuren der Serie am Bildschirm verfolgt wird. Es ist keine Parodie auf die Soap Opera, sondern ein Kommentar auf die genrehybride Inszenierung dieser Serie, die den ständigen Übertritt von einem Terrain des populären Fernsehens zu einem anderen Terrain – von der Sitcom zur Mystery und zum Melodrama – inszeniert.

Diese Darstellungen einer Macht des Fernsehens als ästhetisch komplexes Medium, das zugleich das Fernsehen und seine Geschichte und die Vorlieben seiner Betrachter anerkennt, bildet einen Kontrast zu den aggressiven Versuchen der Transformation des Fernsehens zu einem erwachsenen, hochkulturell bestimmten, aber auch männlich konnotierten Medium. Jane Feuer hat in ihrer Arbeit *Seeing Through the Eighties* den mit dem postmodernen Fernsehen verbundenen Kunstdiskurs²³ dargestellt und darauf hingewiesen, dass Elemente der Selbstreflexivität, Verfremdung und der Parodie in 1980er Serien wie *Moonlightning* oder *thirtysomethings* auch

²² *King of Queens* (2000) Staffel 3, Episode 17: Inner Tube (Volles Programm).

²³ „Since television was not originally conceptualized as an art form at all, TV programs needed to be constructed as artistic artifacts. This was the function of “art discourse” around yuppie television in the 1980s. By ‘art discourse’ I mean that the definition of what is artistic is determined discursively: it is culturally constructed by social groups who have the power to define aesthetic value for their times.“ (Feuer, Jane: *Seeing Through the Eighties. Television and Reaganism*. Durham/ London 1995, S. 82).

Versuche waren, sich an das ästhetisch angesehene Medium des Films anzulehnen. Diese Strategie findet sich nicht nur in der Serienästhetik, sondern auch darin, wie die Produzierenden über die Serie sprechen oder sie in Werbung und Merchandisingprodukten als Gegenstand positionieren.²⁴ Der Grund für diese Neupositionierung findet sich in der Diversifizierung des Fernsehmarktes und des sogenannten *narrowcasting*, die es für das amerikanische Fernsehen immer attraktiver macht, den Zuschauer nicht mehr als Kind, sondern als machtvollen, erwachsenen, konsumfreudigen, unterscheidungssicheren Zuschauer anzusprechen. In dieser Strategie findet sich auch der Grund dafür, warum HBO als ein Hauptvertreter dieses neuen Fernsehens darauf achtet, nicht mit dem Fernsehen, so wie wir es gekannt haben und zu dem eine Sitcom wie *King of Queens* immer noch zu zählen ist, verwechselt zu werden.

Aber warum sollte so etwas bedauert werden? *King of Queens* gibt die Antwort darauf, denn es führt einen kindischen, geduldigen, faszinierten Betrachter vor und bildet damit eine ästhetische Option ab, die das neue Fernsehen zu verleugnen droht. Eine zentrale These dieses Beitrages lautet: Ähnlich wie die positive Bestimmung des weiblichen Zuschauers durch Modleski gibt es auch die Möglichkeit, ein alternatives Bild des kindlichen Zuschauers des Fernsehen zu zeichnen. Denn Passivität und Geduld sind wichtig Eigenschaften einer ästhetischen Erfahrung, die gerade vom Fernsehen auf äußerst nachhaltige Weise wiedergeben werden kann. In dieser Wahrnehmungsform gibt es Überraschungen, die Betrachter werden überwältigt von einer ästhetischen Macht des Fernsehtextes, die im Alltag aus dem Alltag heraus große Wirkung zu verbreiten vermag, gerade weil auf die Sicherheit einer zielgenauen Adressierung eines erwachsenen, kulturell beflissenen und semiotisch gewandten Zuschauer verzichtet wird. Das gewöhnliche Unterhaltungsfernsehen richtet sich an ein großes Publikum, aber es weiß nicht, wen es genau anspricht, ebenso wenig können wir wissen, was uns anspricht. Das mit der neuen Fernsehökonomie verbundene

²⁴ Feuer weist darauf hin, dass Fanprodukte nicht wie in Serien wie *Star Trek* auf Wunsch von den Rezipierenden, ‚von unten‘ hergestellt werden, sondern dass die Herstellung von Gegenständen ‚von oben‘ unter unmittelbare Kontrolle der Produzierenden erfolgt. (Ebd., S. 97).

narrowcasting, das sich auf immer kleinere Zielgruppen fokussiert, droht dagegen das Fernsehen in ein museales, gesichertes Vergnügen zu verwandeln. Hier gibt es keine ungesicherte Erfahrung mehr, sondern nur die Selbstbestätigung als kulturell gebildeter neuer Zuschauer eines Fernsehens, das sein Fernsehsein verleugnet. Wie diese ungesicherten Erfahrung aussehen, die uns das noch-klassische Fernsehen anbietet, das sein Fernsehsein und dessen ästhetische Optionen nicht verleugnet, führt uns *King of Queens* immer wieder als einen Moment des Betrachterwerdens vor.

Dieses Betrachterwerden zeigt sich auch in der Darstellung des Zuschauers der Daily Soap, und auch wenn diese Darstellungen, wie erwähnt wurde, nicht ganz korrekt ist, so thematisiert sie doch sehr genau eine Situation, die der Betrachter des Fernsehens erlebt: Wir folgen zunächst unfokussiert und desinteressiert, aber in einer passiven, rezeptiven Stimmung dem flow der Bilder, halten an einem bestimmten Moment inne, lehnen uns zurück und werden zu Betrachtern. Diese Bewegung des Zurücklehns, die eine intensivere Rezeption anzeigt, ist eine bedeutungsvolle, faszinierende Geste, die auch etwas von der Anerkennung der Fernsehkultur gegenüber wiedergibt und wichtige theoretische Aspekte des Fernsehens beleuchtet. In der Folge *Life Sentence*,²⁵ die sich für diese Betrachtungen sehr gut eignet, macht sich dieser Blick am Leben von Dougs Schwiegervater Arthur Spooner und damit am Alltag selbst fest. Wegen seiner Herzprobleme überträgt eine Babycam das Leben von Carries Vater, ohne dass dieser davon weiß. Dougs Freunde, die zunächst in den Kanälen rumzappen und dann auf diese Bilder stoßen, werden faszinierte Betrachter von Arthurs unwissentlich mediatisierten Leben. Aber sie folgen in der Hobbygarage Dougs nicht nur dem Bildreiz des reinen Alltags, sondern sie rezipieren, als es zwischen Doug, Carrie und Arthur zu einem Streit kommt, auch die sich vor ihren Augen ereignende Verwandlung des Lebens der Heffernans von einer Farce (Sitcom) zu einem Melodrama (Daily Soap).

²⁵ *King of Queens* (2001), Staffel 4, Episode 8: Life Sentence (Die Reality Show).

Das Betrachterwerden zeigt sich auch in einer Folge, in welcher die Fernbedienung kaputt geht und die männlichen Figuren dazu gezwungen werden, statt einem Baseballspiel eine Übertragung des Musicals *Anatevka* zu sehen (Abb. 3).



Abb. 3: Deacon, Spence und Lou Ferigno sehen *Anatevka*

Zunächst mühen sie sich noch, die Fernbedienung zu reparieren, um umschalten zu können, doch dann werden die männlichen Betrachter von dem Duett so gerührt, dass sie alle an den Bildern ‚hängen bleiben‘.²⁶ Welche Art von Betrachten das alltägliche Fernsehen noch nahe legt, lässt sich in einer Folge sehen, in der Doug und sein Arbeitskollege und Freund Deacon in der vom Streik verursachten Arbeitslosigkeit und Depression vormittags auf dem Sofa herumhängen und Immobilienverkaufssendungen auf dem Home Shopping Kanal sehen. Diese einfachste aller Varianten des Fernsehens zeigt mit Musik unterlegte Standbilder von Häusern, die zum Verkauf stehen. Die Bilder passen zu ihrer Passivität und Depression, aber die andächtige Stimmung, in der sie absorbiert werden, verschafft womöglich auch etwas Trost für ihre Entmachtung durch Arbeitslosigkeit (Abb. 4).²⁷

Abb. 4: Die depressiven Betrachter von Immobilienverkaufssendungen



²⁶ *King of Queens* (2000), Staffel 3, Episode 13: Hi-Def Jam (Die verkaufte Schwester).

²⁷ *King of Queens* (2000) Staffel 3, Episode 7: Strike Out (Trio Infernale).

Hier wird deutlich, dass sich Machtlosigkeit und Passivität in intensive ästhetische Effekte umkehren lassen, die auch eine Macht der Bilder des häufig als armselig angesehenen Mediums Fernsehen evozieren. Das ist ein transgressiver Aspekt des Fernsehens, weil die Machtlosigkeit des kindlichen, aber überraschungsfähigen Betrachters sich in eine ästhetische Option umwandeln lässt. Dieses positive Bild eines machtlosen, kindlichen Zuschauers vom Fernsehen lässt sich vom Unterhaltungskino her denken. Dabei will ich mich auf einige Konzepte aus der Filmphilosophie Stanley Cavells beziehen, dessen Arbeiten sich vorwiegend auf das klassische, populäre Kino Hollywoods richten. Sein Interesse für das ‚normale‘ Unterhaltungskino verknüpft sich mit dem Interesse seiner Philosophie für den Begriff des Alltags, als Möglichkeit der Neubestimmung des Verhältnisses des Menschen zu seiner Welt. *The World Viewed*, Cavells erste Arbeit zur Ontologie des Kinos, versucht eine Infantilität des Filmbetrachtens und die Voraussetzungslosigkeit der Filmkultur positiv zu bestimmen. Die Bilder des Films scheinen aus dem Reich der Magie zu stammen und einem kindlichen Wunsch zu entsprechen, für uns Welten erstehen zu lassen, ohne dass wir an deren Entstehen beteiligt wären.²⁸ Diese eigentümliche Darstellung eines Mythos des Kinos will nicht von der Tatsache eines komplexen Zusammenhangs von Film und anderen Künsten und vor allem dem voraussetzungsvollen Entstehen von filmischen Unterhaltungsindustrien ablenken, sondern auf die ästhetische Tatsache einer spezifischen Beziehung zwischen filmischer Welt und Betrachter verweisen. Cavell sieht im Anschluss an André Bazin das besondere Vermögen von Film und insbesondere von Unterhaltungsfilm darin, einen von einer problematischen Subjektivität befreiten Blick auf die Welt zu ermöglichen, der zum Denken einlädt.²⁹ Es handelt sich um eine positiv bestimmte Form von Passivität, die die filmische

²⁸ „What is cinema’s way of satisfying the myth? Automatically, we said. But what does that mean – mean mythically, as it were? It means satisfying it without my having to do anything, satisfying it by wishing. In a word, magically. I have found myself asking: How could film be art, since all the major arts arise in some way out of religion? Now I can answer: Because movies arise out of magic; from below the world.” (Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Erweiterte Ausgabe. Cambridge 1979, S. 39).

²⁹ „The camera has been praised for extending the senses; it may, as the world goes, deserve more praise for confining them, leaving room for thought“ (Ebd., S. 24).

Illusion nicht als eine übermächtige Manipulation unserer Sinne begreift, sondern das Bewusstsein eines Schutzes vor den Bildern, die ungewohntes Betrachten erlauben, einschaltet und so dem Film ein reflexives Potenzial einschreibt. Der in *The World Viewed* beschriebene Betrachter von Film ist nicht in dem Sinne kindlich oder weiblich konnotiert, dass er oder sie sich mit den Bildern überidentifiziert und zu keiner Differenzierung mehr fähig ist, sondern es ist eine ästhetische Option, die sich auf die spezifische Bildwirkung von Film richtet.

Auch wenn sich dieses Konzept des Filmbetrachters nicht ohne weiteres auf Fernsehen beziehen lässt, verweist es doch auf einige Gemeinsamkeiten zwischen klassischer Filmkultur und klassischer Fernsehkultur. Denn Cavell interessiert sich für eine Beiläufigkeit der Filmwahrnehmung, die in den 1930er und 1940er Jahren stärker in den Alltag integriert war, und er bedauert die Veränderung der Kunstform seit den 1950er Jahren, bei der auf der einen Seite das intellektuelle Kino entsteht und auf der anderen Seite Filmunterhaltung zum nicht-alltäglichen, besonderen Ereignis umgeformt wird (eine Entwicklung, die schließlich im Blockbusterkino der 1980er Jahre kulminieren sollte). Das Ideal seiner Filmrezeption sind Zuschauer oder Zuschauerinnen, die ohne Erwartung ins Kino gehen und dort überrascht und irritiert werden, vor allem von den unmittelbaren Effekten unterhaltender Filmgegenstände, die zu einem Nachdenken über unser Leben in dieser Welt anregen. Ein ähnliches Ideal, in dem der Gegenstand selbst und nicht seine überdeutliche Markierung als künstlerischer Gegenstand im Fluss der Fernsehbilder seine Macht über den Betrachter entfaltet, bestimmt die Rezeptionshaltung und die Erfahrung des Zuschauers des Fernsehens vor dem Zeitalter der zielgenauen Adressierung eines erwachsenen Zuschauers. Das Interessante am Fernsehen findet sich gerade darin, wie eine vermeintlich ästhetisch unauffällige Serie nach einem intensiven Erstkontakt eine Aufmerksamkeit aufruft, die sich über unzählige Stunden verteilen kann.

Der Zuschauer will nicht nur Macht, sondern Fernsehen zeichnet sich eher durch einen Zugang aus, der von Geduld und Überraschung bestimmt ist, eine freiwillige Entmachtung durch ein laufendes Programm, in dem sich allerdings ein Gegenstand materialisieren kann, dem wir unsere ungeteilte Aufmerksamkeit schenken. Wie sich dieses Moment der Überraschung, das mit einem wichtigen Aspekt des Unterhaltenden verknüpft ist, auf den Inhalt

beziehen lässt, soll an der Episode *Pole Lox*³⁰ gezeigt werden, der überaus überzeugenden Vorführung einer Gendertransgression, die aus der Dancing Queen (so der deutsche Titel) Carrie einen Dancing King Doug macht. Die Folge handelt von Dougs sehr aufwändigen Versuchen, Carrie dazu zu bringen, einen Kurs im erotischen Poledancing zu besuchen und die Kunst im heimischen Schlafzimmer anzuwenden. Als er sie schließlich dazu bringt, erweist sich Carrie an der Stange als so ungeschickte Tänzerin, dass nicht nur die erotisierende Wirkung ausbleibt, sondern Doug so traumatisiert wird von den abendlichen Vorführungen, dass er sich nicht mehr nach Hause traut. In seiner Verzweiflung gesteht Doug Carrie schließlich, dass sie eine schreckliche Tänzerin ist, was sie zutiefst verletzt. Um sie etwas zu trösten und um ihr zu helfen, will er ihr zeigen, wie sie besser an der Stange tanzen kann („Du musst eins werden mit der Stange“). Doug führt einen so eleganten, aber auch athletisch gekonnten Tanz an der Stange vor, dass Carrie von dem Tanz erregt wird und sich auf ihn stürzt.

Es ist einer von vielen magischen Momenten der Serie, bei der das, was die Sitcom am besten kann, zum Tragen kommt. Das Interesse fokussiert sich auf die Darstellung der Schauspieler. Wie Kevin James als Doug seinen Tanz vorführt, seinem schweren Körper eine Leichtigkeit verleiht und sich in ein erotisiertes Objekt verwandelt, führt zu einer Vereinigung von Gegensätzen und der Auflösung von männlich/weiblich, betrachtetes/sehendes Subjekt. Die Sitcom ist ein Format, in der die Sichtbarkeit der Darstellung eine wichtige Rolle spielt.³¹ Die Theatralität und der performative Charakter sind wichtige Gründe für die Eigenständigkeit und den Erfolg dieses Formates. Das bringt unterhaltende Momente hervor, die von der Kamera in einer

³⁰ *King of Queens* (2005), Staffel 8, Episode 1: Pole Lox (Dancing Queen).

³¹ Brett Mills bezieht sich im Zusammenhang mit dem Begriff der ‚comedian comedy‘ auf ein Konzept des Filmwissenschaftlers Steve Seidman. Mills verweist damit auf die offenkundige Theatralität der Sitcom und die Fokussierung auf Schauspieler, was auch daran erkennbar ist, dass manche Sitcoms wie *Mary Tyler Moore*, *The Dick van Dyke Show* oder *Roseanne* die Namen ihrer Hauptdarsteller tragen. Der Text und die Handlung treten dadurch in den Hintergrund: „[...] narrative and verisimilitude are downplayed in such texts. Here the foregrounding of the star, and their individual, iconic performance legitimizes the existence of the text, the plethora of jokes justifying the lack of a coherent narrative in a manner unavailable to other forms.“ (Mills, Brett: *Comedy Verité. Contemporary Sitcom Form*, in: *Screen* 45:1 (2004), S. 63-78, hier S. 66).

banalen Ästhetik der frontalen Sichtbarkeit, der Zuwendung der Darsteller an ein tatsächliches Live-Publikum und an eine virtuelle Gemeinschaft der Zuschauenden, eingefangen wird. Diese Form der Unterhaltung unterscheidet sich von der akkuraten Ästhetik von Serien wie *Lost* oder *Sex and the City*, die ein erwachsenes, aber auch ein dem Fernsehen entwachsenes Publikum ansprechen. John T. Caldwell spricht in seiner Fernsehästhetik *Televisuality* von einer Performanz des Stils neuer Fernsehserien, die die Möglichkeiten der Fernsehästhetik mit den wachsenden technologischen Möglichkeiten und dem ebenso wachsenden Bewusstsein der Macher für diese ausspielen. Der aktive Prozess der Stilisierung, die ‚performance of style‘ bestimmt die Logik von Fernsehproduktionen seit den 1980er Jahren.³² Aber Caldwell stellt zugleich heraus, dass sich die Sitcom als eines der wenigen Formate diesem Prozess verweigert zu haben scheint.³³ Die Sitcom realisiert ein altes Versprechen von audiovisuellen Unterhaltungsformaten, uns nicht mit der Repräsentation von Welt, sondern mit der Welt selbst in Beziehung zu setzen. In diesem Sinne handelt es sich nicht um einen kindischen, unreifen oder weiblichen Zuschauer eines alltäglichen, einfachen Fernsehformates, sondern um einen Zuschauer, der genau jene Bewegung vollzieht, die die Sitcom ironisiert, parodiert, aber auch hervorbringt – eine Bewegung, die das Interesse zu der vom Fernsehen vorgeführten Welt und der Menschen darin vorführt.

Was ergibt sich aus dieser Möglichkeit? Serien wie das von HBO für Erwachsene produzierte *Sex and the City* sind intelligent, und sie haben viel über weibliche Identität und Konsum in der spätkapitalistischen Gesellschaft zu sagen. Aber oftmals lesen sich die Inhalte wie brave Umsetzungen von Seminararbeiten zu Gendertheorie und zum Begriff der Performativität. Die Überraschungen fehlen. Überzeugung und Unterhaltung sind eng miteinander verknüpft und die Performanz von Kevin James als Doug Heffernan führt

³² Caldwell, John T.: *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. Brunswick N.J. 1995, S. 72.

³³ Caldwell, John T.: Televisualität, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 165-205, hier S. 178.

daher ein überzeugenderes Moment der Gendertransgression vor als Serien wie *Sex and the City*, weil sie immer noch eingebettet ist in ein alltägliches, aber irritierendes und hybrides Format, dass das Hohe und das Niedrige auf nachhaltigere Weise zu verknüpfen versteht als es die ästhetisch überkodierte Serien des neuen Fernsehens vermögen. *King of Queens* bietet ein Areal an, auf dem sich die Menschen und die widerstreitenden Elemente ihrer Kultur zu treffen vermögen.

Der kindliche Betrachter ist zugleich ein erwachsener Betrachter, weil gerade dieses Fernsehen uns Möglichkeiten zur Deutung unserer Lebensformen bietet und beispielsweise unser Oszillieren zwischen Identitätsoptionen auf dem Terrain einer mediatisierten Alltäglichkeit vorführt. Der Betrachter oder die Betrachterin sind jedoch noch immer kindliche Betrachter, wenn damit deutlich gemacht wird, dass das Verhältnis zum Fernsehen eine neue und produktive Möglichkeit der Wahrnehmung und der Ästhetik darstellt, eine von den Lasten der Subjektivität befreite, voraussetzungslose, naturnahe, wilde Kunst, die uns jeden Tag von neuem dazu auffordert, selbst zu bestimmen, welchen Objekten wir unsere Aufmerksamkeit schenken und wann wir zu einem gebannten Betrachter eines Objektes werden, das sich eben nicht auf den ersten Blick als Objekt konstituiert. Wir werden zu gebannten Betrachtern, ohne dass das Fernsehen verleugnet werden müsste. Diese Wahrnehmungsform ist aber bedroht von dem vordergründigen Erwachsenwerden des Fernsehens, das sein Fernsehsein hinter sich lässt und in seiner Kennzeichnung eines souveränen, gebildeten Zuschauers eher für eine ‚Vermännlichung‘ und Hierarchisierung von Kultur steht, die gerade das populäre und klassische Fernsehen auch zu hinterfragen verstanden hat.

Literatur

Brower, Sue: Fans as Tastemakers. Viewers for Quality Television, in: Lisa A. Lewis (Hg.) *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London/New York 1992, S. 163-184.

Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (Erweiterte Ausgabe). Cambridge 1979.

Cavell, Stanley: Die Tatsache des Fernsehens, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 25-64.

Caldwell, John T.: *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. Brunswick N.J. 1995.

Caldwell, John T.: Televisualität, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 165-205.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington 1987.

Feuer, Jane: *Seeing Through the Eighties. Television and Reaganism*. Durham/London 1995.

Fiske, John: *Television Culture*. London/New York 1987.

Hartley, John: *Tele-ology. Studies in Television*. London/New York 1992.

Marlow, Eugene, Secunda, Eugene: *Shifting Time and Space. The Story of Videotape*. New York 1987.

McPherson, Tara: Disregarding Romance and Refashioning Femininity: Getting Down and Dirty with the *Designing Women*, in: *Camera Obscura* 32 (1993), S. 103-124.

Modleski, Tania: Die Rhythmen der Rezeption. Daytime-Fernsehen und Hausarbeit, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Markus, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 376-387.

Mills, Brett: Comedy Verité. Contemporary Sitcom Form, in: *Screen* 45:1 (2004), S. 63-78.

Nelson, Robin: Analysing TV Fiction, in: Glen Creeber (Hg.): *Tele-Vision. An Introduction in Studying Television*. London 2002, S. 74-92.

Spigel, Lynn: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus

Stauff, Matthias Thiele (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 214-252.

Abbildungen

Abb. 1: *King of Queens* (2000) Staffel 3, Episode 7: Strike Out (Trio Infernale).

Abb. 2: *King of Queens* (2003), Staffel 6, Episode 10: American Idle (Carrie allein zuhaus).

Abb. 3: *King of Queens* (2000), Staffel 3, Episode 13: Hi-Def Jam (Die verkaufte Schwester).

Abb. 4: *King of Queens* (2000) Staffel 3, Episode 7: Strike Out (Trio Infernale).

Autor

Herbert Schwaab, 2006 Promotion an der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit zur Filmphilosophie Stanley Cavells. Lehrt und arbeitet in Bochum, Dortmund und Hildesheim. Der Beitrag schließt an das Lehr- und Buchprojekt einer Einführung in die Theorie der populären, audiovisuellen Erzählung am Gegenstand der Sitcom *King of Queens* an.

Kontakt: HerbertSchwaab@yahoo.de