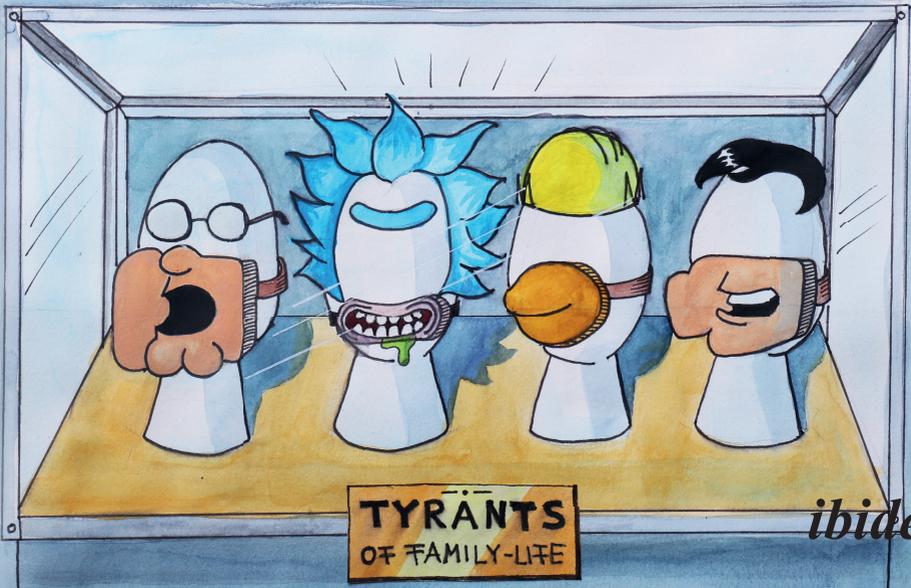


Film- und Medienwissenschaft

Jakob Kelsch

Father Knows Worst!

Familiendarstellung in der populärkulturellen
US-amerikanischen Zeichentricksitcom

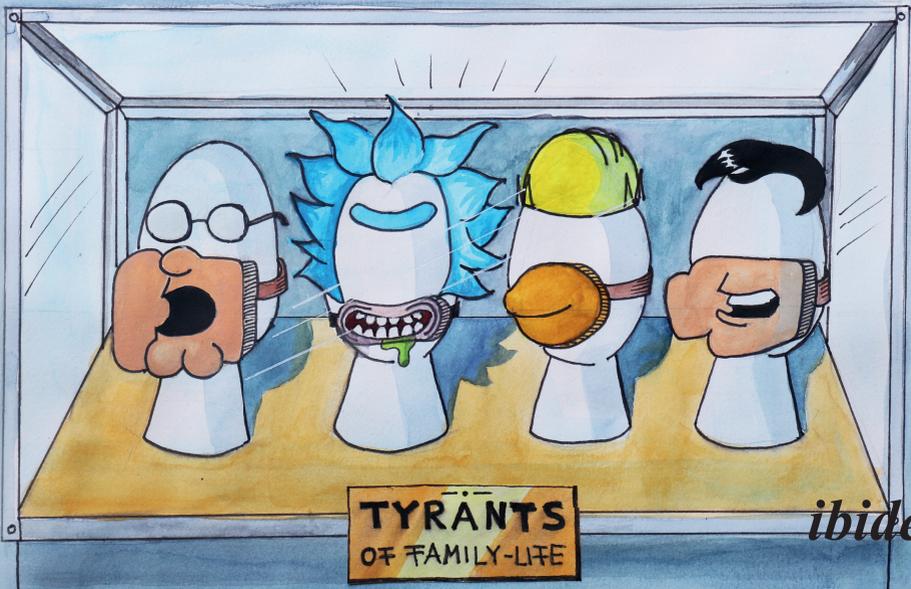


Film- und Medienwissenschaft

Jakob Kelsch

Father Knows Worst!

Familiendarstellung in der populärkulturellen
US-amerikanischen Zeichentricksitcom



Jakob Kelsch

Father Knows Worst!

Familiendarstellung in der populärkulturellen
US-amerikanischen Zeichentricksitcom

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 29 *Ralf A. Linder*
Zwischen Propaganda und Anti-Kriegsbotschaft:
Die Darstellung des Krieges im US-amerikanischen Spielfilm als Indikator gesellschaftlichen Wandels
ISBN 978-3-8382-0750-6
- 30 *Jana Zündel*
An den Drehschrauben filmischer Spannung
Zeit und Raum bei Alfred Hitchcock
Verzögerungen und Deadlines, klaustrophobische und expansive Räume
ISBN 978-3-8382-0940-1
- 31 *Seraina Winzeler*
Filme zwischen Spur und Ereignis
Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film
ISBN 978-3-8382-0414-7
- 32 *Tobias Dietrich*
Filme für den Eimer
Das Experimentalkino von Klaus Telscher
ISBN 978-3-8382-1094-0
- 33 *Silvana Mariani*
O Canto do Mar: Die Ästhetisierung von Realität?
Reflexionen über den Realismus bei Alberto Cavalcanti
ISBN 978-3-8382-1100-8
- 34 *Marius Kuhn*
Im weiten Feld der Zeit: Die filmischen Transformationen des Romans *Effi*
Briest
ISBN 978-3-8382-1141-1
- 35 *Noemi Daugaard*
Grauensvolle Atmosphären:
Tondesign und Farbgestaltung als affektive und subjektivierende Stilmittel in *THE SILENCE OF THE LAMBS*
ISBN 978-3-8382-1190-9
- 36 *Selina Hangartner*
Wild at Heart and Weird on Top:
Spielformen der Ironie im Film
ISBN 978-3-8382-1214-2
- 37 *Alexander Schmidt*
Kino der Ekstase
Formen der Selbstüberschreitung in den Filmen Andrzej Zulawskis
ISBN 978-3-8382-0313-3
- 38 *Anna Weber*
Aufruf zur Solidarität
Die visuelle und stimmliche Präsenz von Ernst Busch und seine proletarische Imago im linken Filmschaffen der Weimarer Republik
ISBN 978-3-8382-1121-3
- 39 *Marian Petraitis*
Alle Geschichte hat einen Ort
Modelle filmischen Erinnerens am Beispiel der Filme Volker Koeppes
ISBN 978-3-8382-1142-8
- 40 *Jessica Berry*
Kino der Sprachversionen
Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms, 1929-1933
ISBN 978-3-8382-1271-5
- 41 *Jacqueline Maurer*
Filmische Raumkonstruktion und Inszenierung städtischen Raums
Michelangelo Antonionis *L'Eclisse* (1962) und das römische Quartier EUR
ISBN 978-3-8382-1272-2
- 42 *Jakob Kelsch*
Father Knows Worst!
Familiendarstellung in der populärkulturellen US-amerikanischen Zeichentricksitcom
ISBN 978-3-8382-1241-8

Jakob Kelsch

FATHER KNOWS WORST!

Familiendarstellung in der populärkulturellen
US-amerikanischen Zeichentricksitcom

ibidem
Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverabbildung: "Tyrants of Family Life". © copyright 2019 by Jan Jakob Teterycz.

ISBN-13: 978-3-8382-7241-2

© *ibidem*-Verlag, Stuttgart 2019

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle einigen Menschen danken, die mich auf dem langen Weg dieses Textes von der Masterarbeit bis zur Publikation begleitet und unterstützt haben:

Meinen Eltern für das wiederholte und unermüdliche Gegenlesen meiner Texte – nicht nur des vorliegenden.

Julia Jung dafür, dass sie sich mit einer Welt herumgeschlagen hat, in der sie so gar nicht zu Hause ist. Ohne dein umfassendes und tiefgehendes Lektorat wäre diese Publikation kaum halb so gut geworden.

Lena Carl für ein abschließendes Lektorat, um die Fehler auszubügeln, die ich in meiner Betriebsblindheit wohl übersehen hätte.

Anja Labandowsky für die Erstkorrektur der Masterarbeit. Dank dir konnte ich beruhigt abgeben.

Jakob Teterycz für die hingebungsvolle und begeisterte Arbeit an einem Titelbild – es ist großartig geworden.

Prof. Dr. Irmbert Schenk und Prof. Dr. Hans Jürgen Wulff für die Aufnahme in die Reihe „Film- und Medienwissenschaft“ und Dr. Martin Hennig für den Hinweis auf diese.

Prof. Dr. Jan-Oliver Decker für die Betreuung meiner Masterarbeit, zahlreicher Arbeiten davor und auch danach. Ihre zahllosen wertvollen Ratschläge haben mich in meinem Studium auf fachlicher und persönlicher Ebene so sehr weitergebracht wie wenig anderes.

Valerie Lange vom *ibidem*-Verlag für die Unterstützung bei der Publikation und die hilfreichen Antworten auf eine Unzahl unbedarfter Fragen.

Und zuletzt – auch wenn sie es niemals lesen werden – den kreativen und genialen Köpfen hinter den Serien, die mein Leben so bereichern und mich durch manche dunkle Stunde führen.

Ohne sie und euch alle wäre diese Publikation niemals möglich gewesen – dafür vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
1. Familien im Mittelpunkt des medialen Interesses – eine Einleitung.....	9
2. Sitcom und Zeichentrick(-sitcom): Charakterisierung und historische Entwicklung.....	17
2.1 Der Zeichentrick als Mittel der Satire	18
2.2 Sitcom – Definition und Charakteristika	21
2.3 Die Geschichte der „Family-Sitcom“	26
2.3.1 Ursprünge und Prototypisierung: Die Sitcom der 1950er und 1960er Jahre	27
2.3.2 Experiment und Abweichung: Die Sitcom der 1970er Jahre.....	29
2.3.3 Renormierung und normgerechte Diversifizierung: Die Sitcom der 1980er Jahre.....	31
2.3.4 Abkehr vom Bekannten: Die Sitcom der 1990er Jahre	32
2.3.5 Zwischen Restabilisierung und Dekonstruktion: Tendenzen des 21. Jahrhunderts.....	34
2.4 „Zeichentricksitcom“ – Zusammenfassende Charakterisierung	35
3. AMERICAN DAD! – Analyse des Primärbeispiels.....	41
3.1 Erzählmodell von AMERICAN DAD!	44
3.2 Charakteranalysen.....	52
3.2.1 Stan Smith: Dekonstruktion des patriarchalischen Ideals.....	54
3.2.2 Francine Smith: Die fatalen Folgen patriarchalischer Unterdrückung.....	63
3.2.3 Steve Smith: Die Zukunft der Jugend – Konsequenzen repressiver Rollenbilder	66

3.2.4	Hayley Smith: Das Scheitern von Idealismus und Emanzipation	69
3.2.5	Roger Smith und Klaus Heisler: Gesellschaftskritik und Absurdität	73
3.2.6	Resümee: Verfremdung und Travestie stereotypisierter Rollenbilder	79
3.3	Zentrale Paradigmen der Serie	82
3.3.1	Familien- und Geschlechterrollen	83
3.3.2	Politischer Konservatismus und Xenophobie	89
3.3.3	(Waffen-)Gewalt und Verrohung	91
3.3.4	Triebsteuerung und Sexualität	92
3.3.5	Religiosität	93
3.3.6	Schulsystem, Kapitalismus und Anonymität des Staates – Weitere Paradigmen	94
3.3.7	AMERICAN DAD! als satirische Kritik medialer Bilder von Wirklichkeit – Resümee	95
3.4	AMERICAN DAD! als Dekonstruktion der familiären Sitcom-Norm – Zusammenfassende Einordnung	97
4.	Vergleich und paradigmatische Gegenüberstellung mit anderen Formaten	101
4.1	Einführung der Vergleichsformate	102
4.1.1	BOJACK HORSEMAN	102
4.1.2	RICK AND MORTY	104
4.1.3	FAMILY GUY	106
4.1.4	SOUTH PARK	108
4.1.5	THE SIMPSONS	110
4.2	Tendenzen zur Komplexitätssteigerung – Vergleich der Erzählmodelle	112
4.3	Paradigmatischer Vergleich	115
4.3.1	Familien- und Geschlechterrollen	115
4.3.2	Polit-Satire sowie politischer Konservatismus und Xenophobie	126

4.3.3 (Waffen-)Gewalt und Verrohung	129
4.3.4 Triebsteuerung und Sexualität.....	133
4.3.5 Religiosität	137
4.3.6 Selbstreflexion und Intertextualität – Weitere Paradigmen.....	139
4.4 Tod eines eskapistischen Ideals – Zusammenfassung der Ergebnisse	142
5. Zeichentricksitcoms: Die Entmythisierung der Gesellschaft 	147
6. Inhaltsangaben der analysierten Episoden.....	153
6.1 AMERICAN DAD!	153
6.2 BOJACK HORSEMAN	175
6.3 RICK AND MORTY	179
6.4 FAMILY GUY.....	182
6.5 SOUTH PARK	189
7. Literaturverzeichnis	197
7.1 Literatur	197
7.2 Abbildungsverzeichnis	201

1. Familien im Mittelpunkt des medialen Interesses - eine Einleitung

In der heutigen Gesellschaft ist die Familie nach wie vor von hoher Relevanz, nicht nur – im Sinne des gemeinsamen Heimes – als rein topografischer Raum des privaten Rückzugs, sondern besonders als topologischer Raum, an den bestimmte konventionalisierte Werte und Normen geknüpft sind, Vorstellungen davon, wie Familie und Gesellschaft, wie das Leben überhaupt zu sein hat. Ihr hoher Stellenwert ist nachvollziehbar: Die gesamte Differenzierung zwischen „Privatem“ und „Öffentlichem“ geht auf die soziale Bedeutung und Strukturierung der Familie zurück, sie steht geradezu stellvertretend für den privaten Raum (vgl. Rössler 2001: 280). Zudem ist die Familie nicht nur ein gesellschaftlicher und politischer Wert von (nach wie vor) großer Bedeutung, sie ist eine Keimzelle komplexer gesellschaftlicher Organisationsformen wie Stadt und Staat (vgl. Bobbio 2006: 4).¹ Familie bzw. das gemeinsame Heim, das Zuhause, sind Brennpunkte, an denen geltende Normen und Werte in besonders konzentrierter Weise verhandelt werden.

Textuelle Verarbeitungen von Familie stellen immer eine Verhandlung bedeutsamer gesellschaftlicher Paradigmen dar. Somit sind entsprechende Texte stets Sammelbecken des zentralen kulturellen Wissens einer Zeit. Mythologische Familiensagas, Familienromane, Familienfilme – die medialen Produkte, die sich mit diesem zentralen gesellschaftlichen Raum und den daran angelagerten Paradigmen auseinandersetzen, sind ebenso vielfältig in ihren Ansätzen wie zahlreich. Im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert gibt es besonders *ein* Format, das sich um die mediale Verhandlung der Familie verdient gemacht hat. Die Rede ist hier nicht von Klassikern der Literatur, sondern von Texten, die auf ei-

¹ Dies stellen auch Jan-Oliver Decker, Hans Krahl und Marianne Wünsch bezüglich deutscher und amerikanischer Familienserien fest: Serien, die Familien fokussieren, neigen dazu, diese als „Keimzelle von Staat und Gesellschaft“ zu postulieren (vgl. Decker et al. 1996: 116). Eine Abbildung der Familie ist hier auch immer eine Abbildung der Gesellschaft und vice versa (vgl. ebd.: 96).

nen Konsum durch die Masse, also auf breite Popularität ausgelegt sind: US-amerikanische TV-Sitcoms. Die „Situation Comedy“, deren „Markenzeichen [...] die schnelle Abfolge komischer Situationen und Pointen [darstellt], die in die dramatische Handlung eingebettet sind“ (vgl. Cirikovic 2008: 3), ist seit Generationen ein integraler Bestandteil des Fernsehprogramms und dominiert das weite Feld der humorvoll unterhaltenden, seriellen Formate. Zentraler Schauplatz dieses Formats, dessen Aufstieg in den 1950er Jahren begann, ist dabei in der Regel entweder der Arbeitsplatz oder – weitaus häufiger – die Familie und deren Zusammenleben. Mit der sich im Laufe der Zeit wandelnden gesellschaftlichen und politischen Ansicht, wie Familie zu sein habe, veränderte und verändert sich auch die Sitcom-Familie: Das „Idealbild“ der traditionellen Familie, das durch die Sitcoms der 1950er gefestigt und geprägt wurde – Vater als Brotverdiener, Mutter als Hausfrau, fügsame Kinder –, die ein Leben ohne größere Konflikte führte, löste sich zusehends auf. Das zuvor entproblematisierte familiäre Leben wurde nun problematisiert. Zahlreiche dysfunktionale Familien hielten Einzug auf dem Fernsehbildschirm, die klar unter Beweis stellten, dass das Familienleben alles andere als reibungslos verläuft und Probleme nicht allein durch ein Machtwort des Vaters gelöst werden können. Einen Höhepunkt fand die Entwicklung der Familien-Sitcom mit dem überzeichneten Archetyp der dysfunktionalen Familie: Matt Groenings Zeichentricksitcom *THE SIMPSONS*² (USA, seit 1989), die der bis dahin erfolgreichsten Zeichentrickserie *The Flintstones* (1960 bis 1966)³ nicht nur ihren Beliebtheitsrang abließ, sondern mittlerweile die „longest-running prime-time situation comedy“ ist (Henry 2012: 1). Aufgrund ihres kritisch-satirischen Umgangs mit gesellschaftlichen und sozialen

² Die Titel der zentral analysierten Formate sind zur Hervorhebung in Kapitälchen angegeben, die Titel weiterer Serien sowie analysierter Episoden sind kursiv gehalten, ebenso wie andere Film- oder Serientitel. Zur Zitation aus Serien: Römische Ziffern stehen für die Staffel, die arabische Zahl für die Nummer der Episode innerhalb der Staffel. Zeitangaben in der Form von 0:00:00 bezeichnen wie folgt: Stunden: Minuten: Sekunden. Timecodes ohne Angabe des Titels beziehen sich auf *AMERICAN DAD!*.

³ Jahreszahlen ohne genauere Angaben bezeichnen im Folgenden den Zeitraum der ersten regulären Fernsehausstrahlung US-amerikanischer Formate und werden bei der Erstnennung des Formats angegeben.

Werten sowie dem bewussten Abweichen von traditionellen Strukturen wurden die SIMPSONS lange Zeit kritisiert, ja geradezu dämonisiert, meist von den gleichen politisch Konservativen, die den Vorbildcharakter der Sitcoms der 1950er Jahre mit ihrer un-leugbaren Homophobie und ihrem Sexismus entsprechend priesen (vgl. Stabile/Harrison 2003: 10).⁴ Trotz ihrer großen populärkulturellen Bedeutung und ihres Einflusses auf die Sitcom als Format hat Groenings Schöpfung heute einen großen Teil ihrer Innovativität und ihres subversiven Provokationspotenzials eingebüßt. Ihr Status ist zwar gefestigt, ihre Rolle in der aktuellen Populärkultur⁵ jedoch gering.

[Die Simpsons] leisten inzwischen nicht mehr postmoderne Aufklärung, sie haben sich ihr eigenes Museum der animierten Wirklichkeit eingerichtet. Dessen Programm bietet von Zeit zu Zeit sorgfältig ausgewählte und kommentierte Exponate, die Subversion bildet [...] inzwischen selbst einen festen Teil des Inventars und ähnelt eher engagierter Kunst als einem trojanischen Pferd. (Rauscher 2014: 112)

Gerade in der wandelbaren Welt der medialen Populärkultur nehmen früher oder später neue Formate den Platz ihrer Vorgänger ein, die häufig auf deren Erfolg und Konzept aufbauen. So ist es auch bei den SIMPSONS. Sie können als Wegbereiter der Formate gelten, mit denen ich mich auseinandersetzen will (vgl. Henry 2012: 6): aktuellen populärkulturellen US-amerikanischen Zeichentricksitcoms, allen voran Seth Woodbury MacFarlanes AMERICAN DAD! (seit 2005). Mein Ziel ist es, die Frage zu beantworten, welche Familien-Modelle diese Formate aufstellen: Wie verhält

⁴ Bekanntestes Beispiel für die SIMPSONS-Kritik ist wohl ein Kommentar des ehemaligen US-Präsidenten George Bush Sr., der 1992 „a nation closer to *The Waltons* than *The Simpsons*“ forderte und sich damit auf das Idealbild einer ruralen Familie in der Serie *The Waltons* (1972 bis 1981) berief (vgl. Henry 2012: 6).

⁵ Ich verstehe Populärkultur im Sinne der folgenden Definition: „P. K. bezeichnet [...] das Feld der Beschäftigung mit jenen massenhaft produzierten, medial vermittelten Unterhaltungs-, Gebrauchs- und Kulturgütern, die den Alltag und die Freizeit, die Lebenswelt, in bestimmter Weise aber auch die Symbolwelt und die Sinnorientierung der überwiegenden Zahl der Menschen ansprechen bzw. repräsentieren, die unter den Rahmenbedingungen der westl. Industriegesellschaften und ihrer weltweiten Ausstrahlung leben.“ (Brockhaus 2006: 750 f.)

sich das vermittelte Bild von Familie – im Sinne der an Familie angelagerten Paradigmen – zur Struktur, zum vorhandenen Modell von Familie? Zusätzlich werde ich aus einem medienhistorischen Blickwinkel untersuchen, wie die Zeichentricksitcom konservativ-traditionelle Familienideale bewertet, d. h. welche Position das Familienbild gegenüber der ursprünglich als Ideal gedachten Sitcom-Familie einnimmt.

Die „animated sitcom“ bzw. Zeichentricksitcom bietet besondere analytische Ansatzmöglichkeiten, die ich an späterer Stelle (Kapitel 2.1 und 2.2) ausführlich darlegen werde. Im Zeichentrick sehe ich ein großes Potenzial zur komisch-satirischen Überzeichnung, das die verhandelten gesellschaftlichen Umstände und die eventuelle Kritik an denselben deutlich hervortreten lässt. Ähnlich verhält es sich mit der Sitcom: Das komprimierte Format zwingt zur Problemetablierung und -lösung in einem sehr begrenzten zeitlichen Rahmen, da es in den untersuchten Episoden meist keinen übergreifenden Handlungsstrang gibt. Dies führt zu einer Verdichtung der Problemstellung und manchmal zu einer Überzeichnung im Sinne der Vereinfachung. Zudem können, durch die Wiederholungsstrukturen, die bezüglich der Handlungsmuster der Charaktere und der Problemlösungsstrategien auftreten, die zentralen Paradigmen des Formats problemlos und klar abstrahiert werden.

Die Kombination von Zeichentrick und Sitcom resultiert nun in einem Format, das Inhalte in satirisch-überzeichneter und zudem besonders verdichteter Weise vermittelt und somit aussagekräftige und eindeutige Analyseergebnisse verspricht. MacFarlanes AMERICAN DAD! steht im Mittelpunkt der Analyse, da diese Zeichentricksitcom durch mehrere Aspekte aus dem Korpus heraussticht. Zunächst ist AMERICAN DAD! ungleich politischer oder gesellschaftskritischer als FAMILY GUY (seit 1999), MacFarlanes in einem höheren Maß rezipiertes Format.⁶ Die Schwerpunkte von

⁶ Wegen der guten und nachgewiesenen Quellenlage erlaube ich mir hier auf die englischsprachige Wikipedia zu verweisen: Die konstante und weitaus größere Popularität von FAMILY GUY erschließt sich aus einem Vergleich der Zuschauer/innen/zahlen, wie sie auf den Seiten zu den Serien (Wikipedia.org zu AMERICAN DAD! und zu FAMILY GUY – Links im Literaturverzeichnis) bzw. zu den Episoden zu finden sind (Wikipedia.org zu „List of American Dad!

FAMILY GUY liegen primär auf chaotisch-humoristischen Anspielungen im Bereich der Populärkultur. Im Gegensatz zum ebenso politischen, aber wesentlich populäreren SOUTH PARK (seit 1997) findet in AMERICAN DAD! zudem eine Konzentration auf eine einzelne Familie statt, sie kann als Familiensitcom im eigentlichen Sinne gelten. Viele weitere Formate sind eher mediale Randscheinungen und ohne allgemein gültige Aussagekraft. AMERICAN DAD! stellt hier das bedeutsamste Format seiner Art dar. Die SIMPSONS habe ich wegen ihres bereits erwähnten Mangels an Aktualität nicht als Analysegrundlage gewählt. Zudem liegt hier eine ausreichende Menge an entsprechender Sekundärliteratur vor, die jede weitere Forschung müßig erscheinen lässt. AMERICAN DAD! hingegen wurde bisher kaum – auf deutschsprachigem Terrain nahezu gar nicht – wissenschaftlich behandelt.

Die Betrachtungen dieser Arbeit gehen über eine rein mediensemiotische Auseinandersetzung mit der populärkulturellen Medienlandschaft hinaus. Wie zuvor angemerkt, behandeln Texte, die Familie verhandeln, auch stets bedeutsame gesellschaftliche Paradigmen. Die dargestellten Weltmodelle verarbeiten auf besondere Art und Weise das kulturelle Wissen ihrer Produktionszeit.⁷ Die Entwicklung und Veränderung dieser Modelle, die Darstellung bestimmter Diskurse, die das Leben der fiktiven Familien dominieren, geben Rückschlüsse auf gesamtgesellschaftliche Tendenzen sowie Veränderungen und Entwicklungen von Denkmustern in der „realen“ Welt. Zudem besteht ein starker wechselseitiger Einfluss zwischen medialen Welt Darstellungen und den Vorstellungen der Rezipient/inn/en: Ebenso, wie die mediale Industrie existierende Weltmodelle verarbeitet und reflektiert, werden

episodes“ und zu „List of Family Guy episodes“ – Links im Literaturverzeichnis). Mag AMERICAN DAD! zwar vorübergehend bessere Quoten verzeichnen, so bleibt FAMILY GUY doch in seiner Gesamtheit und über einen längeren Zeitraum populärer.

⁷ Wie alle anderen Texte sind Sitcoms im Sinne Jurij Lotmans „sekundäre, modellbildende, semiotische“ Systeme. Sie legen ihrem Weltentwurf stets bestimmte, unterschiedlich gewichtete Schwerpunkte zugrunde, da kein Text eine umfassende Wiedergabe eines jeden Aspektes der Realität sein kann. Auch das kann relevant sein, was ein Text komplett ausblendet, worum es möglicherweise explizit nicht geht und worüber nicht gesprochen wird (vgl. Kraß 2015: 44 f.).

die Medienkonsument/inn/en stets dazu neigen, das eigene Umfeld, die eigenen Gedanken und – in Hinblick auf meine Thematik – die eigene Familie an dem zu messen, was in den medialen Weltmodellen präsentiert wird (vgl. Hook 2006: 1). Aus den Vorstellungen der Einzelpersonen bildet sich ein gesamtgesellschaftlicher Konsens – oder um es mit Carol Stabile und Mark Harrison zu sagen: „Thus, when the family is remembered in mass culture and political debate, it is represented in terms established by the culture industry“ (Stabile/Harrison 2006: 8).

Obgleich ich keinen US-amerikanischen, sondern einen deutschen Blickwinkel einnehme, ist das Analysekorpus, welches diesem Text zugrunde liegt, ausschließlich US-amerikanischen Ursprungs. Dieser Umstand ergibt sich aus dem repräsentativen Charakter der US-amerikanischen Medienproduktion: Sind die Entwicklungen im Bereich des Privaten und der Familie auch nicht in allen Teilen der westlichen Gesellschaft identisch, so bestehen doch Äquivalenzen. Vor allem sind es amerikanische Filme und Serien, ist es die amerikanische Populärkultur, die prägend für die Gesamtheit der westlichen Kultur – insbesondere für die jüngere Generation – ist, nicht nur, aber auch aufgrund der zahlenmäßigen Dominanz dieser Produkte und ihrer medialen Omnipräsenz. Gelten die Aussagen dieser Untersuchung also in erster Linie für die US-amerikanische Gesellschaft, so ist doch eine interkulturelle Verallgemeinerbarkeit gegeben. Die Ergebnisse, die ich bezüglich der Gesellschaft der Vereinigten Staaten ableite, lassen sich also partiell auf europäische Gesellschaften und damit die deutsche Gesellschaft übertragen (vgl. Decker et al. 1996: 116).

Ausgehend von der grundlegenden Annahme der engen Verknüpfung und wechselseitigen Beeinflussung textueller Modelle von Welt mit der außertextuellen Welt, werde ich mich, mit Mitteln der Mediensemiotik, einem Thema von soziologischer und kulturwissenschaftlicher Relevanz annähern.⁸ Fasse ich meine Forschungsfrage an dieser Stelle noch einmal zusammen, so lautet

⁸ In der Einleitung zum Sammelband „Critiquing the Sitcom“ fasst Joanne Morreale diese Annahme treffend zusammen: „When we watch sitcoms, we are watching ourselves; and when we deconstruct them, we become more aware of how we are constructed“ (Morreale 2003: xix).

sie: Wie stellen US-amerikanische Zeichentricksitcoms die Familie im Vergleich zu vorgeprägten Modellen dar? Welche Paradigmen werden vorrangig an familiäre Räume angelagert und welche Schlüsse lassen sich aus dieser Darstellung für den Stellenwert und die Entwicklungstendenzen der Familie in der heutigen Gesellschaft ziehen? Ein relevanter Aspekt der Beantwortung meiner Forschungsfrage wird ebenfalls sein, inwieweit die Zeichentricksitcom eine charakteristische Darstellungsweise entwickelt, die von der Realfilm-Sitcom abweicht.

Die Untersuchung gliedert sich, einschließlich dieser Einleitung, in fünf Kapitel. Um eine Orientierung innerhalb der Thematik zu gewährleisten, werde ich zunächst grundlegend auf die Charakteristika der Sitcom und des Zeichentricks eingehen (Kapitel 2). Dazu werde ich die relevanten Eigenheiten des Zeichentricks umreißen (2.1) und anschließend eine Charakterisierung der Sitcom vornehmen (2.2). Von vorrangiger Bedeutung wird der Überblick über die historische Entwicklung der Sitcom seit ihren Ursprüngen in den 1950er Jahren bis heute sein (2.3). Nur aus dieser historischen Perspektive kann die Tragweite meiner Analyseergebnisse zufriedenstellend erschlossen und eingeordnet werden. Abschließend werde ich eine medienwissenschaftliche Charakterisierung und Verortung der Gattung „Zeichentricksitcom“ vornehmen (2.4).

Zum Zeitpunkt dieser Untersuchung setzt sich AMERICAN DAD! aus zwölf abgeschlossenen (insgesamt 212 Episoden) und einer Ende 2016 begonnenen Staffel (bisher 12 Folgen) zusammen.⁹ Als Grundlage meiner Analyse, der ich mich im dritten Kapitel widmen werde, dienen die ersten sieben Folgen der Serie, deren Erstausstrahlung in den USA von Februar bis Juni 2005 stattfand und die die erste Staffel der Serie bilden. Ich gehe hier von der Grundannahme aus, dass in der ersten Staffel einer Serie die grundlegenden Paradigmen, Funktionsweisen und Hauptcharaktere des Formats etabliert werden, auf die im späteren Serien-

⁹ Da diese Untersuchung 2017 zunächst als Masterarbeit eingereicht wurde, beziehen sich alle Angaben zum Umfang der analysierten Serien (d. h. Zahl der Episoden und Staffeln) ausdrücklich auf den Stand bis einschließlich Juni 2017.

verlauf zurückgegriffen wird. Neben zusätzlichen ausgewählten Folgen, mit besonderem Beispielcharakter, wird aus den weiteren zwölf Staffeln stets die erste Folge der Staffel in die Analyse miteinbezogen, um einen möglichst repräsentativen Überblick über das Gesamtkorpus des Formats zu gewährleisten.

Das vierte Kapitel dient der Untersuchung weiterer Formate und folgt einem ähnlichen, aber stark verkürzten Aufbau. Neben SOUTH PARK (4.1.4) und THE SIMPSONS (4.1.5) werde ich die Formate BOJACK HORSEMAN (4.1.1 – seit 2014), RICK AND MORTY (4.1.2 – seit 2013) und FAMILY GUY (4.1.3) einführend vorstellen und diese in Hinblick auf die zuvor erarbeiteten Leitparadigmen von AMERICAN DAD! einer vergleichenden Analyse unterziehen (4.3), deren Ergebnisse ich abschließend – als Antwort auf meine Forschungsfrage – zusammenfasse (4.4). Am Ende der Studie steht ein Resümee, in dem ich die Funktionsweisen und Motive der Zeichentricksitcom abstrahiere und eine historische Einordnung in die Sitcomlandschaft vornehme.

Die Analyse erfolgt mit Mitteln der Mediensemiotik, wie sie unter anderem in „Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate“ (Gräf et al. 2014) und in Hans Krahs „Einführung in die Literaturwissenschaft“ (Krah 2015) dargelegt werden. Als Bezugspunkt wird wiederkehrend die Literatur zu den SIMPSONS dienen, die als Ausgangspunkt und Grundstein der heutigen Zeichentricksitcom zu werten sind. Dieser Text wurde zuerst 2017 als Masterarbeit an der Universität Passau vorgelegt und zur Publikation deutlich überarbeitet. Zahlreiche Ergänzungen und Änderungen, u. a. die modellhafte Darstellung der narrativen Strukturen, ergaben sich aus der Arbeit an meinem Dissertationsprojekt zur Darstellung von Familie in der zeitgenössischen Video-on-Demand-Serie. Dieses Projekt wird voraussichtlich 2020 abgeschlossen werden, an die Ergebnisse dieser Studie anknüpfen und sie, in Hinblick auf den medialen Digitalisierungsprozess, erweitern.

2. Sitcom und Zeichentrick(-sitcom): Charakterisierung und historische Entwicklung

Bevor ich mich der eigentlichen Analyse zuwende, werde ich die Charakteristika derjenigen medialen Formate darlegen, die das Analysekorpus bilden. Da die Zeichentricksitcom eine Art Hybrid zweier Textsorten darstellt, des Cartoons bzw. Zeichentrickfilms (ich verwende diese Begriffe synonym) und der Sitcom, und sich aus diesem Zusammenspiel bestimmte Eigenheiten ergeben, müssen beide Bereiche betrachtet werden. Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt aber auf dem Sitcom-Aspekt und nicht auf dem Aspekt des Zeichentricks. Demzufolge möchte ich die Charakteristika des Zeichentricks nur kurz hinsichtlich einiger relevanter Aspekte wie seiner Eigenschaft als Mittel der Satire und Verfremdung umreißen, gefolgt von einer ausführlichen Definition der „Sitcom“.¹⁰ Da sich die Sitcom und insbesondere die sogenannte „Family-Sitcom“ seit ihrer Entstehung zahlreichen Veränderungen unterworfen sah, bildet der dritte Punkt dieses Kapitels ein Überblick über die historische Entwicklung dieses Formats, allerdings weniger in Bezug auf seine spezifischen Darstellungsweisen, sondern bezüglich seines Umgangs mit Familie und Familienstrukturen. Ausgehend von den in diesem Kapitel vermittelten Hintergründen wird es möglich sein, die Eigenheiten der analysierten Formate in vollem Umfang nachzuvollziehen und in der historischen Entwicklung verorten zu können. Abschließend werde ich beide Ansätze – Zeichentrick und Sitcom – zusammenfüh-

¹⁰ Ich muss darauf hinweisen, dass ich, wenn ich von Zeichentrick rede, stets an die Formate denke, die meiner späteren Analyse zugrunde liegen. Meine Aussagen beziehen sich nicht auf den Zeichentrick/die Animation/den Cartoon im Allgemeinen, sondern vielmehr auf das Potenzial des Zeichentricks, in der Art und Weise zu wirken, wie es für die Zeichentricksitcom charakteristisch ist. Natürlich wirkt ein *Mickey Mouse*-Cartoon nicht in gleicher Weise subversiv gesellschaftskritisch, wie es die *SIMPSONS* tun, er hätte aber prinzipiell das Potenzial dazu. Für eine umfassende Beschreibung der Charakteristika und Funktionsweisen des Zeichentricks in seiner Gesamtheit möchte ich verweisen auf Matthias Hänselmanns Dissertationsschrift *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation* (Hänselmann 2016).

ren und darlegen, welche Merkmale die Zeichentricksitcom ausmachen. Mittels der von Gérard Genette in „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ aufgestellten Schemata, werde ich sie zudem innerhalb der Medien- und Sitcomlandschaft einordnen, um zu einem besseren Verständnis der Funktionsweise dieser Formate beizutragen.

2.1 Der Zeichentrick als Mittel der Satire

Trotz seiner langen Tradition, seiner Vielseitigkeit und seiner spezifischen Darstellungsformen und Erzählweisen gibt es bis heute keine wissenschaftliche Grundlagenuntersuchung zum Zeichentrickfilm. Der Zeichentrickfilm wird – bei all der Vielfalt seiner Anwendungsbereiche – deshalb noch immer primär als Unterhaltungsmedium für Kinder gesehen. (Hänselmann 2016: 13)

Dabei weist der Zeichentrickfilm – gerade in Hinblick auf die Verfremdung und satirische Überspitzung der Realität – Möglichkeiten auf, über die der Realfilm in dieser Art nicht verfügt. Es ist vielleicht gerade diese Eigenschaft der vorgeblichen „Kinderfreundlichkeit“ und „jugendfreien Komik“, die das subversive Potenzial der Zeichentrick-Komik ausmacht:

Wir denken, Zeichentrickfilme seien kinderfreundlich und spielerisch, ganz im Gegensatz zu ernsthafter Fernsehkost. Und schon lassen wir uns vom Zeichentrickfilm wie von einem Virus infizieren, der unsere intellektuelle Verteidigungsbereitschaft herabsetzt und uns mit satirischen, subversiven Ideen einullt. (Arnold 2008: 216)

Für David Arnold entspringt der Humor des Zeichentricks aus dem Absurden und Fantastischen, ist ein Mittel, um „die moderne Gesellschaft noch wirksamer zu verspotten“ (ebd.: 214 f.). Zeichentrickformate (wie z. B. sämtliche Zeichentricksitcoms), die auf Ähnlichkeiten mit der realen Welt aufbauen, menschenähnliche Figuren – wenn auch stark verfremdet und stilisiert – in ihren Handlungen präsentieren, zielen häufig auf einen Bruch der Erwartungshaltung der Rezipient/inn/en ab: Man sieht einen menschenähnlichen Charakter wie Homer Simpson (aus THE SIMPSONS) oder Stan Smith (aus AMERICAN DAD!) in einem gewöhnlichen, z. B. städtischen Umfeld wie Springfield (THE SIMPSONS) o-