

Frank Kelleter. "Seinfeld." *Klassiker der Fernsehserie*.
Ed. Christian Hißnauer and Thomas Klein. Stuttgart:
Reclam, 2012. 203-209.

Seinfeld

Seinfeld

USA 1989–1998.

- S: 9
- E: 180
- C: Larry David, Jerry Seinfeld
- R: Andy Ackerman, Jason Alexander, Tom Cheronos, David Steinberg, Art Wolff u. a.
- B: Larry David, Jerry Seinfeld, Larry Charles, Peter Mehlman, David Mandel u. a.
- K: Wayne Kennan
- D: Jerry Seinfeld (Jerry Seinfeld), Julia Louis-Dreyfus (Elaine Benes), Jason Alexander (George Costanza), Michael Richards (Cosmo Kramer), Wayne Knight (Newman), Jerry Stiller (Frank Costanza), John O'Hurley (Jacopo Peterman), Patrick Warburton (David Puddy), Warren Frost (Mr Frost), Grace Zabriskie (Mrs Frost)

»Seinfeld« gehört zu den wichtigsten lang laufenden Fernsehserien der USA; sie wurde mehrfach als beliebteste Sendung der 1990er Jahre und »bestes Fernsehprogramm aller Zeiten« ausgezeichnet (TV Guide, 2002). Zahlreiche Redewendungen aus »Seinfeld« sind in die amerikanische Umgangssprache eingegangen (»Yada-yada-yada«, »master of my domain«, »sponge-worthy« u. a.). Formal folgt die Serie den Konventionen der Sitcom: Wiederkehrende Figuren erleben komische Begebenheiten an gleich bleibenden oder ähnlichen Schauplätzen, hier vor allem: Jerrys Apartment und Monk's Cafe, einem Diner in New Yorks Upper West Side.

Sitcom ist eine betont kleine Form, in der Regel 20 Minuten Spielhandlung mit abgeschlossener Episodenstruktur plus 10 Minuten Werbung, wobei die Spielhandlung durch eingespieltes Lachen (*laugh track*) akzentuiert wird – eine Konvention, die die Produktionsbedingungen frü-

her Sitcoms simuliert, als die Shows live vor Studiopublikum abgefilmt wurden. Die Sitcom, ursprünglich ein Radioformat mit Wurzeln in der Minstrel-Tradition (»Amos 'n' Andy«, 1928–1953), ist einer der frühesten seriellen Programmtypen des Fernsehens überhaupt. Sein Reiz besteht in der Vertrautheit konstanter Figurenensembles kombiniert mit dem Fortsetzungspotenzial variabler Situationen. Entsprechend bietet sich das Format für Alltagskonstellationen an, die wenig auf Entwicklung angewiesen sind, doch ständig neue Modifikationen erlauben: Familie, Arbeitsplatz, Freundeskreis. Seit den 1950er Jahren spielen Sitcoms bevorzugt in häuslicher Umgebung (»I Love Lucy«, 1951–1957; »The Adventures of Ozzy and Harriet«, 1952–1966; »Drei Mädchen und drei Jungen« / »The Brady Bunch«, 1969–1974), bis sich die Domestic Sitcom mit Serien wie »All in the Family« (1971–1979) und → »Eine schrecklich nette Familie« / »Married ... with Children« (1987–1997) selbst dekonstruierte. Die 1970er Jahre erschlossen neue Themen und Figurenkreise wie die Frauenrechtsbewegung (»Mary Tyler Moore« / »The Mary Tyler Moore Show«, 1970–1977) und Krieg/Militär (»M*A*S*H«, 1972–1983). Individualisierte Lebensmodelle sorgten ab den 1980er Jahren für immer mehr Sitcoms über Freundschaftsbeziehungen; erfolgreiche Sendungen dieser Art neben »Seinfeld« waren u. a. »Cheers« (1982–1993) und »Friends« (1994–2004).

Darüber hinaus schließt »Seinfeld« an eine jüngere Tradition von Sitcoms an, in der Stand-Up Comedians ihr Bühnenmaterial verarbeiten. Über Beispiele wie »Die Bill Cosby Show« / »The Cosby Show« (1984–1992) und »Roseanne« (1988–1997) geht die Serie aber hinaus, indem sie Stand-Up Comedy zum expliziten Thema der Handlung macht: Der Komiker Jerry Seinfeld spielt sich selbst, und die einzelnen Episoden erzählen von den Alltagserlebnissen, aus denen er sein Bühnenmaterial bezieht. In den ersten sieben Staffeln zeigen deshalb alle Folgen zu Beginn

und zum Ende einen Auftritt Seinfelds in einem Comedy Club, bei dem er das Geschehen der Episode in Witzen kondensiert.

Der Publikumserfolg von »Seinfeld« ging mit einer ausgesprochen positiven Würdigung durch die Fernsehkritik einher, die bis heute anhält und die Serie zu einem oft zitierten Beispiel des amerikanischen Quality TV macht. Auf Figurenebene zeichnet sich »Seinfeld« durch eine ungewöhnlich zynische Darstellung des im Sitcom-Format bislang eher peripheren Motivs der Freundschaft aus. Zwar handelt die Serie vom engen Miteinander einer Freundesclique, doch anders als in »Friends« oder → »Sex and the City« (1998–2004) ist das Verhältnis der Hauptfiguren alles andere als herzlich. Jerry Seinfeld, Elaine Benes, George Costanza und Cosmo Kramer zögern nicht, sich gegenseitig auszunutzen oder zu hintergehen. Jede Figur ist grundsätzlich egoistisch und die Gemeinsamkeit der Gruppe besteht vor allem in ihrer mal ängstlichen, mal feindseligen Haltung gegenüber der Außenwelt. Jerry tritt als kleinlicher Neurotiker mit Bindungsängsten auf, George ist geizig und cholerisch, Elaine selbstsüchtig und impulsiv, Kramer ein arbeitsloser Schnorrer und Phrasendrescher, der mit stets neuen, ausnahmslos verrückten Geschäftsideen scheitert. Emotionale Bindungen zu anderen Personen sind den Freunden langfristig unerträglich und kulminieren in meist absurden Trennungsszenarien.

Zahlreiche Folgen thematisieren die ungewöhnliche Figurendarstellung in selbstreflexiver Weise: In »Irgendetwas stimmt nicht!« / »The Bizarro Jerry« (08.03) fühlt sich Elaine zu einer Clique hingezogen, deren großzügige Mitglieder das genaue Gegenteil von Jerry, George und Kramer sind; sie muss aber einsehen, dass sie für diese Gruppe nicht geschaffen ist. Die letzte Folge der Serie, »The Finale«, die schon im Vorfeld große Aufmerksamkeit auf sich zog (u. a. weil Jerry Seinfeld das Angebot von NBC abgelehnt hatte, eine weitere Staffel für 5 Millionen Dollar Ga-

ge pro Folge zu drehen), kulminiert in einer Gerichtsverhandlung gegen die Freunde wegen unterlassener Hilfeleistung: Eine lange Reihe von Leumundszeugen, allesamt zu Schaden gekommene Figuren aus den letzten neun Jahren, berichtet von den gesammelten Schandtaten der Protagonisten. Die vier werden zu einer Gefängnisstrafe verurteilt; im letzten Dialog kommentiert Jerry hinter Gittern den Sitz eines Knopfes an Georges Sträflingshemd – ein Gespräch, das den allerersten Dialog der Pilotfolge wiederholt. Gemessen an den gespannten Erwartungen vor der Erstausstrahlung waren die Reaktionen auf dieses Ende eher negativ; viele Zuschauer nahmen der Serie den selbstdestruktiven Gestus ihres Finales übel. Serielle Situationskomik zeigte sich in konzentrierter Akkumulation als pure Rücksichtslosigkeit. Hatte man in den vergangenen neun Jahren wirklich diese Figuren lieb gewonnen?

Passend zu den egozentrischen Hauptfiguren behandelt »Seinfeld« hauptsächlich urbane Alltagsprobleme ohne tieferen Sinn. Für die vier Freunde aber besitzen solche Trivialitäten eine geradezu obsessive Bedeutung. Eine ganze Folge, »Im chinesischen Restaurant« / »The Chinese Restaurant« (02.11), handelt beispielsweise von nichts anderem als dem Warten auf einen freien Tisch in einem Restaurant. Andere berühmte Episoden drehen sich um den Versuch, das eigene Auto in einem vollen Parkhaus wieder zu finden (»Im Parkhaus« / »The Parking Garage«, 03.06), oder um eine Wette, in der die Freunde austesten, wer von ihnen es am längsten ohne Masturbation aushält (»Der Wettstreit« / »The Contest«, 04.11). In späteren Staffeln werden solche Stadtneurosen zunehmend abwegig.

Auch diese thematischen Besonderheiten werden in der Serie reflexiv kommentiert: Über zahlreiche Episoden der vierten Staffel hinweg verfolgen Jerry und George den Plan, eine Fernsehserie namens »Jerry« für NBC zu produzieren, in der sich Jerry selbst spielt. Es soll eine »show about nothing« werden, die vom alltäglichen Leben Jerrys,

Georges, Elaines und Kramers handelt. Die Pilotfolge wird gedreht, aber NBC tritt daraufhin von der Produktion zurück. Dank solcher Rückkopplungen wurde »Seinfeld« oft als eine der ersten postmodernen Fernsehserien beschrieben.

Die selbstreflexiven Elemente der Serie sind eng mit ihren formalen Innovationen verbunden. Ohne die Episodenstruktur und Figurenorientierung einer Sitcom aufzugeben, entwickelte »Seinfeld« komplexe narrative Muster und Handlungsgeflechte, die für das Format wegweisend waren. Zunächst auf der Ebene einzelner Episoden ging die Neigung zu zunehmend surrealen Geschehnissen mit der Verknötung von Plots einher, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun hatten, deren überraschende Konvergenz aber oft als Pointe der Folge diente. Schließlich leistete sich »Seinfeld« auch weiter gespannte Handlungsbögen, die fast unvermeidlich meta-fiktionale Effekte erzeugten. Je mehr sich die Serie von engagierten Zuschauern und Fans beobachtet wusste, desto mehr setzte sie in fortgeschrittenen Staffeln auf Running Gags und verstreute Entwicklungsmomente (etwa die Rückkehr von Elaines Liebhaber Puddy, gefolgt von wiederholten Trennungen), die langfristige Zuschaueraufmerksamkeit mit exklusivem Humor belohnten.

In der Entwicklungsgeschichte serieller Ästhetik markiert »Seinfeld« einen Punkt, in der das Format Fernsehserie auf sich selbst aufmerksam wird und seine eigenen Bedingungen und Möglichkeiten experimentell-reflexiv auslotet. In diesem Zusammenhang bietet sich der Vergleich mit einer anderen Ausnahmeserie der 1990er Jahre an, David Lynchs → »Twin Peaks« (1990–1991), auf die »Seinfeld« mit der Besetzung von Warren Frost und Grace Zabriskie als dysfunktionalem Ehepaar und einigen kleineren Nebenrollen verweist. Sowohl »Twin Peaks« als auch »Seinfeld« handeln letztendlich von televisueller Serialität selbst, sind aber an unterschiedlichen Enden serieller Nar-

rationsmöglichkeiten angesiedelt. Wo »Twin Peaks« den labyrinthischen Sog fortgesetzten Erzählens thematisiert, das immer tiefere Eindringen in ein Geheimnis, dessen Lösung nur weitere, bodenlosere Geheimnisse zum Vorschein bringt, bis sich hinter jedem privaten Drama ein dunkles Bedeutungsnetzwerk fast kosmischen Ausmaßes auftut, da wird zwar auch in »Seinfeld« alles zunehmend miteinander verbunden, doch anders als in den Soap-Formaten, denen sich »Twin Peaks« verpflichtet fühlt, ist Fortsetzung hier nicht auf Spannung und Auflösungsversprechen angewiesen. Je weiter die Serie fortschreitet, desto mehr handelt sie von den Beziehungen, die sie selbst herstellt – ja, vom seriellen Beziehungsherstellen selbst. Sowohl »Seinfeld« als auch »Twin Peaks« tragen somit der prinzipiellen Unabschließbarkeit des Seriellen Rechnung. Während »Twin Peaks« aber immer tiefer in sich selbst zurück stürzt, bis die Vorstellung einer finalen Auflösung selbst nichtig wird – oder anders: während »Twin Peaks« sich daran macht, das Mystery-Format tatsächlich in Serie zu setzen –, erfindet sich »Seinfeld« einen witzigen und buchstäblich folgenreichen Anfang: In der bemerkenswerten Episode »Indien und zurück« / »The Betrayal« (09.08), deren Handlung in Anspielung auf Harold Pinters Theaterstück »Betrayal« (1978) rückwärts erzählt wird, greift die Schlussequenz weit vor den Pilotfilm hinaus und zeigt Jerrys und Kramers erstes Zusammentreffen vor elf Jahren in dem leeren Apartment, in das Jerry einziehen wird – eine Ur-Szene, von der alles ausstrahlt, endlose Permutationen der immer gleichen Basiskonstellation: Comedy in Serie.

Ein Meilenstein in der Geschichte des seriellen Fernsehens und ein amerikanisches Kulturphänomen, dessen öffentliche Rezeption – hierin anderen Erfolgsserien wie → »The Simpsons« (seit 1989) und → »The Sopranos« (1999–2007) vergleichbar – selbst zum Gegenstand öffentlicher Beobachtung wurde, brachte »Seinfeld« seinen

Schauspielern nach der letzten Sendung kein Glück. Jerry Seinfeld setzte in den 2000er Jahren zwar seine Stand-Up-Karriere erfolgreich fort, doch Julia Louis-Dreyfus, Jason Alexander und Michael Richards taten sich ebenso wie Produzent Larry David mit Folgeprojekten schwer. Erst Larry Davids HBO-Serie »Lass es, Larry!« / »Curb Your Enthusiasm« (seit 2000) brach den sogenannten »Seinfeld Fluch« (»Seinfeld curse«), indem sie ihn thematisierte: »Curb Your Enthusiasm« entwickelte das autobiographische Humorkonzept von »Seinfeld« weiter und zeigte in der siebten Staffel die Vorbereitungen zu einer fiktiven »Seinfeld«-Reunion-Show, eingeprobt von den Originalschauspielern.

Frank Kelleter

Literatur: Jerry Seinfeld: Seinlanguage. New York 1993. – Greg Smith: Plotting a TV Show About Nothing. In: Creative Screenwriting 2 (1995) S. 82–90. – Nicholas Mirzoeff: Seinfeld. BFI TV Classics. London 2008.