

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Laijana Braun / Jasmin Kathöfer (Hrsg.)

MUSICAL | MEDIEN



Klippel: Ornamentale Weiblichkeit ▶ Foerster: Die doppelte Erfindung des Tonfilms ▶ Beck: Searching for a Revolution ▶ Matthias: »Life can be bright in America« ▶ Stoppe: Film und Musical ▶ Keymling / Palade Flondor Strain: Warum singen die plötzlich? ▶ Scharmann: Produzieren und Spekulieren mit Barbie und Fran ▶ Braun: »One Rat's Trash is another Rat's Treasure« ▶ Korowin / Krüger: Perfect Meme Fodder ▶ Braun / Kathöfer: Non-Player-Character. The Virtual Reality Musical – Ein Interview mit Brendan Bradley

Jg. 24, H. 1, 2024

NAVI
GATIONEN
Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Lajana Braun / Jasmin Kathöfer (Hrsg.)

MUSICAL | MEDIEN

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Prof. Dr. Jens Schröter
Lehrstuhl für Medienkulturwissenschaft
Lennéstr. 1
53113 Bonn (Haupterausgeber)

Christoph Borbach und Max Kanderske
Team »Science, Technology and Media
Studies«
Universität Siegen
Herrengarten 3
57072 Siegen

Prof. Dr. Benjamin Beil
Institut für Medienkultur und Theater
Meister-Ekkehart-Str. 11
50937 Köln

REDAKTION FÜR DIESE AUSGABE:
Lajjana Braun / Jasmin Kathöfer

UMSCHLAGGESTALTUNG UND LAYOUT:

Jasmin Kathöfer
(für diese Ausgabe)
Christoph Meibom und Susanne Pütz
(Originaldesign)

TITELBILD VORNE:

DALL-E 2024

TITELBILD HINTEN:

DALL-E 2024

DRUCK:

UniPrint, Universität Siegen

Erscheinungsweise zweimal jährlich

universi – Universitätsverlag Siegen
Am Eichenhang 50
57076 Siegen

Preis des Einzelheftes: € 13,-
Preis des Doppelheftes: € 22,-
Jahresabonnement: € 20,-
Jahresabonnement
für Studierende: € 14,-

ISSN 1619-1641

Erscheint unter der
Creative Commons Lizenz
CC-BY-SA



Laijana Braun / Jasmin Kathöfer (Hrsg.)

MUSICAL | MEDIEN



Braunschweig University of Art

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

INHALT

Laijana Braun und Jasmin Kathöfer Warum Musical? Eine Einleitung.....	7
Heike Klippel Ornamentale Weiblichkeit. Busby Berkeley und das US-Musical der frühen 1930er Jahre	19
Lukas Foerster Die doppelte Erfindung des Tonfilms. Zu Geza von Bolvarys Zwei Herzen im 3/4 Takt	39
Eva Theresa Beck Searching for a Revolution. Von Hamilton und Oklahoma!	53
Sebastian Matthias »Life can be bright in America«. Musicalisierung des Alltäglichen in West Side Story	75
Sebastian Stoppe Film und Musical. Adaption im Spannungsfeld von Konventionen und Experimenten am Beispiel von Monty Python's Spamalot	87
Tabea Keymling und Anamaria Palade Flondor Strain Warum singen die plötzlich? Die Intentionen, Potentiale und Rechtfertigungen von Musicalfolgen popkultureller Serien	107
Bianka-Isabell Scharmann Produzieren und Spekulieren mit Barbie und Fran	123

Laijana Braun »One Rat’s Trash is another Rat’s Treasure«.	
Ratatouille: The TikTok Musical als Spiegelbild der partizipativen Kultur TikToks.....	143
Elena Korowin und Burkhard Krüger Perfect Meme Fodder. Das Musical Cats im und als Bild	165
Laijana Braun und Jasmin Kathöfer Non-Player-Character. The Virtual Reality Musical – ein Interview mit Brendan Bradley	183
Abstracts	193
Autor*innen	199

WARUM MUSICAL?

EINE EINLEITUNG

LAIJANA BRAUN UND JASMIN KATHÖFER

Am 3. Januar 2024 postete die Youtuberin und Videoessayistin Mina Le ein Video mit dem Titel »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«¹. Darin geht es vor allem zu Beginn um den Film *Wonka* (2023) und die Tatsache, dass der Trailer des Films keinen Hinweis darauf gibt, dass es sich bei dem Film um ein Musical handelt. Anders als beispielsweise bei den Musicalfilmen *Les Misérables* (2012), *Cats* (2019) oder der Neuauflage von *West Side Story* (2021), enthält der Trailer keine Vorschau auf einen der Songs – sieht man von einer Showeinlage Hugh Grants als Oompa Loompa, die ebenso eine einmalige Musiknummer im Film hätte sein können, einmal ab. Der Trailer von *Les Misérables* präsentiert demgegenüber gleich fünf der Songs.

Aus diesem Grund spricht Mina Le in Bezug auf *Wonka* von einem »Secret Musical«² und betont, dass der Film beileibe keinen Einzelfall darstelle. So verbergen auch die Trailer von *Mean Girls* (2024) sowie *Die Farbe Lila* (2023), dass es sich um Musicalfilme handelt³, und auch die Filme *Barbie* (2023) und *Die Tribute von Panem – The Ballad of Songbirds and Snakes* (2023) werben nicht mit ihrem hohen Musikanteil – auch wenn beide Filme sicher nicht per se als Musical zu qualifizieren wären.

An diesem Beispiel können zwei Beobachtungen festgemacht werden: Erstens, dass es im Moment eine Häufung von Musicalfilmproduktionen gibt, und zweitens, dass diese nicht als solche verkauft werden. Diese Beobachtungen (gepaart mit unserem generellen Interesse an der Gattung des Musicals) haben uns zur Herausgabe dieser interdisziplinär aufgebauten Ausgabe motiviert. Während die Frage nach der Wahl des Gegenstandes damit beantwortet wäre, stellt sich dennoch die berechtigte Frage, warum wir uns als Medienwissenschaftlerinnen mit Musicals beschäftigen, obwohl die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema doch zuvorderst in der Musik- oder Theaterwissenschaft zu verankern ist. Dies lässt sich sicherlich am besten beantworten, wenn wir zunächst kurz definieren, was wir in diesem Heft als Musical begreifen.

Eine solche Definition ist nicht ohne Rekurs in die Geschichte des Musicals zu leisten. Das Musical selbst entsteht in den 1920er Jahren in den USA als Bereich des Musiktheaters und wird als eine »primär amerikanische Gattung«⁴ beschrieben. So ist es nicht verwunderlich, dass sich Musicals inhaltlich auf die amerikanische

1 Le: »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«.

2 Le: »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«, 06:09.

3 Vgl. Le: »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«, 06:09-06:53.

4 Vgl. Geraths: »Das Musical als unterhaltendes Genus«, S. 11.

Geschichte (beispielsweise *Oklahoma!* 1943, *Hair* 1968 oder *Hamilton* 2015) und eher selbstreflexiv auf die US-amerikanische Film- und Theaterindustrie (beispielsweise *Funny Girl* 1964, *Follies* 1971, *42nd Street* 1980, *Sunset Boulevard* 1993 oder *La La Land* 2016) beziehen. Auch die US-amerikanische Populärkultur durchdringt das Musical seit seinen Anfängen auf der inhaltlichen, musikalischen und stilistischen Ebene (beispielsweise *Modern Millie* 1967, *Rocky Horror Show* 1973, *Dear Evan Hansen* 2015, *SpongeBob SquarePants: The Broadway Musical* 2016, *Six* 2017).⁵

Jenseits seiner historischen Genese ist das Musical auch formal eng zu fassen: Angelehnt an die Theater- und Musikwissenschaft nutzen wir die Beschreibung des Musicals als eine Verknüpfung von Text, Musik, Darstellung (Tanz, Schauspiel, Gesang) und Narration.⁶ In Abgrenzung jedoch zu Formen des Musikdramas, der Oper oder der Performance ist hier der (eher unscharfe) Begriff des Unterhaltungswertes⁷ das Merkmal, das die Gattung⁸ Musical jenseits der formalen Überschneidungen mit den erstgenannten Formen ermöglicht. ›Unterhaltungswert‹ steht zu nächst (ganz im Sinne der Kulturindustriethese) synonym zu ›Kommerzialität‹.⁹ Im Kontext dieser Fragestellung argumentiert Jonas Menze, dass sich ›Unterhaltungswert‹ dem englischen Begriff des Entertainments annähere. Die Zuschreibung des Musicals als Unterhaltungsformat habe, so Menze, in Deutschland den faden Beigeschmack der bürgerlichen Kultur, des Kitsches und der Kunstlosigkeit.¹⁰ Der Entertainmentbegriff hingegen sei weniger belastet und stehe vor allem in Amerika für eine »gelungene Synthese aus Unterhaltung, Kunst und Geschäft [...] Entertainment im Theater zu präsentieren heißt, sämtliche Sinne der Zuschauer anzusprechen«.¹¹

Musical zu analysieren (und in unserem Sinne auch zu definieren) meint also, dessen enges Verhältnis zum Moment der Unterhaltung – und damit auch zu Formen, Bedeutungen und Zirkulation der Populärkultur – zu betonen. Aus dieser Fokussierung lässt sich nun eine (eher kultur- und medienwissenschaftliche) Ad-hoc-Definition des Musicals ableiten: Ein Musical ist eine (Bühnen-)Inszenierung, die aus

5 Vgl. Stiehl »The Digital-Age Musical. Sighting/Siting Musicals Defined by High-Tech Content, Themes, and Memes«, S. 56.

6 Vgl. z.B. Fischer-Lichte et al.: »Musik. I. M.« und »Theater: Musiktheater – Facetten eines Begriffs«, S. 220.

7 Vgl. Geraths: »Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus«, S. 16.

8 Wir beziehen uns in der Verwendung des Begriffs ›Gattung‹ auf Jonas Menze, vgl. Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum 2018.

9 Vgl. Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum, S. 6.

10 Vgl. Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum, S. 8.

11 Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum, S. 7. Menze bezieht sich hier auf Wildbihler: Musicals! Musicals!: Ein internationaler Führer zu 850 Musicals und 3000 Tonträgern (Musical-Dokumentation) 1992.

einer Verbindung von Musik, Gesang, Performance und erzählter Geschichte besteht und sich auf geschichtliche sowie (pop-)kulturelle Erzeugnisse¹² bezieht. Sie wird getragen von einem mehr oder weniger ausgestellten kommerziellen Produktstatus (den es, wie zu diskutieren sein wird, durchaus zu naturalisieren und verschleiern versteht) und einer hohen intertextuellen Verwebung mit den Sphären des Populären und des Unterhaltenden. Diese grobe Definition ist durchlässig für verschiedene Formen des Musicals – von der Inszenierung auf der Bühne über Film- und Fernsehproduktionen bis hin zu sozialen Medien.

Neben diesem explizit kulturökonomischen und -theoretischen Argument besteht einer der präsentesten Anknüpfungspunkte für die Medienwissenschaft im identifikatorischen und affektiven Potential des Musicals. Indem Narrativ und Musik kombiniert werden, können Charaktere klarer geformt und für eine Beziehung zu den Rezipient*innen geöffnet werden.¹³ Ein früher und recht offensichtlicher Ansatz für eine solchermaßen geartete Perspektive findet sich in Disneys *Schneewittchen* (1937). Wie Elizabeth Randell Upton ausführt, missglückten die frühen Versuche der Animation einer menschlichen Figur, da diese sich entweder zu sehr an ›cartoon-haften‹ Zeichnungen mit Gummiarmen und biegsamen Körpern orientierten oder zu ›realistisch‹ dargestellt wurden. Um einer erneuten ›Uncanny Valley‹-Erfahrung¹⁴ zu entgehen, wurde die Figur des Schneewittchens zwar weitgehend naturalistisch, jedoch zusätzlich auch mit theatralem Make-up und überzeichneten körperlichen Eigenschaften, beispielsweise sehr großen Augen, ausgestattet.¹⁵ Durch dieses überzeichnete Äußere wird die Figur als menschlich wahrgenommen, ohne jedoch ›uncanny‹ zu wirken. Gleichzeitig nutzt der Film die Vertrautheit des Publikums mit dem Musical sowie die zugehörige willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit (nach Coleridge) und lässt die Figuren singen, wodurch die emotionale Identifikation – qua einer affektiven Bewertung – mit der Figur vereinfacht wird. Dieses identifikatorische Potential wird auch im Bereich der Inklusion seit mehreren Jahren umgesetzt – ob nun im umstrittenen Musicalfilm *Music* (2021), in welchem die Sängerin Sia ein nonverbales autistisches Mädchen portraitiert, das sich vorrangig durch Musik ausdrückt, im Zeichentrickmusical *Vivo* (2021), in dem sich die Protagonistin Gabi nicht nur gegen das klassische Verständnis von Musik, sondern auch gegen das klassische Verständnis von Gesellschaft stellt, oder im kürzlich

12 Vgl. Müller: »Tendenzen der Gattung ›Musical‹. Das populäre Musiktheater der Gegenwart«, S. 40; Schnell: »Musical«, S. 362.

13 Vgl. de Seife: »Cult Musical«, S. 298f.

14 Als ersten Animationsversuch führt Elizabeth Randell Upton den *Silly-Symphonies-Clip The Goddess of Spring* (1934) an, in welchem die menschliche Figur eher puppenhaft als menschlich wirkt. Die Bewegungen und die Mimik wirkten dadurch eher grotesk oder unheimlich. Als ›Uncanny Valley‹ wird auch die fehlende Akzeptanz gegenüber künstlichen oder computergenerierten Animationen von menschlichen Gesichtern und Körpern bezeichnet (vgl. Upton: »Music and the Aura of Reality in Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs (1937)«, S. 23).

15 Vgl. Upton: »Music and the Aura of Reality in Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs (1937)«, S. 23f.

angekündigten Videospiel *Harmonium: The Musical* (2024), in dem die gehörlose Protagonistin um ihre musikalische Ausdrucksform kämpft. Und auch verschiedene Marketing-Kampagnen (u.a. in Deutschland) eignen sich das Musical als Identifikationsmaschine an: Mit *Tarifzone Liebe* veröffentlichen die Berliner Bahnbetriebe 2023 ein Musical rund um die Stadt und den öffentlichen Nahverkehr. Damit knüpfen sie an einen für die digitalen Kulturen typischen Wandel an, in dem sich Unternehmen auf Plattformen wie TikTok nahbar inszenieren und eher als Influencer statt als genuine Unternehmensprofile auftreten.¹⁶

Insbesondere im Kontext von Disney zeigt sich, dass das Musical ebenso als Industriemaschinerie begriffen werden sollte. Neben den Disney-Princess-Musicals, die sich an eine eher jüngere Zielgruppe richten, sollten die Coming-of-Age-Musicals nicht unerwähnt bleiben, die vor allem Tweenager*innen adressieren.¹⁷ Angeführt von *High School Musical* (2006) wurde das Konzept immer wieder erfolgreich adaptiert – unter anderem durch den Nachfolger *Camp Rock* (2008), 20th Century Fox' Serie *Glee* (2009-2015) oder aktuell *High School Musical: The Musical: The Series* (2019-2023). Spätestens an den Verkaufszahlen dieser Franchises wird deutlich, dass es sich beim Musical nicht nur um Identifikations-, sondern auch um Industriemaschinen handelt: So gehörte der Cast von *Glee* zeitweise zu den Top 10 Selling Digital Artists in den USA,¹⁸ und auch heute haben der *High-School-Musical*- und *Glee*-Cast noch über 4 Millionen durchschnittliche Hörer*innen auf Spotify, die die Lieder auf Veranstaltungen wie Disney-Raves weiterhin (und vermutlich auch aus Nostalgie-Gründen) feiern.

Neben den genannten kulturökonomischen und affekttheoretischen Aspekten zeigt sich ein weiterer Anknüpfungspunkt in der Intertextualität sowie Intermedialität des Musicals. Der Medienwechsel vom Buch auf die Bühne, von der Bühne zum Film und schließlich zur TV-Serie stellt eher den Regelfall als die Ausnahme dar. Jedoch zeigt sich insbesondere beim Wechsel hin zu den sozialen Medien eine Transmedialität, die sich als neues Phänomen greifen lässt. Wie Hillman-McCord beschreibt, ist die direkte körperliche Präsenzerfahrung eines Musicalbesuchs im Theater sogar nur noch die Ausnahme als Rezeptionsform – denn sowohl die geographische Distanz zu den Spielstätten als auch die hohen Eintrittspreise verhindern dies meist. Dadurch verschiebt sich die Rezeption von der des vollständigen Bühnenstücks zu einer fragmentarischen Rezeption teilweise von Fans bearbeiteter Versatzstücke – statt des Stücks als Bühnenaufführung werden damit verknüpfte

16 Vgl. z.B. die TikTok-Accounts der Sprachlern-App *Duolingo* oder der Fluggesellschaft *RyanAir*.

17 Vgl. Sørenssen: »Disney's High School Musical and the construction of the tween audience«.

18 Vgl. Sony Music Entertainment: »Pressemitteilung. The U.S. Glee Are Top 10 Selling Digital Artists«.

audiovisuelle Produkte wie der Soundtrack, illegale Mitschnitte des Musicals¹⁹, Fan-musicals (»Youtubicals«²⁰) oder sog. Animatics rezipiert.²¹ Der Broadway verschiebt sich entsprechend von einem topografischen Ort hin zu einem abstrakten Konzept, das mehr und mehr im Internet statt in Manhattan stattfindet.²²

Dass auch die Aushandlung der Rezeption vorrangig im digitalen Raum stattfindet, wird von den Broadway-Produktionen selbst befeuert: So rücken nicht nur die Darsteller*innen²³, sondern auch die Autor*innen der Stücke auf den sozialen Medien in den Vordergrund, indem sie Inhalte produzieren, die die Stücke thematisieren und über diese hinausgehen.²⁴ Ein Beispiel dafür ist die Videoreihe *Ham4Ham*²⁵, in welcher das Team hinter der Broadwayproduktion *Hamilton* vor Ort (und später während der Pandemie rein digital) wöchentliche Inhalte produzierte. In diesen performen die Beteiligten verschiedenste Musicalszenen und Popmusik-Stücke abseits von *Hamilton*, führen Interviews und treten gemeinsam mit Gästen auf. Im Fokus steht meist der Autor Lin Manuel Miranda, der sich auch jenseits seiner Stücke breitflächig inszeniert und so seine ganz eigene Fangemeinde geformt hat. Auch wenn er innerhalb seiner öffentlichen Persona auf Social Media postet, löst sich diese dabei nie ganz von seinen Stücken. Das Ergebnis ist nur vordergründig ein (produkt- und autorenorientierter) Personenkult, der Miranda als eine Art Genie feiert. Tiefer liegend und im Sinne der hier vertretenen These lässt

-
- 19 Diese Mitschnitte werden meist unter dem Titel »Slime Tutorial« in Kombination mit dem Namen des Stücks veröffentlicht, damit die Algorithmen YouTubes den Mitschnitt nicht als solchen identifizieren. Diese Codes haben sich in der Community bereits etabliert, wodurch die Videos dennoch Aufrufe generieren. Die Mitschnitte sind meist von geringer Qualität.
- 20 Vgl. Hayashi: »Youtube! Musical! Youtubicals! Cultivating Theater Fandom through New Media«, S.374.
- 21 Animatics sind animierte Storyboards. Im Kontext der Musical-Animatics dient der Soundtrack des jeweiligen Stücks als Kontext, der durch rudimentäre Animationen visualisiert wird. Ein Animatic umfasst meist ein Lied des Musicals – häufig wird jedoch durch aufeinander aufbauende Animatics das Narrativ des Stückes in seiner Gänze wiedergegeben. Da es sich bei den Animatics in den meisten Fällen um Fan-Arbeiten handelt, variiert der Grad der Interpretation stark – während einige der Videos sich ästhetisch an den Kulissen und Darsteller*innen orientieren, interpretieren viele die visuelle Ebene neu. (vgl. z.B. die Animatics zum Stück *Hamilton* des Creators *szir*: https://www.youtube.com/watch?v=7Z6U9WaZXkY&list=PL4xgC_F6skl2mosy-ODq3a6HJyInV3HGv, 13.02.2024)
- 22 Vgl. Hillman-McCord: »Digital Fandom: Hamilton and the Participatory Spectator«, S. 136.
- 23 An dieser Stelle ist anzumerken, dass Social-Media-Reichweite als Kriterium in Casting-situationen entsprechend immer mehr an Relevanz gewinnt; vgl. Hillman-McCord: »Digital Fandom: Hamilton and the Participatory Spectator«, S. 2.
- 24 Diese Praxis lässt sich gemeinhin auch als Fan-Service fassen.
- 25 Vgl. Hillman-McCord: »Worshipping Lin-Manuel Miranda. Fans and Totems in the Digital Age«, S. 326. Sowohl die Aufzeichnungen der Ham4Ham-Performances vor Ort als auch die digitalen Clips lassen sich über den offiziellen Hamilton-YouTube-Kanal abrufen: <https://www.youtube.com/watch?v=2PJ7nW-YH50&list=PLK1wqzZ8S6RyKIWF8fB4bV6wzNr2KND2V>, 13.02.2024.

sich die Persona Miranda mit Hillman-McCord (dort angelehnt an Durkheims Konzept des Totems) als eine Art »collective effervescence«²⁶ fassen, die nicht nur ihn, sondern auch seine Stücke sowie Fan- und Nebenprodukte umgibt. Durch den Begriff der »collective effervescence« lässt sich die problematische Stellung verdeutlichen, die das Musical zwischen manufakturiertem Produkt auf der einen und bedeutungsstiftender Subjektpraxis auf der anderen Seite einnimmt.

Das letzte hier zu thematisierende Desiderat liegt in dem reinen Wert des Entertainments, der sich nach Jonas Menze darin verdeutlicht, dass im Musical die Horaz'sche Formel des *prodesse et delectare* einen klaren Überhang hin zur »Pleasure« erhält.²⁷ Das Entertainment ist dabei eng verknüpft mit dem Spektakel – sowohl auf Ebene der Performanz als auch auf der Ebene der Effekte und Kulissen. Gerade in den Bühnenproduktionen gehören aufwändige und überwältigende Inszenierungen, meist getragen von avancierter Bühnentechnik, zum Status quo. Häufig ergibt sich daher der Vergleich der Musicalerfahrung als *Theme Park Ride* oder auch (motiviert durch die Menge an Disney-Bühnenmusicaladaptionen) die Parallele zum Disneyland.²⁸ Entsprechend rücken auch Produktionen, die nicht in unsere Ad-hoc-Definition passen, vom Rand her in die Gattung ein: Obwohl das Theaterstück *Harry Potter und das verwunschene Kind* (2016) keinen Gesang integriert, wirkt es aufgrund der breitflächigen Nutzung von Technik-Spektakel gemischt mit Tanzszenen dennoch »Musical-esk«. Besonders interessant wird diese Nutzung »des Spektakels« vor allem in Genres, die diesem auf dem ersten Blick eher konträr gegenüberstehen: So hat – um hier ein eher abseitiges Beispiel aufzurufen – das Horror-Spiel *Alan Wake II* bereits kurz nach seiner Erscheinung Ende des Jahres 2023 positive Kritiken für eine ca. 20-minütige Musicalesequenz erhalten, die das Leben des Protagonisten durch verschiedene Songs rekapituliert und die spielende Person gleichzeitig durch eine Kulisse laufen lässt, die halb an Rockkonzert, halb an Bühnenperformance erinnert und diverse Kampfszenen räumlich komplett umschließt.

Ähnlich konträr wirkt der Kampf gegen *Raphael* in *Baldur's Gate 3* (2023) – auch wenn es hier nicht der Protagonist, sondern der Antagonist ist, der in identifikatorischer Bösewicht-Manier während des Kampfes ein Lied zum Besten gibt. In beiden Fällen wird die bereits mit Kampfspektakel gefüllte Szenerie durch das konträre Spektakel des Musicals ergänzt. An diese Spektakelhaftigkeit knüpfen auch die Musicalfilme an, in denen sich das Spektakel nicht nur auf den oben genannten Ebenen, sondern auch auf Ebene der Montage überträgt.²⁹ Neben der Überwältigung durch das Spektakel überwältigt das Musical ebenfalls durch Kitsch. Das Annehmen

26 Hillman-McCord: Hillman-McCord: »Worshipping Lin-Manuel Miranda. Fans and Totems in the Digital Age«, S. 325.

27 Vgl. Geraths: »Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus«, S. 16.

28 Vgl. Osatinski: »Ghosts in the Machine: Digital Technology and Screen-to-Stage Musicals«, S. 80f.

29 Als Beispiel kann hier die One-Shot-Szene zu Beginn des Musicalfilms *La La Land* (2016) genannt werden.

dieser Einladung zu einem Happy End (oder zumindest zu einer emotionsgeladenen Zeit) kann mit Thomas Küpper als Vertrag zwischen den Rezipient*innen und dem Stück verstanden werden: »Insofern *wird* das Publikum nicht einfach von Kitsch überwältigt; vielmehr *lässt* es sich überwältigen.«³⁰ Die Entscheidung, ein Musical zu rezipieren, ist entsprechend mit der Erlaubnis verknüpft, sich von ebendiesem rühren zu lassen. Küpper vergleicht diesen Prozess mit dem Charakter des Spiels: Mit dem rituellen Eintritt sind gewisse Regeln verbunden, denen sich die Rezipient*innen hingeben – ganz in dem Wissen, dass sie dafür mit der Erlaubnis zu starken Gefühlsregungen belohnt werden.³¹ Dabei werden die Gefühlsregungen vom Musical interpelliert, indem dieses seine bereits etablierten Strukturen nutzt. Damit die Rezipient*innen den Vertrag jedoch erst eingehen können, sind Kennzeichen nötig, die das Musical³² als solches ausweisen und versichern, dass die Erwartungen ihm gegenüber eingehalten werden.³³

Dies bringt uns zurück zu dem einleitend erwähnten Phänomen der ›Secret Musicals‹. Was alle der bisher genannten Anknüpfungspunkte vereint, ist der Affekt, der im Musical eben nicht nur durch die Musik geweckt wird, sondern auch durch den Kitsch, das Spektakel, die Identifikation und Nahbarkeit, durch hervorgerufene Genrebrüche, die »collective effervescence« von Fanpraktiken, aber eben auch durch die Abneigung, die die Nutzer*innen empfinden, wenn sie ohne Vorwarnung erst im Kino feststellen, dass sie mit einem Musical konfrontiert sind.³⁴

In der derzeitigen Konjunktur der Affektforschung ist das Musical auf verschiedenen Ebenen ein wichtiger Forschungsgegenstand, den es von der Medienwissenschaft zu ergründen gilt. Durch seine breiten Facetten ist das Musical ein komplexer Betrachtungsgegenstand, weshalb wir uns aktiv dafür entschieden haben, in dieser Ausgabe interdisziplinär zu arbeiten. Dies stellt jedoch nur den Einstieg in eine medienwissenschaftliche Betrachtung des Musicals – insbesondere unter dem Fokus der Affektforschung – dar. Potenzielle Anknüpfungspunkte können die folgenden sein:

Wie werden Affekte jenseits der Musik durch den Einsatz digitaler Technik provoziert? Wie lässt sich die affektive Aufladung des abstrakten, digitalen Ortes des Broadways fassen? Wo liegen die Möglichkeitsräume des starken identifikatorischen Potentials von Musicals für Themen der Inklusion und Diskriminierung? Wie

30 Küpper: *Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität*, S. 156; Hervorh. im Original.

31 Vgl. Küpper: *Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität*, S. 156f.

32 Natürlich ist das kein Alleinstellungsmerkmal des Musicals; die Notwendigkeit der Kennzeichnung lässt sich ebenfalls auf den Horrorfilm, das Melodrama, die Komödie etc. übertragen.

33 Vgl. ebd. S. 169.

34 Spezifisch basierend auf dem Trailer von *Wonka* stellt sich die Frage danach, wie kitschig das Musical gegenüber anderen Gattungen ist – denn obwohl der Trailer bereits eine kitschige Ästhetik angedeutet hat, scheint die Enthüllung des Films als Musical dennoch auf negative Affekte zu stoßen.

verschieben sich die Affekte des Musicals, wenn diese in einen interaktiven Spielraum verlagert werden? Warum ist die diskursive Wahrnehmung des Musicals als Figuration mit so starken negativen Affekten aufgeladen? Und wieso sind die im Trailer verschwiegenen Lieder auf Plattformen wie TikTok dennoch so erfolgreich?

DIE BEITRÄGE DIESES HEFTES

Den Anfang macht der Beitrag von **Heike Klippel**. In diesem setzt sie sich mit der ›Ornamentalen Weiblichkeit‹ des US-amerikanischen Filmmusicals der frühen 30er Jahre auseinander. Betrachtet werden die Filme und insbesondere die Choreografien Busby Berkeleys, in denen der weibliche Körper in opulenten geometrischen Strukturen nicht nur dar- und ausgestellt, sondern gleichsam zum Spektakel wird. Die Warenförmigkeit des Weiblichen innerhalb dieser Showszenen, die narrativ keinerlei Einbindung in das Filmgeschehen erfahren, setzt Klippel hierzu in einen geschichtlichen Kontext zwischen Wirtschaftsdepression und Selbstzensur in der Filmindustrie.

Lukas Foerster hingegen beschäftigt sich mit einer der ersten deutschen Tonfilmoperetten *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* von 1930. Anhand dieser beleuchtet er den filmischen Aufbau mit Bezug auf die Einführung des Tonfilms im konkreten wie im übertragenen Sinne, denn der Film dreht sich um eine vergessene Walzermelodie. Foerster widmet sich in seinem Text der Produktion, dem Festhalten sowie dem Notieren und damit der Möglichkeit der Reproduktion zweier Melodien als Allegorie auf die Umstellung von Stumm- auf Tonfilm.

Im folgenden Beitrag geht es zurück in die USA. Die Musikwissenschaftlerin **Eva Theresa Beck** vergleicht hier die Strukturen des Musicals *Oklahoma!* (1943) mit denen des Musicals *Hamilton* (2015) in Bezug auf ihren dramaturgischen Aufbau sowie ihre inhaltlichen Motive. Zudem stellt Beck die mediale Auseinandersetzung mit den jeweiligen Musicals gegenüber, die beide in ihrer Zeit als revolutionär gelten, und betrachtet dabei ihren Anteil an US-amerikanischer Mythenbildung. Beleuchtet werden in diesem Zusammenhang auch Fragen nach Colorblind Casting und das Unerwähnt-Lassen von Native Americans sowie People of Color.

Sebastian Matthias setzt sich in seinem Beitrag mit dem Musical *West Side Story* (1961) und dessen Adaption aus dem Jahr 2021 auseinander. Der Autor geht hier der Frage nach, wie Alltagshandlungen, beispielsweise das Aufhängen der Wäsche, musikalisiert werden, und vergleicht dabei die beiden Musical-Versionen auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Hierbei fokussiert er sich auf die Performance und den Tanz und stellt somit die Schnittstelle zur Tanzwissenschaft her.

Der nächste Beitrag beschäftigt sich mit den Konventionen des Films sowie des Bühnenmusicals. Hier vergleicht **Sebastian Stoppe** den Spielfilm *Monty Python and the Holy Grail* (1975) und seine Bühnenadaption *Monty Python's Spamalot* (2004). Er analysiert, mit welchen Mitteln die britische Komikergruppe es schafft, den Konventionsbruch im Erzählschema, der schon im Spielfilm angelegt ist, von

der Filmversion auf die Bühne zu übertragen. Gleichzeitig zeigt Stoppe, welche Anpassungen notwendig waren, um aus diesem speziellen filmischen Stoff ein Musical zu machen, welches im selben Maße die Grenzen seines Mediums auslotet, wie es schon der Film tat.

Mit einem weiteren Konventionsbruch – und zwar dem des plötzlichen Singens selbst – beschäftigen sich **Tabea Keymling** und **Anamaria Palade Flondor Strain**. Doch anstatt sich mit dem Musical im Film oder auf der Bühne zu befassen, geht es in ihrem Beitrag um Musicalfolgen in Fernsehserien und der Frage danach, warum plötzlich gesungen wird. Keymling und Palade arbeiten hier die Strategien heraus, wie solche Musicalfolgen innerhalb des logischen Aufbaus der Serien funktionieren können, welche genretypischen Konventionen eingehalten werden müssen, um diese Gesangseinlagen rechtfertigen zu können, und welche Gründe der Produktion solcher Folgen zugrunde liegen.

Bianka-Isabell Scharmann setzt sich mit einem dem Musical angrenzenden Bereich von Marketing und Unterhaltung auseinander. Am Beispiel eines Barbie-Werbefilms aus dem Jahr 1959 untersucht sie ›Barbie‹ im Kontext der kleinen Form. Hierzu tastet sie sich entlang der Film- und Fernsehgeschichte und entdeckt dabei immer wieder Schnittstellen zum Musical, die in den Biografien der ausführenden Produzent*innen, in der für Barbie produzierten Mode oder in der Gestaltung der Werbung selbst zu finden sind.

Die letzten drei Beiträge dieses Heftes untersuchen die Frage nach Internetpraktiken, die Rolle von Social Media und die Übertragung des Musicals in die Digitalität. **Lajana Braun** zeichnet hier am Beispiel von *Ratatouille: The TikTok Musical* (2021) nach, wie die Social-Media-Plattform TikTok als Akteur fungiert, um ein kollaboratives Musical zu produzieren. Dabei setzt sie sich mit den der Plattform eigenen Mechanismen auseinander und untersucht diese kritisch unter dem Begriff der partizipativen Kultur.

Elena Korowin und **Burkhard Krüger** widmen sich dem Phänomen der Memeifizierung der Musicalverfilmung *Cats* aus dem Jahr 2019. Der Film, der sich an das weltweit bekannte Megamusical *Cats* (1981) von Andrew Lloyd Webber anlehnt und international eher Spott als Applaus erntete, dient hier als Ausgangspunkt, um über Cat Content, Uncanny Valley und Internetpraktiken, wie das Erstellen von Memes, als Teil des Musicaldiskurses nachzudenken.

Abschließend geht es im letzten Beitrag um das Virtual-Reality-Musical *Non-Player Character* (2022). Im Interview berichtet der Produzent und Autor **Brendan Bradley** von der Produktion des Stücks, welches sowohl auf der Bühne als auch parallel in einem VR-Game stattfindet. Hier setzt er ein Statement für die Nutzung virtueller Realitäten und für die Einbindung des Publikums in das Geschehen. Bradley spricht über seine Erfahrungen in der Arbeit mit Laiendarsteller*innen, die aktiv mit ihm auf der Bühne stehen und die Handlung innerhalb des Spiels mitgestalten, sowie den Stellenwert der Musicalelemente, die das Stück als Framing zusammenhalten.

Wir danken allen Autor*innen für die gute Zusammenarbeit und die großartigen Beiträge. Zudem möchten wir allen Redner*innen der Ringvorlesung im Wintersemester 2023/24 für ihre spannenden und interessanten Vorträge danken, namentlich vor allem Henriette Gunkel und Dietmar Elflein, die zwar keine Beiträge für dieses Heft beigesteuert haben, dennoch aber mit ihrer Arbeit und ihren Vorträgen wertvolle Impulse gegeben haben. Ebenso danken wir der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig für die Finanzierung des Projektes und dem Institut für Medienwissenschaft, hier vor allem Heike Klippel, Ulrike Bergermann und Rolf Nohr, für die inhaltliche Unterstützung. Darüber hinaus danken wir allen Gästen und Studierenden, die tatkräftig mit uns Ideen gesammelt und diskutiert haben.

Weitere Informationen zum Programm der Ringvorlesung finden Sie auf der Internetseite der HBK Braunschweig und dem Institut für Medienwissenschaft.

LITERATURVERZEICHNIS

De Seife, Ethan: »Cult Musical«, in: Mathijs, E.; Sexton, J. (Hrsg.): *The Routledge Companion to Cult Cinema*, London & New York 2019, S. 297-306.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias: »Musik. I. M.« und »Theater: Musiktheater – Facetten eines Begriffs«, in: dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar 2014, S. 220-223.

Geraths, Armin: Einführung: »Das Musical als unterhaltendes Genus«, in: Geraths, Armin; Schmidt, Christian Martin (Hrsg.): *Musical. Das unterhaltende Genre. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber 2002, S. 9-29.

Hayashi, Aya Esther: »Youtube! Musical! Youtubesicals! Cultivating Theater Fandom through New Media«, in: Sternfield, Jessica; Wollman, Elizabeth L. (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*. New York und London 2020, S. 374-383.

Hillman-McCord, Jessica: »Digital Fandom: Hamilton and the Participatory Spectator«, in: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): *iBroadway. Musical Theatre in Digital Age*. Fredonia 2017, S. 119-144.

Hillman-McCord, Jessica: »Worshipping Lin-Manuel Miranda. Fans and Totems in the Digital Age«, in: Sternfield, Jessica; Wollman, Elizabeth L. (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*. New York und London 2020, S. 325-334.

Küpper, Thomas: *Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität*. Bielefeld 2022.

Menze, Jonas: *Musical Backstages. Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals*. Münster und New York 2018.

- Müller, Ulrich: »Tendenzen der Gattung ›Musical«. Das populäre Musiktheater der Gegenwart«, in Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald (Hrsg.): Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Klangbildung. Anif und Salzburg 2008, S. 39–51.
- Osatinski, Amy S.: »Ghosts in the Machine: Digital Technology and Screen-to-Stage Musicals«, in: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): iBroadway. Musical Theatre in Digital Age. Fredonia 2017, S. 73-91.
- Upton, Elizabeth Randell: »Music and the Aura of Reality in Walt Disney’s Snow White and the Seven Dwarfs (1937)«, in: Rodosthenous, George (Hrsg.): The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from ›Snow White‹ to ›Frozen‹. London et al. 2014, S. 17-30.
- Schnell, Ralf: »Musical«, in: ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart. Stuttgart und Weimar 2000, S. 362-363.
- Sony Music Entertainment: »Pressemitteilung. The U.S. Glee Are Top 10 Selling Digital Artists«, https://www.sony.com/content/sony/en/en_us/SCA/company-news/press-releases/sony-music-entertainment/2012/in-the-us-gee-are-top-10-selling-digital-artists.html, 09.02.2024
- Sørenssen, Ingvild Kvale: »Disney’s High School Musical and the construction of the tween audience«, in: Global Studies of Childhood, Vol. 8, No. 3, 2018, S. 213-224.
- Stiehl, Pamyła: The Digital-Age Musical: Sighting/Siting Musicals Defined by High-Tech Content, Themes, and Memes, in: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): iBroadway. Musical Theatre in Digital Age, Fredonia 2017, S.43-72.
- Wildhübler, Hubert: Musicals! Musicals!: Ein internationaler Führer zu 850 Musicals und 3000 Tonträgern (Musical-Dokumentation), o.O. 1992.

FILME & SERIEN

- Barbie (USA 2023, Regie: Greta Gerwig).
- Camp Rock (USA 2008, Regie: Matthew Diamond).
- Cats (USA 2019, Regie: Tom Hooper).
- Dear Evan Hansen (USA 2021, Regie: Stephen Chbosky).
- Die Farbe Lila (USA 2023, Regie: Blitz Bazawule).
- Die Tribute von Panem – The Ballad of Songbirds and Snakes (USA 2023, Regie: Francis Lawrence).
- Glee (USA 2009-2015, Regie: Ryan Murphy).
- High School Musical (USA 2006, Regie: Kenny Orthega).
- La La Land (USA 2016, Regie: Damien Chazelle).
- Les Misérables (UK 2012, Regie: Tom Hooper).

LAIJANA BRAUN / JASMIN KATHÖFER

Mean Girls (USA 2024, Regie: Samantha Jayne & Arturo Perez Jr.).
 Modern Millie – Reicher Mann gesucht (USA 1967, Regie: George Roy Hill).
 Music (USA 2021, Regie: Sia).
 Ratatouille: The TikTok Musical (USA 2021, Regie: Verschiedene).
 Schneewittchen (USA 1937, Regie: David D. Hand).
 The Goddess of Spring (USA 1934, Regie: Wilfried Jackson).
 Vivo (USA 2021, Regie: Kirk DeMicco).
 West Side Story (USA 2021, Regie: Steven Spielberg).
 Wonka (USA 2023, Regie: Paul King).

SPIELE

Harmonium: The Musical (USA 2024, The Odd Gentlemen).
 Alan Wake II (Finnland 2023, Remedy Entertainment).
 Baldur's Gate 3 (Belgien 2023, Larian Studios).

BÜHNENSTÜCKE

42nd Street (USA 1980, Musik: Harry Warren; Buch: Michael Stewart, Mark Bramble).
 Cabaret (USA 1966, Musik: John Kander; Buch: Joe Masteroff).
 Dear Evan Hansen (USA 2015, Musik: Benj Pasek, Justin Paul; Buch: Steven Levenson).
 Follies (USA 1971, Musik: Stephen Sondheim; Buch: James Goldman).
 Funny Girl (USA 1964, Musik: Jule Styne; Buch: Isobel Lennart).
 Hamilton (USA 2015, Musik & Buch: Lin-Manuel Miranda).
 Hair. The American Tribal Love/Rock Musical. (USA 1968, Musik: Galt MacDermot; Buch: Gerome Ragni, James Rado).
 Harry Potter und das verwunschene Kind (UK 2016, Musik: Imogen Heap, Buch: J. K. Rowling).
 Oklahoma! (USA 1943, Musik: Richard Rogers; Buch: Oscar Hammerstein).
 Six (Schottland 2017, Musik und Buch: Toby Marlow, Lucy Moss).
 SpongeBob SquarePants: The Broadway Musical (USA 2016, Musik: versch.; Buch: Kyle Jarrow).
 Sunset Boulevard (Großbritannien 1993, Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: Don Balck, Christopher Hampton).
 Tarifzone Liebe (Deutschland 2023, Musik & Buch: Tom van Hasselt).
 The Rocky Horror Show (UK 1973, Musik: Richard O'Brien; Buch: Richard O'Brien, Jim Sharman).

ORNAMENTALE WEIBLICHKEIT.

BUSBY BERKELEY UND DAS US-MUSICAL DER FRÜHEN 1930ER JAHRE

HEIKE KLIPPEL

KINEMATOGRAPHIE ALS SPEKTAKEL

»Dieses Kino löst sich völlig in Spektakel auf, diese Bilder, diese Aufnahmen, diese Szenen haben keine andere Funktion, keine andere Bedeutung und keine andere Existenz als Form und Ästhetik«¹ – so charakterisiert Jean-Louis Comolli die kaleidoskophaften Tanzszenen von Busby Berkeley aus den frühen 1930er Jahren. Damit bringt er die Faszination dieser überbordenden, scheinbar von Raum und Zeit befreiten, extravaganten Arrangements auf den Punkt, die immer wieder Staunen hervorrufen. Busby Berkeley war der erste Regisseur der Filmindustrie, der ganz auf Showszenen spezialisiert war; als Spielfilmregisseur reüssierte er nicht. Er war nicht der erste, der die Kamera senkrecht über den Tänzer:innen platzierte, aber er war derjenige, der diese Art von Show-Nummern, bei denen das Graphisch-Ornamentale die Dominanz hatte, perfektionierte und in immer wieder neuen Variationen inszenierte. Sie gelten als in besonderem Maße kinematographisch, weil sie ganz explizit die Bühnenrealität überwinden, die bis dahin (und auch seit den späten 1930er Jahren wieder) im Tonfilmkino die Show-Szenen charakterisierte (vgl. Abb. 1-3).

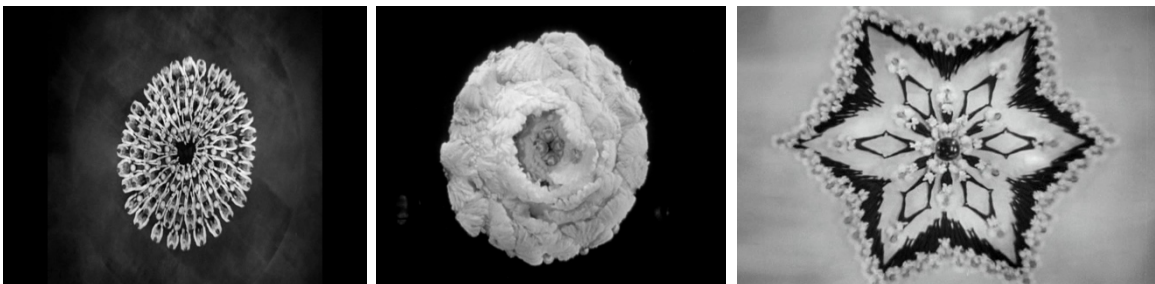


Abb. 1-3: Show-Formationen in *Wonder Bar* (1934), *Fashions of 1934* (1934), *Dames* (1934)

Im ersten Weltkrieg dirigierte er, unter anderem, beim Militär Marsch-Formationen, z.T. für sechs 200-Mann-Gruppen, außerdem arbeitete er als Luftbeobachter, und 1919 war er zunächst in Koblenz als Assistent des Unterhaltungsdirektors der US-Besatzungsarmee. Er inszenierte Shows, führte Regie, schauspielerte auch und arbeitete nach seiner Rückkehr in den 1920er Jahren an verschiedenen Theatern,

¹ »Ce cinéma qui se résout totalement en spectacle, ces images, ces plans, ces scènes qui n'ont d'autre fonction, d'autre sens et d'autre existence que plastique [...]« Comolli: »La danse des images«, S. 24.

ab 1925 am Broadway. Im frühen 20. Jh. waren die spektakulärsten Musiktheater-Nummern im Genre der Revue zu finden, deren Gesangs- und Tanznummern keine narrative Kontinuität hatten und seriell gereiht waren. Berkeley arbeitete am Ende des Jahrzehnts am Broadway für Revuen, als diese bereits im Niedergang waren.

In den 1920er Jahren wurden sie zunehmend unmodern, und mit dem Börsenkrach 1929 und dem Tonfilm kam das Revue-Geschäft weitgehend zum Erliegen. Gleichzeitig waren die im frühen Tonfilm beliebten Musicals vornehmlich im Revuestil, ohne Narration. Sie dienten dazu, die neue Technologie des Tons auszustellen,² verschwanden dann aber zu Beginn der 1930er Jahre auch aus dem Kino.

1930 ging Berkeley nach Hollywood, wo er für den Rest seiner Laufbahn in den nächsten drei Jahrzehnten fest in das Studiosystem der Filmindustrie integriert war.³ Seine spektakulärsten Inszenierungen sind die der Jahre 1933 und 1934, in denen er für Warner Brothers arbeitete, und um diese soll es im Folgenden gehen.⁴ Nach einer stetigen Abwärtsspirale seit 1929 war 1933 das Jahr der schwersten wirtschaftlichen Krise mit extremen Arbeitslosen- und Obdachlosenzahlen, wobei der Amtsantritt Franklin D. Roosevelts am 4. März und dessen Konjunktur- und Sozialprogramme des New Deal eine Verbesserung der Situation zu versprechen schienen.⁵ Nach anfänglicher vermeintlicher Resilienz gingen seit 1931 auch die Zuschauerzahlen der Filmindustrie stark zurück, und 1933 mussten drei große Studios (RKO, Paramount, Fox) Konkurs anmelden. Warner Brothers hatte 14 Millionen Dollar Defizit, konnte sich aber noch über Wasser halten.⁶ Busby Berkeleys Debüt beim Film war *Whoopee!* (R. Thornton Freeland, P. Samuel Goldwyn, USA 1930), ein Western-Musical in Farbe; danach hatte er diverse Aufträge in weniger erfolgreichen Filmen, bis Warner Brothers ihn unter Vertrag nahm und ihm die Perspektive gab, die finanziellen und technischen Möglichkeiten eines großen Studios voll auszuschöpfen. Unterstützt von einer massiven Publicity-Kampagne, wurde *42nd Street* (R. Lloyd Bacon, P. Warner Brothers, USA 1933), der im März 1933

2 »Some of the most important movie musicals were pure plotless revues: *The Hollywood Revue of 1929*, *The Show of Shows* (1929), *King of Jazz* (1930), *Paramount on Parade* (1930).« Rubin: »Busby Berkeley«, S. 54.

3 Das Studiosystem war die dominante Organisationform der Filmwirtschaft der USA bis in die 1960er Jahre. Die Filmherstellung war produzenten- und nicht regieorientiert, weshalb im Folgenden immer die Produktionsfirmen angegeben werden. Vgl. u.a. Schatz: *The Genius of the System*.

4 *42nd Street* (R. Lloyd Bacon, Premiere März 1933), *Gold Diggers of 1933*, (R. Mervyn LeRoy, Premiere Mai 1933) und *Footlight Parade* (R. Lloyd Bacon, Premiere September 1933); *Fashions of 1934* (R. William Dieterle, Premiere Februar 1934), *Wonder Bar* (R. Lloyd Bacon, Premiere März 1934), *Dames* (R. Ray Enright, Premiere August 1934), alles Warner Brothers-Produktionen.

5 Warner Brothers, das Studio, für das Berkeley zunächst arbeitete, unterstützte die Politik Roosevelts. In *Footlight Parade* formieren sich die Showgirls sogar zum Bild des Adlers, des Symbols der National Recovery Administration. Vgl. *Footlight Parade*, R. Lloyd Bacon, P. Warner Brothers, USA 1933, I.47.

6 Vgl. Balio: *Grand Design*, S. 15ff.

Premiere hatte, ein Riesenerfolg. Entsprechend leistete der Film einen wesentlichen Beitrag dazu, das Studio aus der Krise zu retten. Er bildete den Beginn einer Serie von fünf weiteren Filmen in den nächsten beiden Jahren, die einem ähnlichen Muster folgten.⁷ Es handelt sich um Backstage-Musicals, d.h. es gibt zwei parallele Handlungsstränge, von denen der eine der Produktion eines Musicals gilt und sich der andere mit der romantischen Paarbildung der beteiligten Figuren auseinandersetzt. Dieses Sub-Genre bildet eine Form zwischen narrativem Realismus und Musical-Artifizialität, in der es trotz der Spielhandlung möglich ist, spektakuläre Szenen einzubauen: Es ist nach beiden Seiten hin offen – zum reinen Spektakel, aber auch zur integrierten Form hin, in der Narrativ und Musikszenen fester verbunden sind. Gewährleistet wird die Verbindung durch den Raum, d.h. die Proben- und Bühnenräume, in denen sowohl Narration wie auch Nummern stattfinden.

Während das klassische Kino durch das Primat der Narration gekennzeichnet ist, so sind Musicals notwendigerweise von nicht-narrativen Elementen durchsetzt. Die Erzählung und die Show-Nummern basieren auf grundsätzlich unterschiedlichen Regeln, woraus ein Widerspruch entsteht, der letztlich nicht aufgelöst werden kann: Aus der Perspektive der Narration sind die Musik-Nummern immer unmöglich.⁸ Sei es, dass ein Paar, das sich zum ersten Mal sieht, sofort in ein Duett verfällt, dass Tänzer Techniken ausführen, mit denen sie zuvor keinerlei Erfahrung hatten, dass eine gänzlich unbekannte Sängerin sofort mit äußerster Professionalität singt und tanzt. Martin Rubin schlägt deshalb folgende Definition für das Musical vor: »a musical is a film containing a significant proportion of musical numbers that are impossible – i.e., persistently contradictory in relation to the realistic discourse of the narrative.«⁹

Diese Definition ist auch dafür geeignet, Musicals von Filmen zu unterscheiden, in denen aus unterschiedlichen Gründen Musik-Einlagen vorkommen; Rubin nennt bspw. *She Done Him Wrong* (R. Lowell Sherman, P. Paramount, USA 1933), *River of No Return* (R. Otto Preminger, P. 20th Century Fox, USA 1954) oder *Nashville* (R. Robert Altman, P. ABC Motion Pictures, USA 1975) – alles Filme, in denen der Gesang nahtlos in die Narration eingepasst und dieser untergeordnet ist. Im eigentlichen Musical dagegen stelle sich immer die Frage, wie der Übergang zwischen Narrativ und Aufführung gestaltet wird, die Momente also, in denen sich bei den Figuren ein Lied oder ein Tanz ankündigt, in das sie dann in der Form eines perfekten Auftritts ausbrechen. In den früher Warner Brothers/Berkeley-Musicals besteht dieses Problem nicht, da das Genre des Backstage-Musicals jederzeit ohne besondere Maßnahmen zulässt, dass Lieder oder Tänze aufgeführt werden, eine narrative Rechtfertigung der Nummern ist nicht erforderlich. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese realistisch sind, sondern der Sprung ins Unmögliche geschieht nicht beim

7 Vgl. Fußnote 3.

8 Vgl. hierzu Rubin: »Busby Berkeley«, S. 56ff. S. dazu auch den Beitrag von Keymling/Palade Flondor Strain in diesem Band.

9 Ebd., S. 57.

Übergang von der Narration zur Show, sondern manifestiert sich innerhalb der Aufführung selbst. Busby Berkeley, so schreibt Martin Rubin, nutzt nicht die räumliche Verbindung, um Kohärenz zwischen Handlung und Shownummern zu schaffen, sondern im Gegenteil, er betont ausdrücklich die Grenzziehung zwischen den Räumen der Narration und der Sphäre des Spektakels.¹⁰ Das bedeutet, dass die Aufführungen ganz zu Beginn noch auf den Bühnenraum referieren, d.h., man sieht Dick Powell (der Standard-Crooner all dieser Filme) mit einer Partnerin auf der Bühne, aber binnen eines kurzen Momentes wechselt das Geschehen in eine Räumlichkeit, die ganz eklatant unmöglich ist. Zu diesen Unmöglichkeiten gehören bspw. Ausmaß und Effekt: Beginnend in einem Bühnen- oder anderweitig durch die Erzählung gegebenen Raum, erfolgt ein Sprung in unfassbare räumliche Ausdehnungen, z.B. die Wasserfälle und das Wasserbecken in »By a Waterfall«¹¹ (*Footlight Parade*) oder der riesige Nachtclub in »Lullaby of Broadway« (*Gold Diggers of 1935*, R. Busby Berkeley, P. Warner Brothers, USA 1935). Zugleich präsentieren die Nummern Effekte, die nur durch eine äußerst bewegliche Filmkamera und den Filmschnitt erzeugt werden und die keinen realistischen Raum mehr abbilden, z.B. Aufsichten oder Unterwasseraufnahmen. Die Szenerie kann auch in nicht überdimensionierte, sondern eher realistische Räume wechseln, die auf einer Bühne nicht darstellbar wären, wie etwa die Hotellobby, Treppen, Flure und Hotelzimmer in »The Honeymoon Hotel« (*Footlight Parade*) – vor allem aber sind jederzeit Wechsel von dreidimensionalen Räumen in die Fläche möglich. Am Ende erfolgt dann ein Schnitt ins applaudierende Publikum, das diese Szenen nie gesehen haben kann (vgl. Abb. 4-7).

Anders als in anderen Filmen ist dadurch der unmögliche Diskurs völlig getrennt vom narrativen. Die Show-Nummern finden in einem eigenen Universum statt, ohne jede Verbindung mit dem Inhalt und dem Raum der Narration, und können ungehindert ihre konstruierte Artifizialität entfalten. »In effect Berkeley is allowed to operate his own musical sideshow within the context of a narrative film.«¹² Berkeley hielt oft nur wenig Verbindung zur Narration und konzentrierte sich ganz auf seine Einzel-Inszenierungen; gerne wird kolportiert, dass er sich gar nicht über die Filmhandlung informierte.

Auf diese Weise war es möglich, dass die Show-Inszenierungen nicht allein räumlich und inhaltlich von der Erzählung getrennt waren, sondern dass sie in einen deutlichen thematischen Widerspruch zu dieser traten: Spielte die Handlung im alltäglichen Kampf gegen die bedrückenden Folgen der wirtschaftlichen Depression, waren die Show-Szenen durchweg von überbordender Extravaganz und Exzess gekennzeichnet. Ein Gegenbeispiel zum Modus der Separierung von Handlung und

10 »In the classic Warner Brothers/Berkeley musicals of the early 1930s, this spatial demarcation of the musical numbers takes on a special intensity and a special inflection. It is overdetermined in a very particular way.« Ebd., S. 56.

11 Zur Unterscheidung von den Filmtiteln sind die Titel der Show-Nummern in Anführung gesetzt.

12 Rubin: »Busby Berkeley«, S. 59.

Tanzszenen bilden Fred Astaire/Ginger Rogers-Musicals, die Anfang der 1930er Jahre von RKO produziert wurden. Hier sind die Welten der Erzählung und des Unmöglichen homogener und stärker auf eine Linie gebracht, was bedeutet, dass die Shownummern zurückgenommener und etwas naturalistischer sind und dass die narrative Welt luxuriöser und artifizieller ist. In der Regel sind die Auftritte nicht von der Erzählung abgeschnitten und auf einen Bühnenraum beschränkt, sondern können in jeder anderen Filmdekoration auftreten. Dialoge und Liedtexte sind aufeinander abgestimmt, die Ausstattung der Räume ist passend für Auftritte, präsentiert wird eine bruchlose Welt von eleganten Wohnräumen, Hotels, schicken Nachtclubs und Ozeandampfern.¹³

Berkeleys Stil der Show-Inszenierung dagegen kehrt zum Spektakulären der Revue zurück, obwohl dies weder auf der Bühne noch im Film mehr aktuell war, zumindest nicht als dominante Struktur. An die Stelle der elaborierten Inszenierung im Bühnenraum der Revue tritt im Film nun die entfesselte Kamera. Befreit vom Dienst an der Narration, entbunden von der Verpflichtung realistischer Raumdarstellung, können die kinematographischen Techniken selbst zur Schau gestellt werden. Rubin sieht darin eine Übertragung und Ausdehnung des Theaterspektakels auf das Kino: Busby Berkeleys »contribution to the evolution of the movie musical can be seen not so much as the replacement of a theatrical mode by a cinematic one, but as the *extension* and *expansion* of a theatrical tradition – the Tradition of Spectacle – to include specifically cinematic elements.«¹⁴

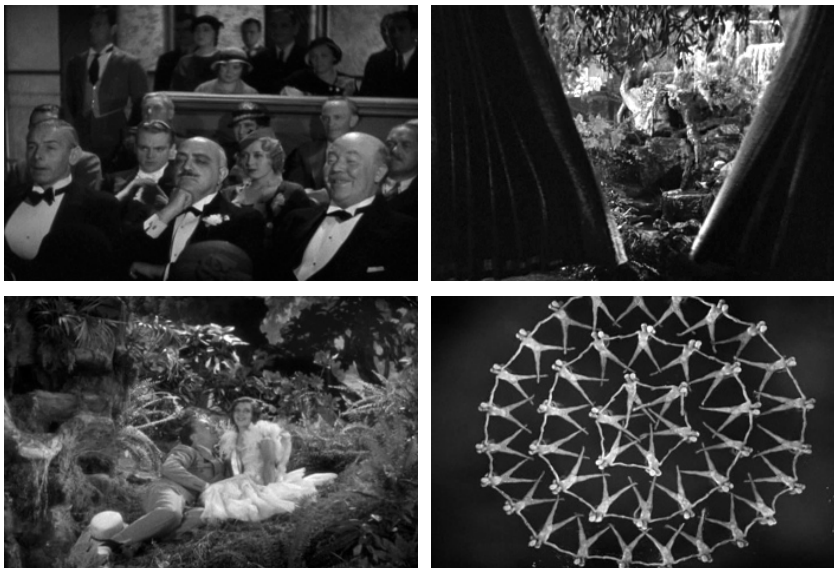


Abb. 4-7: »By a Waterfall« (Footlight Parade, 1.17.03, 1.17.10, 1.18.02, 1.24.16): in einer Minute vom Theaterraum zum »Unmöglichen«, in sieben Minuten vom Raum zur Fläche

Diese Charakterisierung der Besonderheiten von Berkeleys Show-Nummern geht allerdings kaum darauf ein, was eigentlich der Gegenstand der zur Schau gestellten

13 Vgl. ebd., S. 60.

14 Ebd.

Kamera-Technologie ist. Diese ist sich nicht kinematographischer Selbstzweck, wie es das Eingangs-Zitat von Comolli nahezulegen scheint, sondern dient der Präsentation von unzähligen Frauen bzw. weiblichen Körpern. Bevor ich darauf zurückkomme, möchte ich im folgenden Abschnitt kurz auf die Erzählhandlungen dieser Filme in ihrem historischen Kontext eingehen.

GESCHICHTE(N)

Auch wenn die Show-Szenen der Busby Berkeley-Warner-Produktionen raumzeitlich scharf von den Filmhandlungen getrennt sind und gewissermaßen aus diesen herausfallen, so reflektieren sie dennoch deren Themen. Warner Brothers gilt als das Studio, das in besonderem Maße charakteristisch für die Zeit der Wirtschaftskrise ist; sie hatten einen Schwerpunkt in der Produktion von Gangster-Filmen und Musicals, in denen zwar soziale Probleme aufgegriffen wurden, die aber angesichts rückläufiger Zuschauer:innenzahlen auf Thrill, Action und Eskapismus setzten. Wenn auch wie die Gangster-Filme weit von späteren realistischen Stilen entfernt, so handelt es sich beim Backstage-Musical gleichfalls um ein Genre, das einen klaren Gegenwartsbezug hat. Den Auftakt bildete *42nd Street*, die Verfilmung eines Stoffs, der im Milieu der Showgirls und Produzenten, die ihr Geld im Börsenkrach verloren haben, spielt. Mervyn LeRoy führte Regie, und Busby Berkeley übernahm die Musiknummern, für die er 57 Tänzerinnen engagierte. Ruby Keeler, eine Step-Tänzerin in ihrer ersten Hauptrolle, spielt die junge Unschuld, umgeben von lebenserfahrenen Show-Girls in Nebenrollen, die aber untereinander solidarisch sind. In allen Filmen dieser Reihe findet sich im Wesentlichen das gleiche Schauspieler:innen-Ensemble: Der Crooner Dick Powell als jugendlicher Liebhaber, dazu einige ältere Schauspieler in komischen Rollen (Guy Kibbee, Ned Sparks, Hugh Herberts), in den weiblichen Hauptrollen Ruby Keeler, Joan Blondell und Ginger Rogers. Aus Bedenken gegenüber einem möglichen Misserfolg war *42nd Street* so produziert, dass die Show-Nummern alle am Ende positioniert sind; hätte man in der Postproduktion den Eindruck bekommen, dass die Musikszenen nicht funktionieren, hätte der Film auch als Drama herausgebracht werden können. Die Nummern blieben, der Film wurde ein großer Erfolg, und man begann sofort mit der Produktion von *Gold Diggers of 1933*, der knapp drei Monate später Premiere hatte.¹⁵ Alle weiteren Busby Berkeley-Warner Brothers-Filme der Jahre 1933/1934 sind Backstage-Komödien, die die Wirtschaftsdepression thematisieren. Es geht immer darum, dass eine Show gerettet und erfolgreich werden muss, damit Arbeitslosigkeit, Elend und Ruin für alle Beteiligten verhindert werden können.

Auch wenn es sich bei den Protagonistinnen dieser Filme im weitesten Sinn um berufstätige Frauen handelt, so sind es, weit entfernt von sozialen Realitäten, Showgirls und Gold Digger. Diese stereotypen Figuren im Schnittfeld von Weiblichkeit und Ökonomie sind Frauen, die mit wohlhabenden Männern ausgehen, um

¹⁵ Vgl. Spivak: Buzz, S. 94.

ihnen das Geld aus der Tasche zu ziehen. Dabei sind die Frauen so inszeniert, dass sie sich aktiv die Rolle des weiblichen Schaustücks aneignen, um die Männer zu manipulieren.

Die Figur des Gold Diggers tauchte am Ende der Reform-Ära des frühen 20. Jahrhunderts auf, in Avery Hopwoods gleichnamigem Theaterstück von 1919 und dessen beiden Verfilmungen 1923 und 1929;¹⁶ besonders populär wurde sie mit Anita Loos' Kurzroman »Gentlemen Prefer Blondes« von 1925. In den Reformdiskursen galten Prostituierte entweder als Opfer widriger Umstände oder als gefährliche, verkommene Frauen mit abweichender Sexualität und kriminellen Neigungen.¹⁷ Die letztere Variante wandelte sich beim Gold Digger zum Bild von Gier und moralischer Skrupellosigkeit einer Frau, die Männer um des materiellen Gewinns willen umgarnt. Gleichzeitig blieben Spuren des unschuldigen Opfers erhalten; widrige Umstände und die neue Konsum- und Freizeit-Gesellschaft galten als mitverantwortlich für dieses Verlangen, sich über Männer zu bereichern. In der Populärkultur wurde der Gold Digger zur komischen Figur, im Gegensatz zur gefallenen Frau des Melodramas. Während bei den sozialreformerischen Prostitutions-Debatten die ungerechten ökonomischen Bedingungen der Frauen immer eine Rolle spielten, tritt dies beim Gold Digger zunächst in den Hintergrund. Als Erscheinung der 1920er Jahre gilt die Figur als Effekt gestiegenen Lebensstandards und der materiellen Orientierung der Konsumkultur, ohne jedoch die Bereitschaft, dafür ernsthaft zu arbeiten. Beim Gold Digger der Komödie wird Prostitution gewissermaßen zum Spaß: »In the comic variant, the figure of the gold digger aestheticizes and makes a joke of prostitution; she parodically appropriates the behavior of the prostitute for camp effect.«¹⁸ schreibt Pamela Robertson. Insbesondere Anita Loos entwirft dieses Bild einer Frau, die hinnimmt, dass die Männer, von denen sie sich aushalten lässt, ihr zuwider sind, und Auswege findet, um sich dafür schadlos zu halten. Die Benachteiligung der Frauen im Erwerbsleben und ihre Kritik daran werden umgeformt in exzessive Wünsche nach materiellen Gütern und Faulheit, die sich im Anbieten ihres Körpers manifestiert.

Dieses Bild nimmt noch einmal eine andere Wendung in der Wirtschaftskrise der 1930er Jahre. Nun sind es nicht mehr Konsum und Gier, auch nicht die Sehnsucht nach dem Klassenaufstieg, sondern die wirtschaftliche Notlage, die die Figuren dazu motiviert, mit reichen Männern auszugehen, und insbesondere in *Gold Diggers of 1933* wurden Elemente des früheren Reform-Diskurses erneut in die Handlung eingeführt. Das Stereotyp bekommt dadurch etwas mehr Tiefe und Realitätsbezug, da der Einsatz von Körperlichkeit und Sexualität zu materiellen Zwecken zum Überleben benötigt wird, insbesondere da Frauen, die zuvor bereits

16 *The Gold Diggers* (R. Harry Beaumont, USA 1923), *Gold Diggers of Broadway* (R. Roy Del Ruth, USA 1929), beides Warner-Brothers-Produktionen.

17 Vgl. hierzu Robertson: »Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933*«, S. 138ff.

18 Ebd., S. 138.

erheblich geringere Löhne als Männer erhielten, von der Depression am härtesten betroffen waren.

In diesem Film verliebt sich Brad, der Sprössling einer reichen Familie, in Polly, ein Showgirl, und soll vor diesem gerettet werden, und zwar von seinem Bruder und einem Anwalt, zwei bigotten Figuren, die von der Niedertracht und Unmoral aller Showgirls überzeugt sind. Die Gruppe der Frauen, die sich mit Polly die Wohnung teilt, ist gekennzeichnet durch Solidarität und eine instrumentelle Haltung gegenüber den ungerechtfertigt reichen und verlogenen Männern, die die Showgirls verachten: »All women of the theater were chisellers, parasites, or as we call them, gold diggers.«¹⁹ Die Frauen stilisieren sich als Parodien des »schlechten Mädchens« und schließen sich zusammen, um den Männern exzessiv das Geld aus der Tasche zu ziehen, d.h. sie zu möglichst vielen Einladungen und Geschenken zu manipulieren und ihnen eine Liebesnacht vorzutäuschen. Als einer der beiden Männer betrunken in ihrem Apartment einschläft, spielen die Frauen ihm vor, er habe mit einer von ihnen Sex gehabt und verlangen 10.000 \$ dafür. Am Ende bekommt Polly nicht nur den reichen Erben, die beiden Retter der Moral heiraten zusätzlich noch ihre beiden Freundinnen.

Der Film grenzt die einzelnen Typisierungen der Gold-Digger-Figur jedoch nicht strikt voneinander ab, sondern verwischt die Grenzen zwischen ›anständigen‹ und ›unanständigen‹ Frauen, zwischen ›Ehrlichkeit‹ und Maskerade, ›Liebe‹ und Selbstinteresse. Die Gold Digger der Depressions-Ära sind auf sich selbst gestellte junge Frauen, die arbeiten müssen und wollen, was in der Krise kaum möglich ist. Zu ihren Charakteristika gehören sexuelle Erfahrung, Durchsetzungsfähigkeit und praktischer Verstand. Insofern sind sie keine unmoralischen Verführerinnen, die sich reiche Männer erschwindeln, sondern werden als moralisch gerechtfertigt dargestellt. Als gefährlich gelten sie dennoch, da es den »breach of promise«-Paragrafen gab, der es Frauen ermöglichte, sich die Erfüllung oder Kompensation für ein Heiratsversprechen gerichtlich zu erstreiten. Diese Gesetzgebung wurde um 1935 in den meisten US-Staaten abgeschafft oder in ihren Möglichkeiten stark eingeschränkt. Abgesehen von der oberflächlichen Einordnung der Showgirls in die werktätige Klasse wird aller weitere sozialhistorische Hintergrund ausgeblendet – die Rettung aus der Not sind nur Männer. Diese Männer wiederum werden – nicht allein in *Gold Diggers of 1933*, sondern in allen Filmen, um die es hier geht –, durchweg negativ als heuchlerisch, wenn nicht korrupt dargestellt. »This trend toward a distrust of and even hatred toward the rich became a common theme in the films and fiction of the early 1930's, and one result was that the gold digger could be seen in the most positive light focused on her since Hopwood's 1919 play *The Gold Diggers*.«²⁰ Dies wird betont z.B. durch Szenen, in denen die Frauen von den Nachbarn Milch stehlen, oder den Appell von Trixie, als es heißt, dass die Show abgebrochen werden soll: »Those kids who've been living on nothing. Starving for six

19 *Gold Diggers of 1933*, 0.45.

20 Slavens: »The Gold Digger as Icon«, S. 73.

weeks we've been rehearsing [...]. You can't let them down. If you do, god knows what will happen to those kids [...] they'll have to do things I wouldn't want on my conscience«²¹ – d.h. Prostitution, die dann auch in der Schlussnummer des »Forgotten Man« figuriert.

Die Kombination von Sexualität / Liebe und Materiellem tritt auch in den weiteren Filmen auf, allerdings in unterschiedlichen Gewichtungen. Hinzu kommen wechselhafte Liebesbeziehungen; in *Wonder Bar* bspw. findet sich das männliche Pendant zum Gold Digger, der Gigolo, ungewöhnlicherweise kombiniert mit dem Element der Leidenschaft. Verzehrt von Liebe für einen Schurken, ersticht die von Dolores Del Rio gespielte Tänzerin ihren treulosen Geliebten, der sich an einer Bankiersgattin bereichert, während einer Tanzszene auf der Bühne. Da alles daran gesetzt wird, dies zu vertuschen, findet sie am Ende zum Happy End mit dem jugendlichen Liebhaber.

Diese Handlungen, wenn auch getrennt von den Shownummern, bilden den geeigneten Kontext für die Zurschaustellung leicht bekleideter Frauen, bei der gleichfalls Moral-Aspekte in den Hintergrund treten. Aufgrund der Entwicklungen des Jahres 1934 waren danach solche Themen und Narrationen nicht mehr möglich. Bemühungen zur Zensur der Filmproduktion, die seit den späten 1920er Jahren bestanden, wurden nach anwachsendem öffentlichem Druck nun definitiv durchgesetzt.²² Örtliche Zensurbehörden hatten immer wieder die Herausnahme einzelner Szenen aus Filmen verlangt, was bei Stummfilmen meist einigermaßen umsetzbar war. Tonfilmproduktionen wurden dadurch jedoch unbrauchbar, so dass die Filmindustrie eine Selbstzensur einrichtete, die wirksam werden sollte, bevor die Filme in den Vertrieb kamen. 1930 wurde der Motion Picture Production Code verfasst, der alle Arten »unmoralischer« Vorkommnisse zensieren und konservative Wertvorstellungen aufrechterhalten sollte und ein Ergebnis des ständig anwachsenden Drucks aus dem weißen, ländlichen Protestantismus war. »An increasingly insecure Protestant provincial middle class sought to defend its cultural hegemony from the incursions of a modernist, metropolitan culture that the provincials regarded as alien – a word that was often, but not always, a synonym for Jewish. [...] The movies were particularly threatening both because they were apparently owned by aliens and [...] designed to cater to the baser instincts [...]. Combining hostility to monopoly with a barely concealed anti-Semitism, provincial Protestantism saw movies threaten the ability of small communities to exercise control over the cultural influences they tolerated.«²³ Der Code galt als eine Richtlinie, die aber meist wenig Beachtung fand; vor allem in der Folge der Wirtschaftsdepression verzichteten Studios wie Warner Brothers nicht auf die publikumsgängigen Gangsterfilme, Musicals und Filme mit freizügigen Handlungen und anzüglichen Dialogen.

21 *Gold Diggers of 1933*, 0.32.

22 Vgl. hierzu Maltby: »The Production Code and the Hays Office«, S. 45ff.; Black: *Hollywood Censored*, S. 149ff.

23 Ebd., S. 45.

1933 wurde die Situation jedoch krisenhaft, da nun auch die Katholiken massiv gegen diese »Pest, die das ganze Land infiziert«²⁴, vorgingen. Unzufrieden mit dem, was die Protestanten erreicht hatten, gründeten katholische Bischöfe 1934 die *Legion of Decency*, die zu Boykotten mobilisierte und die Öffentlichkeit derart negativ beeinflusste, dass die mit ihrem Geschäft bereits auf dem Tiefpunkt angelangte Filmindustrie um ihren Bestand fürchtete. Es wurde eine Production Code Administration eingerichtet, unter der Leitung von Joseph I. Breen, einem antisemitischen Eiferer, der die Prüfung und Zulassung der Drehbücher durchsetzte, sowie dass fertiggestellte Filme am Ende noch einmal vorgelegt werden mussten und erst nach der Freigabe das PCA-Prüfsiegel bekamen. Der neu formulierte Code enthielt eine Vielzahl detaillierter Vorschriften: Verboten war selbstverständlich jede Art von Nacktheit, selbst als Silhouette, außereheliche Sexualität, auch nur in der Andeutung, die Darstellung von Gewalttätigkeit; wurden Übertretungen von Gesetz und Moral thematisiert, so durften sie nicht ungestraft bleiben.²⁵ Dies begann offiziell im Juni 1934, und in dem Jahr waren noch Darstellungen möglich, die ab 1935 definitiv verschwanden. Der bereits erwähnte *Wonder Bar* hatte im März 1934 Premiere und enthielt nicht nur den ungesühnten Mord am Gigolo, sondern auch eine Tanzszene, in der ein junger Mann zwischen ein tanzendes Paar tritt, dann aber die erstaunte Dame zurücklässt und mit dem Herrn tanzt. Al Jolson, der die Band dirigiert, kommentiert dies augenrollend mit »Boys will be boys«.²⁶ Breens Proteste dagegen sowie gegen weitere Elemente des Films wurden von Warner Brothers ignoriert.²⁷ Als nächstes folgte *Dames*, mit der Premiere im August 1934, und dieser Film enthält eine Vielzahl von Invektiven gegen den Production Code, da es darum geht, dass ein sittenstrenger Geldgeber in den Kampf gegen die New Yorker Revuen zieht, dann aber davon begeistert ist. In Parodie der *Legion of Decency* gründet er die »Ounce Foundation for the Elevation of American Morals«, und der Film macht sich über die MPPDA und die PCA lustig, indem er sie durchgängig »O.F. for the E. of A.M.« nennt. Auf der Handlungsebene erklärt *Dames* die Zensur als überflüssig, indem die Revuen und Showgirls als harmlose und gesunde Unterhaltung präsentiert werden: »After all, what takes place on the stage of the theater is to be so innocuous as to permit the participation of the antiseptic Ruby Keeler.«²⁸ Zugleich aber unterlaufen Busby Berkeleys Show-Szenen dies mit allen Mitteln und sind ausgesprochen anzüglich; es konnte zwar aus Zensurgründen nicht alles umgesetzt werden, was geplant war, aber sie sind immer noch provokant genug. So tanzt bspw. Joan Blondell in der Nummer »The Girl With the Ironing Board«

24 »The pest hole that infects the entire country with its obscene and lascivious moving pictures must be cleaned and disinfected«, said the Episcopal Committee, launching the Catholic campaign.« Black: Hollywood Censored, S. 164.

25 Vgl. Inglis: »Self-Regulation in Operation«, S. 308ff.

26 *Wonder Bar*, 0.16.

27 Vgl. Spivak: Buzz, S. 129f.

28 Fischer »Shall We Dance?«, S. 143.

mit animierter Herrenunterwäsche und singt dazu »There is something about your pajamas that entralls me with ecstasy.«²⁹

Diese Phase der Lockerheit im Umgang mit dem Code hielt nur kurz an; in den Filmen der zweiten Hälfte der 1930er Jahre gab es keine Showgirls mit wechselnden Affären mehr, und auch die Figur des Gold Diggers wurde wieder diffamiert. Dies kündigt sich schon in *Gold Diggers of 1935* (Premiere März 1935) an, als die Stenotypistin, die eine Breach-of-Promise-Erpressung versucht, nur eine zweidimensionale Nebenfigur ist. Während auf der Ebene der Film-Handlung noch keine der sich reich verheiratenden Frauen bestraft wird,³⁰ so wird die moralische Frage auf die Show-Nummer verlagert. »Lullaby of Broadway« findet ein verstörendes Ende, als die weibliche Figur, ein Partygirl, das die Nacht zum Tage macht, aus dem Fenster in die Tiefe stürzt.³¹ Der Inhalt der Szene wird auf die Durchsetzung des Production Codes und den Einfluss der Legion of Decency zurückgeführt, die die Werte von Ehe und Familie verteidigte und außereheliche Sexualität und Verbrechen bestraft sehen wollte (vgl. Abb. 8-10).



Abb. 8-10: 1934 *Dames* »The Girl With the Ironing Board«, 1935 *Gold Diggers of 1935* »Lullaby of Broadway«

In den späten 1930er Jahren finden sich nur noch negative Darstellungen der Gold-Digger-Figur, z.B. die von Joan Crawford gespielte Crystal in *The Women* (R. George Cukor, P. MGM, USA 1939), die den Kampf mit der erotikfreien rehägigen Gattin verliert, oder in *Ziegfeld Girl* (R. Robert Z. Leonard, P. MGM, USA 1941). Dies ist wieder ein Film mit Showszenen von Busby Berkeley, der im Revue-Milieu spielt, wobei aber alle Showgirls durch Beziehungen mit unfähigen Männern belastet sind, für die sie sich aufopfern. Die Gold-Digger-Figur (Lana Turner), die

29 *Dames*, 00.59.

30 Auch ein Mann heiratet eine reiche Erbin und wird von deren Mutter als »male gold digger« (*Gold Diggers of 1935*, 1.04) beschimpft, aber er ist ein Medizin-Student aus der Mittelschicht, weit entfernt von der Figur eines Gigolo.

31 »In this sequence Shaw [die Protagonistin] portrays a ›Broadway baby‹ who goes out carousing with men all night and sleeps in the daytime while her less beautiful class comrades toil away in factories, sweeping floors, and performing other menial tasks for the benefit of others. In the sequence, Shaw is not only seen necking with her companion Dick Powell in a car but is also passed around from man to man on the dance floor. Shortly afterward she is chased by all the inhabitants of this crowd of dancers, laughing and dancing all the while, until she is accidentally pushed from a skyscraper balcony, presumably to her death.« Slavens: *The Gold Digger as Icon*, S. 87.

sich von einem reichen Mann aushalten lässt, statt den anständigen Lastwagen-Fahrer (James Stewart) zu heiraten, nimmt ein zensurgerechtes Ende, indem sie dem Alkoholismus verfällt und einen langsamen Tod stirbt.

WEIBLICHKEIT ALS SPEKTAKEL

Nun möchte ich wieder auf die Pre-Code-Filme und die Show-Nummern von Busby Berkeley zurückkommen. Bereits in seinen ersten Inszenierungen für *Whoopie!* finden sich die Charakteristika, die in allen späteren Varianten wieder auftauchen. Dies ist zunächst die bereits erwähnte, geometrische Anordnung der Showgirls, die immer wieder neue, oft sich blütenhaft öffnende und schließende Formationen annehmen. Dazu kommt – im Gegensatz zu früheren Inszenierungen von Showgirls in Musicals, die eher selten in Aufsicht, aber immer in gleichgetakten Bewegungen als Gruppe zu sehen waren –, dass sich bei Berkeley immer Serien von Close-ups der Frauen finden. Meist hintereinander aufgereiht, lächelt eine nach der anderen in die Kamera, womit der Eindruck überbordender weiblicher Körperlichkeit durch den von Vitalität und Lebensfreude ergänzt wird, als Effekt einer scheinbar direkten Adressierung durch die Frauen. Das dritte Element ist die Kamerafahrt durch die Beine der Showgirls hindurch, die in kaum einer Show-Nummer fehlt und in der die Frauen wieder auf Körperlichkeit reduziert werden und die Inszenierung erotisch aufgeladen wird. Dem eigentlich verbotenen Blick wird die Möglichkeit gegeben, sich aufgrund der Geometrie und der Anonymität von der Verantwortung zu entlasten und sich der Umarmung durch die Beine der Frauen hinzugeben (vgl. Abb. 11-17).

Das Farbspektakel des im Zwei-Streifen-Technicolor-Verfahren³² produzierten *Whoopie!* entfaltet zusätzliche Wirkungen, die Unruhe ins Bild bringen, während die Schwarz-Weiß-Optik der 1933/1934 entstandenen Filme eine stärkere Betonung graphischer Effekte unterstützte. Dies wurde zunehmend perfektioniert: Die Kostümierung ist – im Gegensatz zu den Mustern in *Whoopie!* – in der Regel darauf ausgelegt, das Ornamentale klarer zu gliedern, die Dekorationen arbeiteten mit dem Gegensatz von Drei- und Zweidimensionalität / Licht und Dunkelheit, und vor allem die Showgirls werden einander durch einheitliches Make-up und Perücken immer ähnlicher.

Der vordringlichste Eindruck, der mit den Showszenen erzeugt wird, ist der des Überflusses. Die traumhaften Show-Einlagen bilden einen harschen Gegensatz zu den Krisenerscheinungen der Depression, und in den wenigen Fällen, in denen sie diese inhaltlich aufgreifen, werden sie spektakulär überformt. Das, woran es den Protagonist:innen in der Erzählhandlung mangelt, gibt es hier gerade nicht, denn die Show-Szenen verlassen das Reich der Notwendigkeit, und hier wird in Unmengen all das aufgehäuft, was niemand braucht.

32 Die Farben der Abbildungen haben keinerlei Bezug zu den tatsächlichen Projektionsfarben, die Farbwerte waren von Rot und Grün dominiert, d.h. die Blau- und Rosa-Töne dieser Screenshots kann es 1930 kaum gegeben haben.

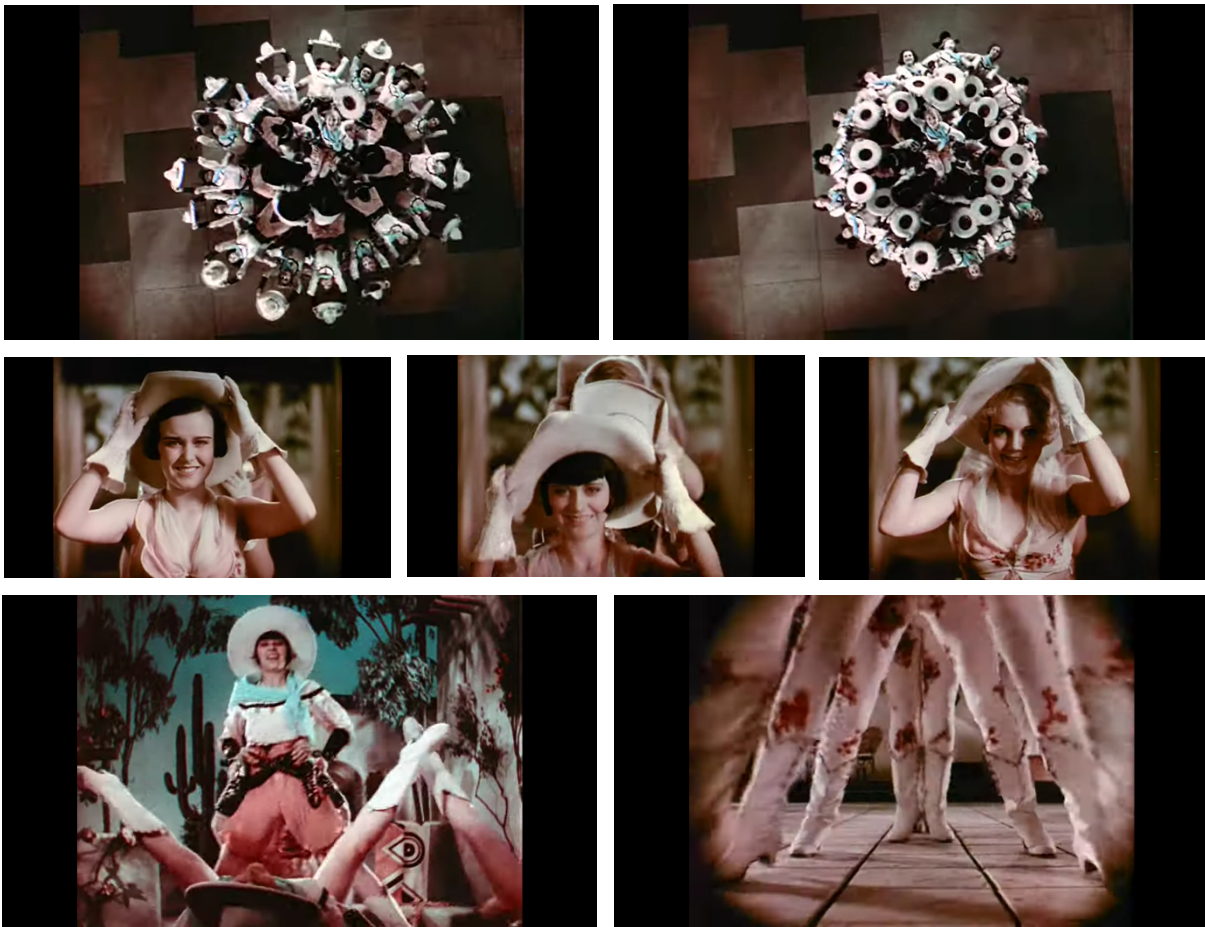


Abb. 11-17: *Whoopie!*

Die eingangs beschriebene technische Virtuosität wurde durch immer aufwendigere Studio-Bauten erzielt, deren bekannteste das von Berkeley selbst entwickelte Monorail ist, eine Schienenkonstruktion an der Studiodecke, die anfangs in 15 Meter, später in einem speziell dafür modifizierten Studiobau in 27 Meter Höhe angebracht war und in der ein Kamerawagen hing, der in alle vier Richtungen beweglich war.³³ Während auf der Technik-Seite weder Aufwand noch Kosten gescheut wurden, besteht die eigentliche prachthvolle Fülle in der Vielzahl von Showgirls, die diese Szenen dominieren, in denen eher selten männliche Tänzer mitwirken. Immer wieder wurde damit geworben, dass – angeblich – Hunderte der schönsten Frauen

33 »Buzz also took credit for another invention that simulated the effect of a large boom without the need for six to ten men to operate it. This ›monorail‹ as Buzz described it, was designed to simplify the camera's vertical and horizontal movements while allowing a dolly speed that could never be accomplished with a lumbering boom. ›It was actually two rails, way up high in the rafters. Then they [studio technicians] put a rigging that went straight down, just like a frame rigging, and the camera car went up and down the side of that rigging‹ described its inventor. The benefit of the design allowed him to use only two operators positioned above his platform. One had the lever that raised and lowered the camera, and the other had the lever that moved the camera back and forth.« Spivak: Buzz, S. 93.

gezeigt werden, von Film zu Film mehr: »Stars, girls, beauty and talent in lavish quantities«³⁴, »200 beautiful girls were picked from more than 5000 applicants«³⁵, »The greatest aggregation of dancing beauties«³⁶ – damit beginnt es im Trailer von *42nd Street*, dann geht es beim nächsten Film weiter mit »The original ›42nd Street‹ chorus augmented by 200 additional beauties«.³⁷ Der Trailer für den darauf folgenden *Footlight Parade* wirbt mit »300 of the world's most beautiful and talented girls«,³⁸ *Wonder Bar* kündigt »250 of the world's most beautiful girls«³⁹ an – und im Trailer zu *Dames* werden sie gar nicht mehr gezählt, und es wird nur noch »Dames! Dames! Dames!«⁴⁰ eingeblendet.

Dieses quantitative Moment, das in der Ausstattung, vor allem aber im Anblick der unzähligen Frauen liegt, verbindet sich immer mit dem der Erotik und des Aufreizenden. Zusammen mit der Opposition gegen die durch die Wirtschaftskrise erzwungene Kargheit und Armut opponieren die Showszenen durch die vielen freizügig dargestellten Frauen gleichzeitig gegen die Sexual- und Körperfeindlichkeit der herrschenden Moral. Die Frage danach, ob diese einfach nur verfügbar gehalten und voyeuristisch ausgestellt werden, möchte ich zunächst noch kurz zurückstellen. Auch wenn hier Weiblichkeit in gewisser Weise gefeiert wird; um die Frauen geht es natürlich nicht, sie sind keine Individuen.

Die Thematik von finanzieller und sinnlicher Not reflektiert sich darin, dass in den Show-Nummern immer wieder Materialismus und Erotik in eine direkte Verbindung gebracht werden: Ganz direkt z.B. in »We're in the Money« (*Gold Diggers of 1933*), wo Frauen mit Geldmünzen dekoriert wurden, von denen große Versionen wie Schilde vor ihrem Genital angebracht sind.⁴¹ In »Pettin' in the Park« (*Gold Diggers of 1933*) werden sie nass, und daraufhin sieht man in einer riesigen Dekoration als Schattenspiel hinter einem transparenten Vorhang, wie sie sich alle ausziehen. Nachdem sie dort ganz nackt aussehen, sind sie, als der Vorhang sich hebt, in Metall-Anzüge gekleidet, aus denen der Mann sie nur mit dem Metallschneider herausholen kann (vgl. Abb. 18-26). All dies ist so plakativ, dass sich weitere Assoziationen dazu kaum lohnen – die Frauen sind Tauschmittel und teure Ware zugleich.⁴²

34 *42nd Street*, Trailer 0.12.

35 *42nd Street*, Trailer 0.55.

36 Schrifteinblendung *42nd Street*, Trailer 1.41.

37 Schrifteinblendungen *Gold Diggers of 1933*, Trailer 1.37-1.44.

38 Schrifteinblendung *Footlight Parade*, Trailer 2.12.

39 Schrifteinblendung *Wonder Bar*, Trailer 2.14.

40 *Dames*, Trailer 1.40.

41 »For ›We're in the Money‹ fifty-four girls were dressed in costumes of fifty-four thousand ›silver‹ coins. The number also used five silver dollars, twenty-eight feet in diameter, and dozens of gold pieces ten feet wide.« Spivak: Buzz, S. 103.

42 Auch Richard Dyer betont den Zusammenhang zwischen der Erzählebene und den Tanzszenen und sieht letztere als abstrakt-ästhetische Reflexion der Narration, die auf der Vermarktbarkeit von Weiblichkeit basiert. Diese besteht darin, dass für Frauen das einzige



Abb. 18-20: »We're in the Money« (*Gold Diggers of 1933*)



Abb. 21-26: »Pettin' in the Park« (*Gold Diggers of 1933*)

Das Beobachten der Frauen beim Anziehen wird vor allem in der Shownummer »Dames« (*Dames*) elaboriert ausgearbeitet, und auch hier sind die Ausgangspunkte wieder Geschäft und Frauen, beides als sich wechselseitig quantifizierend präsentiert. Die Szene beginnt in einem Sitzungsraum, in dem männliche Finanziers darüber diskutieren, was eine Show erfolgreich macht: »Who cares if there's a plot or not when they've got a lot of dames? What do you go for? Go see a show for? Tell the truth, you go to see those beautiful dames.«⁴³

Die Konferenztische verschwinden zur Seite hin, nur noch Dick Powell ist hinter einem Tisch, und eine Reihe von Frauen kommt herein, die ihm alle ihre Visitenkarten geben. Darauf folgt eine Serie von Close-ups, die Frauen entsprechen alle dem Schönheitsideal der Zeit, sehen aber unterschiedlich aus und sind unterschiedlich gekleidet. Am nächsten Tag um zehn Uhr sollen sie zu den Proben kommen. Es folgt ein Schnitt zu einer großen Bühne mit Doppelbetten, auf denen jeweils zwei Frauen liegen, denen man dann beim stilisierten Aufwachen, Baden, Make-up-Auftragen vor Toilettentischen und Spiegeln und in Unterwäsche beim

verwertbare Kapital ihr Körper in möglichst warenförmiger Erscheinung ist. »Here much of the representational level reprises the lessons of the narrative – above all, that women's only capital is their bodies as objects. The abundant scale of the numbers is an abundance of piles of women [...].« Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 28.

43 *Dames*, I.16.

Anziehen zusehen kann. Dabei werden aus den Dekorationen immer wieder geometrische Muster gebildet. Nach einem kurzen Intermezzo, in dem man sie alle angezogen auf der Straße sieht und sie durch den Hintereingang ins Theater gehen, besteht der nächste Teil der Show aus einer Art Probe, bei der sie Leggings und weiße Rüschenblusen tragen. Hier werden sie nun wieder zu anonymen Bestandteilen vorgeschriebener Muster; wie Lucy Fischer betont, werden die Frauen im Laufe der Nummer entpersonalisiert: »[...] the women lose their individuation in a more profound sense than through the similarity of their physical appearance. Their identities are completely consumed in the creation of an overall abstract design.«⁴⁴ Dies ist nicht ganz zutreffend, denn diese Show-Nummer arbeitet mehr noch als alle anderen Berkeley-Inszenierungen immer wieder mit Close-ups. Nicht, dass diese viel Persönlichkeit zeigen, denn die Frauen sind alle im gleichen Alter und ähneln einander zu sehr, aber sie sind nicht allein auf ihre Körperlichkeit reduziert. Dies trägt allerdings dazu bei, den Macht- und Kontroll-Effekt, der aus diesen Inszenierungen spricht, zu unterstreichen. Fischer schreibt, »[t]his reduction of the female form to biotic tile in an abstract mosaic is not devoid of overtones of power«⁴⁵ – aber es ist nicht nur die weibliche Form, die dem Muster unterworfen wird, sondern aufgrund der Einblendung der vielen Close-ups sind es vielmehr die Frauen selbst.

Ein weiteres Element, das einer einfachen Beantwortung der zuvor aufgeworfenen Frage nach Verfügbarkeit und Voyeurismus im Wege steht, liegt darin, dass diese Frauengruppen, aus denen Männer weitgehend ausgeschlossen sind, eine gewisse Selbstgenügsamkeit haben, und dass in der Quantität auch wieder eine Wirkung massiver Dominanz liegt. Sie sind immer viel zu viele, um problemlos dem männlichen Blick und dem damit verbundenen Begehren gerecht zu werden. Auch die voyeuristische Adressierung eines männlichen Publikums ist nicht eindeutig, denn Musicals erfreuten sich der größten Beliebtheit beim weiblichen und homosexuellen Publikum.⁴⁶ Ebenso ist die paarweise, quasi-intime Inszenierung der Frauen in »Dames« zweideutig; sie könnte sich einer männlichen Fantasie andienen, antwortet zugleich aber auch auf die narrative Darstellung weiblicher Solidarität in den Spielhandlungen.⁴⁷

Stärker noch als in dieser Show-Szene aus *Dames* wird darüber hinaus in *Footlight Parade* auf die typischen Schlafsaal-Inszenierungen filmischer Mädchen-Pensionate angespielt, allerdings in der Backstage-Handlung. In diesem Film werden die Ideen des Impresarios immer wieder gestohlen, weshalb er die Frauen bis zu den

44 Fischer: »Shall We Dance?«, S. 138.

45 Ebd.

46 Vgl. Wills: »110 Per Cent Woman«, S. 140.

47 »A number like the title song of *Dames* (which features images of women two by two in bed, exercising in sexy pajamas, and bathing together before turning into black-and-white abstractions) seems equally available to be read as lesbian imagery as well as in terms of the girl-girl eroticism favored in straight male pornography.« Robertson: »Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933*«, S. 134.

endgültigen Aufführungen im Theater kaserniert. Im Unterschied zu den anderen Backstage-Musicals sieht man hier relativ viele Probenszenen, und so sind auch hier Massen von Show-Girls im Bild, auf der Bühne und vor der Bühne, liegend, schlafend, aber nicht in vorgeplanten Anordnungen. Zwar rufen sie unisono »good night«, bevor das Licht ausgeschaltet wird, und mit der Trompete wird zum Essen geblasen, aber die Szenerie ist alles andere als militärisch, es gibt keine Uniformität, sondern Vielfalt und Unordnung. *Footlight Parade* setzt damit mehr als jeder andere Film auf weibliche Masse, unterwirft sie aber nicht durchweg der kontrollierenden Kamera-Choreografie (vgl. Abb. 27-32).



Abb. 27-29: »Dames«



Abb. 30-32: *Footlight Parade*

Abschließend möchte ich noch auf das dritte, zu Beginn dieses Teils benannte Charakteristikum eingehen, nämlich die Einstellung auf die Beine, deren direkte Verbindung zu den Close-up-Serien von Rick Altman benannt wird: »The famous track along their faces, so that each one can be seen in close-up, thus personalizing a seemingly impersonal line-up, is matched by an equally important track, this one undoing the individualization of the face-level track: I speak of the track between the legs [...]«. ⁴⁸ Diese Kamerafahrten benennt er als »crotch shots« und schreibt, dass sie sich keinesfalls nur bei Busby Berkeley finden, sondern dass sie vielmehr essenziell für das Genre des Musicals sind. ⁴⁹ Sie kommen bei Berkeley allerdings konsequent, wenn nicht gar exzessiv zum Einsatz, und zwar in gezielter Inszenierung, nicht als Seiteneffekt von Tanzszenen, in denen die Beine geschwungen werden. Der öffentliche Blick zwischen die Beine von Frauen wurde, so Nadine Wills, erst mit der Einführung der Damenunterwäsche möglich, ⁵⁰ und bereits im frühen Kino wurde von dieser Möglichkeit, unter den aufliegenden Rock zu schauen,

48 Altman: *The American Film Musical*, S. 217.

49 Vgl. ebd., S. 223.

50 Vgl. Wills: »I 10 Per Cent Woman«, S. 122.

Gebrauch gemacht.⁵¹ Die neue Beweglichkeit, die Unterwäsche und in der Folge Hosen und Sportkleidung erlaubten, bedeutet, dass der Genitalbereich zugleich sichtbar und verdeckt ist. Insbesondere die von Busby Berkeley kultivierten ostentativen *Crotch Shots* werden immer wieder als Ausbeutung dieser Möglichkeit und visueller Übergriff der phallischen Kamera auf die Intimität der Frauen gewertet.⁵² Dennoch gelten sie nicht als überaus aggressiv; Jane Feuer bspw. geht davon aus, dass die Transgression durch die Anonymität der Kamera und die Geometrie der Anordnung entschärft wird, so dass es bei der Andeutung verbotener Genüsse bleibt.⁵³ In der Tat ist die erotische Wirkung dieser Einstellungen schwer zu fassen, denn so eindeutig sie sind, so können auch sie nicht einfach als Spektakel für männlich codierten Voyeurismus eingeordnet werden – sie sind ebenfalls zugleich zu viel und zu wenig. Letztlich handelt es sich um synthetisch verpackte Unterkörper, die gymnastische Übungen ausführen, aber nicht um tatsächlich greifbare Körperlichkeit. Selbst wenn der Blick direkt nach oben gerichtet ist, so hat das unter dem Kostüm Verborgene zwar einen klaren Umriss, aber wenig Plastizität. So wie sich die geometrischen Aufsichten von den Frauen selbst zurückziehen, so wird auch der Blick zwischen die Beine zur Abstraktion. Dementsprechend taucht in der zeitgenössischen Kritik der Shownummer »Dames« in *Variety* der Gedanke an Erotik gar nicht auf: »»Dames« is the spectacular topper-offer with the girls in opera black tights and white blouses.«⁵⁴ Aber auch hier gibt es ein breites Spektrum: Je stärker das Kostüm die Nacktheit der Beine betont, um so mehr bekommen die Fahrten durch sie einen intimen Charakter (vgl. Abb. 33-35).



Abb. 33: »Dames« *Dames*, Abb. 34: »I'm Young and Healthy« *42nd Street*, Abb. 35: »By a Waterfall« *Footlight Parade*

Wie bereits gesagt, war diese Art der Show-Szenen mit dem kaum narrativ verankerten Revue-Charakter in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre bereits nicht mehr in Mode. Berkeley inszenierte danach die gängigen Nummern, bei denen die Selbstzurschaustellung des Filmischen zugunsten der Betonung des Bühnen- und

51 Z.B. *Trapeze Disrobing Act* (P. Thomas Edison, USA 1901), auch *What Happened on Twenty-third Street, New York City* (P. Thomas Edison, USA 1901) spielt mit dieser Idee, aber der Rock der Frau fliegt nicht so hoch, dass man die Unterwäsche sieht.

52 Vgl. z.B. Altman: *The American Film Musical*, S. 217.

53 Feuer: *The Hollywood Musical*, S. 42. Nadine Wills wiederum sieht in der Verbindung mit den lächelnden Close-up das Signal für das Einverständnis der Frauen und das Bewusstsein der eigenen Zurschaustellung, vgl. Wills: »110 Per Cent Woman«, S. 128f.

54 »Dames«, Extract of a Review of 1934, *Variety*, 31.12.1933.

Aufführungscharakters der Tanz- und Musikszene und fließenderen Übergänge zwischen Handlung und Show zurückgenommen ist. Die Spektakularisierung und Objektivierung des Weiblichen, so kritikwürdig sie ist, war mit der Durchsetzung des Production Code nicht mehr möglich. Sieht man die in langen Kleidern statuesk herumstehenden und wie Weihnachtsbäume dekorierten Showgirls in *Ziegfeld Girl* (1941), kontextualisiert durch eine moralinsaure Handlung, so muss resümiert werden, dass das Ausstellen der gedankenlosen Jagd nach mehr – mehr Geld, mehr Frauen, mehr Beinen – weniger verlogen ist. Die Darstellung der Frauen ist so übertrieben, dass die Mechanismen der Objektivierung von Weiblichkeit offengelegt werden. Was in den Vordergrund tritt, ist ein fabriziertes, warenförmiges Bild von Weiblichkeit, das ganz auf das Bildhafte fokussiert ist, da die Frauen meist nicht tanzen, sondern immer wieder neue Muster formen. Damit zeigen die Filme deutlich die durchgehende Linie von der Unterwerfung unter ein rigides Schönheitsideal bis zu dessen Einpassung in wirtschaftliche Kreisläufe; Weiblichkeit wird zu einem passiven Mittel zum Zweck.

Was allerdings verleugnet wird, ist der Arbeitscharakter des Ganzen. Indem von den Showgirls nicht erwartet wurde, dass sie gute Tänzerinnen sind, entsteht der Anschein, als hätten sie außer normgemäßem Aussehen nichts beizutragen. Damit wird ihre ausgesprochen harte Arbeit unsichtbar gemacht,⁵⁵ und der Erfolg der Effekte wird dem Choreographen und der Kamera sowie der Finanzkraft des Studios und dessen Production Values zugeschlagen. Sind die weiblichen Figuren in der Spielhandlung zumindest »Material Girls«, so sind sie in den Shownummern nur noch die Abstraktion davon.

LITERATURVERZEICHNIS

Altman, Rick: *The American Film Musical*. Indiana 1987.

Black, Gregory D.: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge 1994.

Cohan, Steven (Hrsg.): *Hollywood Musicals*. London, New York 2002.

Comolli, Jean-Louis: »La danse des images. Kaleidoscopie de Busby Berkeley«, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 174, 1966, S. 24-26.

Dyer, Richard: »Entertainment and Utopia« [1992], in: ders.: *Only Entertainment*, London 2002, S. 19-35.

55 Die elf Minuten lange Szene »By a Waterfall« in *Footlight Parade* war die bis dahin teuerste und extravaganteste Nummer Busby Berkeleys. Die Kosten lagen statt der ursprünglich veranschlagten 16.000 \$ bei 38.000 \$. Da die Frauen schwimmen mussten, befürchtete man anfänglich, nicht alle »Berkeley Girls« beschäftigen zu können, aber sie konnten alle schwimmen. Die Dreharbeiten waren sehr anstrengend, da die Arbeitstage aufgrund der langen Wartezeiten bis zur nächsten Aufnahme 15 bis 20 Stunden lang waren. Während dieser Zeit mussten die Frauen stundenlang im hüfthohen Wasser stehen, manche wurden sogar ohnmächtig. Die Hauptdarstellerin Ruby Keeler, die keine gute Schwimmerin war, fürchtete sich vor den Tauchszene. Vgl. Spivak: *Buzz*, S. 110, 114, 115.

HEIKE KLIPPEL

- Fischer, Lucy: »Shall We Dance? Woman and the Musical«, in: dies.: Shot/Counter-shot. Film Tradition and Women's Cinema. Princeton 1989, S. 132-171.
- Feuer, Jane: The Hollywood Musical. Bloomington 1982.
- Inglis, Ruth A.: »Self-Regulation in Operation«, in: Balio, Tino (Hrsg.): The American Film Industry. Madison 1985, S. 377-400.
- Loos, Anita: »Gentlemen Prefer Blondes« [1925], in: dies.: Gentlemen Prefer Blondes and But Gentlemen Marry Brunettes. New York 1998, S. 1-123.
- Maltby, Richard: »The Production Code and the Hays Office«, in: Balio, Tino: Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939. New York 1993, S. 37-72.
- Robertson, Pamela: »Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933*« [1996], in: Cohan: Hollywood Musicals, S. 129-142.
- Rubin, Martin: »Busby Berkeley and the Backstage Musical« [1993], in: Cohan: Hollywood Musicals, S. 54-61.
- Schatz, Thomas: The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era. New York 1996.
- Slavens, Clarence R.: »The Gold Digger as Icon. Exposing Inequity in the Great Depression«, in: Studies in Popular Culture, Vol. 28, Nr. 3, 2006, S. 71-92.
- Spivak, Jeffrey: Buzz. The Life and Art of Busby Berkeley. Lexington 2011.
- Wills, Nadine: »I 10 Per Cent Woman.« The Crotch Shot in the Hollywood Musical«, in: Screen, Vol. 42, Nr. 2, 2001, S. 121-141.
- O.A.: »Dames«, Extract of a Review of 1934, Variety, 31.12.1933. <https://variety.com/1933/film/reviews/dames-1200410909/> Zugriff 15.9.2023.

FILME

- 42nd Street*, R. Lloyd Bacon, USA 1933, P. Warner Brothers
- Dames*, R. Ray Enright, R. Busby Berkeley, USA 1934, P. Warner Brothers
- Fashions of 1934*, R. William Dieterle, USA 1934, P. Warner Brothers
- Footlight Parade* R. Lloyd Bacon, Busby Berkeley, USA 1933, P. Warner Brothers
- Gold Diggers of 1933*, R. Mervyn LeRoy, Busby Berkeley, USA 1933, P. Warner Brothers
- Gold Diggers of 1935*, Busby Berkeley, USA 1935, P. Warner Brothers
- Whoopee!* R. Thornton Freeland, USA 1930, P. Samuel Goldwyn
- Wonder Bar*, R. Lloyd Bacon, USA 1934, P. Warner Brothers
- Ziegfeld Girl*, R. Robert Z. Leonard, USA 1941, P. Metro-Goldwyn-Mayer

DIE DOPPELTE ERFINDUNG DES TONFILMS.

ZU GEZA VON BOLVARYS ZWEI HERZEN IM 3/4 TAKT

LUKAS FOERSTER

Die erste Einstellung des Operettenfilms *Zwei Herzen im 3/4 Takt* (Produktionsland: Deutschland, Entstehungsjahr: 1930, Regie: Geza von Bolvary, Drehbuch: Walter Reisch/Franz Schulz) zeigt ein Kalenderblatt: Wir schreiben den 23. Mai 1818. Während auf der Tonspur Vogelgezitscher und Kirchturmglöckenläuten zu hören sind, rückt ein Kameranähen zunächst einen Haufen beschriebener Notenblätter ins Bild und im Anschluss einen jungen Mann, der sich eine Brille auf die Nase setzt und mit träumerischem Gesichtsausdruck zum Fenster hinausblickt. Vor dem Fenster, wie ein kurzer Point-of-View-Einschub offenbart, flattern Schmetterlinge. Anschließend nimmt er an einem Klavier Platz und stimmt eine Melodie an, die freilich gerade erst im Entstehen begriffen ist: Mitten im Spiel hält er inne und notiert ein paar Noten auf einer Partitur. Es handelt sich bei dem noch unfertigen Musikstück um Franz Schuberts Sehnsuchtswalzer (Op. 9, D 365, No. 2), woraus man schließen darf, dass wir einen fiktionalen Schubert vor uns sehen.¹

Bald darauf folgt ein Schnitt auf eine Totale, die Schubert am Klavier zeigt. Die Kamera fährt zurück, durchs geöffnete Fenster hindurch. Wir befinden uns nun, zumindest gemäß den Regeln filmischer Illusion, auf den Straßen von Wien. Tatsächlich offenbart ein Schwenk eine Straßenszene, die nach und nach von Schuberts Melodie erfasst wird: Zunächst stimmt ein vorbeilaufender junger Mann pfeifend ein, dann greift ein Nachbar in seinem eigenen Wohnzimmer zur Gitarre, zwei Mädchen führen auf der Straße im Walzertakt einen Tanz auf.

Am Ende des Prologs wiederholt ein Schwenk auf eine Steintafel zunächst die zeitliche Verortung: »Anno Domini 1818«; allerdings bewegt sich die Kamera gleich im Anschluss, ohne Schnitt, weiter an einer von Kletterpflanzen umrankten Mauer entlang und setzt eine zweite Tafel ins Bild: »Vöslauer-rot 1930 Bester Heuriger«. Diese klassischen Realismuskonventionen zuwiderlaufende Kontinuität

¹ Ein großer Teil des zeitgenössischen Publikums dürfte kein Problem damit gehabt haben, die Figur zu identifizieren. Sowohl Schubert als auch der Walzer waren im deutschen Kino bereits vor dem Tonfilm thematisch etabliert. Bezüglich des Walzers ist insbesondere auf die enorm erfolgreiche Ufa-Produktion *Ein Walzertraum* (1925) zu verweisen, bezüglich Schuberts unter anderem auf den Auftritt der Figur in Richard Oswalds *Das Dreimäderlhaus* (1918). Zur Filmgeschichte des Walzers siehe diverse Beiträge in Maas/Thiel/Wulff: »Walzerfilme und Filmwalzer«. Der Stummfilm findet in diesem Band allerdings nur am Rande Erwähnung. Zu *Ein Walzertraum* siehe Tieber: »Rhythm of the Night«. Zum Nachleben Schuberts im Film siehe Jary-Janecka: »Franz Schubert am Theater und im Film«, S. 173-194. Da sich diese Darstellung auf österreichische Produktionen beschränkt, findet *Zwei Herzen im 3/4 Takt* keine Erwähnung.

des Diskontinuierlichen wird durch die Musik ›beglaubigt‹ – nach wie vor ist dieselbe Schubert-Melodie zu hören, nun allerdings in einem anderen, umfangreicher instrumentierten Arrangement und außerdem unterfüttert mit dem Soundteppich eines vergnüglichen Großstadtlebens. Tatsächlich bewegt sich die Kamera weiter und offenbart eine Heurigenzene inklusive einer kleinen Kapelle, die den Sehnsuchtswalzer 112 Jahre nach dessen Erfindung den Gästen des Lokals vorspielt.

ZWEI HERZEN IM 3/4 TAKT UND DER FRÜHE TONFILM

Es lohnt sich, diese kurze Eröffnungssequenz so ausführlich zu beschreiben, nimmt sie doch das spielerische, reflexive Verhältnis von Bild und Ton, Kino und Musik vorweg, das auch den weiteren Filmverlauf prägen wird. Obendrein steht sie damit am Anfang oder jedenfalls fast am Anfang eines zentralen Genres des frühen deutschen Tonfilmkinos. Als erste Tonfilmoperette deutscher Produktion gilt zwar Wilhelm Thieles am 7.2.1930 uraufgeführte Ufa-Produktion *Liebeswalzer*; dessen originale deutsche Sprachfassung ist jedoch nicht erhalten, und so darf der lediglich einen guten Monat später, am 13.03.1930, uraufgeführte *Zwei Herzen im 3/4 Takt* in der Tat als eine der frühesten überlieferten musikalisch-komödiantischen Tonfilmproduktionen in deutscher Sprache gelten. Von der Filmgeschichtsschreibung wurde der Film lange vernachlässigt, was sich allerdings langsam zu ändern beginnt. Corinna Müller stellt in ihrer materialreichen Arbeit zum Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm gar die Vermutung auf, dass *Zwei Herzen im 3/4 Takt* »unter dem Aspekt seiner Technikästhetik der wichtigste Film in der frühen europäischen Tonfilmgeschichte überhaupt« sein könnte.² Der vorliegende Aufsatz unternimmt den Versuch, auch die filmästhetischen und medienreflexiven Potentiale des Films zu würdigen.

Wie eine zeitgenössische Rezension in der *New York Times* belegt,³ konnte der ab Oktober 1930 auch in amerikanischen Kinos erfolgreich vorgeführte Film sogar die Sprachbarriere überwinden und ein des Deutschen nicht mächtiges Publikum begeistern. Zumindest angesichts der Eingangssequenz verwundert das nicht: verzichtet sie doch, abgesehen von kurzen Schrifteinblendungen, auf die Verwendung von Sprache und arbeitet durchweg mit einer Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die weitgehend kulturunabhängig verständlich sein dürften.

In diesem Sinne stehen *Zwei Herzen im 3/4 Takt* im Allgemeinen und die Eröffnungssequenz im Besonderen quer zu einigen geläufigen filmhistorischen Erzählungen über die Frühphase der Tonfilmzeit. So ist etwa oft von einer Verarmung der Filmsprache im Zuge der Umstellung von Stumm- auf Tonfilm-

2 Siehe Müller: »Vom Stummfilm zum Tonfilm«, S. 315. Müller analysiert auch die im Folgenden besprochene Eingangssequenz ausführlich (S. 318-331), allerdings nicht wie hier unter dem Gesichtspunkt der Medien- und Selbstreflexion, sondern unter dem der verwendeten Produktionstechnik.

3 Siehe Hall: »A German Film Operetta«.

produktion die Rede.⁴ Der Filmtheoretiker Rudolf Arnheim attestiert dem Tonfilm bereits 1928 »disadvantages on an artistic level«, was damit zu tun habe, dass der Tonfilm den »screen into a spatial stage« verwandele.⁵ Eine statische Ästhetik, im Grunde kaum mehr als »abgefilmtes Theater«: Dieses Vorurteil hält sich hartnäckig, jüngst wurde es unter anderem von Damien Chazelles Spielfilm *Hollywood Babylon* (2022) perpetuiert. Auch wird gelegentlich darauf verwiesen, dass der Wechsel zum Tonfilm den Vertrieb von Filmen über nationale Grenzen hinweg einschränkte, da zunächst keine adäquaten technischen Methoden zur Erstellung synchronisierter Sprachfassungen zur Verfügung standen.⁶

Im Folgenden wird es nicht darum gehen, derartige Befunde zu revidieren.⁷ Vielmehr soll skizziert werden, wie sich in einem einzelnen Film, eben *Zwei Herzen im 3/4 Takt*, das Verhältnis von Tonfilm zu Stummfilm beziehungsweise allgemeiner das Verhältnis von Bild und Ton sowie dasjenige zwischen Musik und Narration darstellt. Ein solches Vorgehen kann selbstverständlich nicht für sich in Anspruch nehmen, zu im strengen Sinne filmhistorisch belastbaren Aussagen zu gelangen; vielmehr versteht es sich als eine Aufforderung zu einem genaueren Blick auf Werke, die für gewöhnlich dem Gebrauchsfilm zugerechnet werden. Insbesondere in Umbruchphasen wie der zwischen Stumm- und Tonfilmzeit, so die implizite These, findet sich in vermeintlicher Konfektionsware oftmals ein reflexives Potential, das eine an modernistischer Ästhetik und/oder einzelnen, herausragenden Künstler:innenpersönlichkeiten orientierte Kritik oftmals übersieht.⁸

4 In Gesamtdarstellungen der Filmgeschichte finden sich diesbezüglich bisweilen pauschale Urteile. Vgl. etwa Cook: *A History of Narrative Film*, S. 169: »[...] the movies ceased to move when they began to talk, because between 1928 and 1931 they virtually regressed to their youth in terms of editing and camera movement.« Noch einmal gesteigert scheint dieses Verdikt den deutschen frühen Tonfilm zu treffen. Rentschler, zweifellos ein Kenner der Materie, hält es nicht für nötig, sein Urteil, deutsche Musikkomödien der frühen Tonfilmjahre könnten nicht mit Filmen von Regisseuren wie Rene Clair, Ernst Lubitsch und Rouben Mamoulian mithalten, zu begründen. Siehe Rentschler: »The Situation Is Hopeless, But Not Desperate«, S. 96.

5 Arnheim: »Sound Film«, S. 30.

6 Gomery weist darauf hin, dass die Datenlage diese These zumindest in Teilen unterstützt: Sowohl in Deutschland als auch in Frankreich und Großbritannien sank der Marktanteil Hollywoods in den ersten Jahren des Tonfilms merklich. Siehe Gomery: *The Coming of Sound*, S. 111.

7 Für eine differenziertere Sichtweise speziell auf den frühen deutschen Tonfilm und die Operettenfilme siehe Hagener/Hans: »Musikfilm und Modernisierung«.

8 Vgl. mit Blick auf die Filme des Drehbuchautors des hier analysierten Films Tieber/Wintersteller: »Writing with Music«. Der Aufsatz nimmt Phänomene in den Blick, die den hier analysierten ähneln – und kommt auch auf *Zwei Herzen im 3/4 Takt* zu sprechen –, beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit den im Film gesprochenen Dialogen, die in meinem Beitrag keine Rolle spielen.

DER ERSTE WALZER: MELODIE UND UTOPIE

Betrachtet man den Film aus einer solchen Perspektive, also als eine Reflexion über Film als eine immer schon hybride Kunstform, die visuelle und auditive Zeichen einerseits, aus älteren Künsten übernommene poetische Verfahren andererseits kombiniert, dann erscheint die Eingangsszene als eine in die Vergangenheit projizierte Utopie einer geglückten Synthese. Bild und Ton, Kino und Musik greifen unmittelbar ineinander und bringen eine genuin filmische Erzählung hervor, die, wie bereits beschrieben, nicht auf eine Vermittlung durch das symbolische Zeichensystem Sprache angewiesen ist.

Träger und Garant dieser Synthese ist nicht die Tonspur insgesamt, sondern der Schubert'sche Sehnsuchtswalzer: eine eingängige, wiedererkennbare und leicht, potenziell gar bis ins Unendliche, fortsetzbare Melodie. Gemäß der filmischen Fiktion ist die Melodie den Bildern allerdings nicht vorgängig, sondern entsteht gewissermaßen ›live‹ vor der Kamera. Es existiert zwar bereits eine erste Partitur, aber sie ist ergänzungsbedürftig. Tatsächlich bleibt der Film zunächst in Schuberts Arbeitszimmer und verlässt dieses erst, nachdem der Komponist eine kleine Schwierigkeit bei der Erarbeitung des Walzers überwunden und die Partitur entsprechend ergänzt hat, sodass die Noten wieder fließen. Was auf der Leinwand erscheint, ist eine Ursprungsszene, in der nicht nur eine Notenfolge, sondern auch ein Bilderfluss, ein Film in Gang gesetzt wird.

Erst wenn die Melodie ›vollständig‹, also in ihrer heute kanonischen Form vorliegt, verlässt der Film das Arbeitszimmer, den Ort der Produktion und bewegt sich hinaus in die Welt. Tatsächlich, und diese Ergänzung ist, wie wir später im Film feststellen werden, nicht trivial, ist nicht nur die Melodie vollständig, sondern auch die Partitur, die erst die Überlieferung und damit Fortsetzbarkeit der Melodie garantiert.

Melodie und Partitur, kohärenter, kontinuierlicher Ton und seine (vorläufig noch schriftbildliche) Aufzeichnung: Es ist, als hätte Schubert in seinem Arbeitszimmer den Tonfilm erfunden. Dieser erweist sich im weiteren Verlauf des Prologs als geschmeidig; er verharrt keineswegs in einer starren, theaterhaften Mise en scene, sondern bewegt sich flüssig zwischen Außen- und Innenräumen, Gruppenszenen und intimen Einzelporträts (der Nachbar im Nebenhaus) hin und her. Ebenso zwischen Kamerabewegung und Stillstand, Nahaufnahme und Totale, Plansequenz und Montage. Mit anderen Worten: Das gesamte Formarsenal der Filmsprache in ihrer klassischen Ausprägung wird mobilisiert.

Wobei dazu gesagt werden muss, dass das Ergebnis keineswegs ein nach heutigen oder auch nur damaligen Maßstäben perfekt ausgestalteter Illusionsraum ist. *Zwei Herzen im 3/4 Takt* ist eine verhältnismäßig kleine, billige Produktion,⁹ und das sieht man auch dieser Eröffnungsszene an; erst recht, wenn man sie mit einer in mancher Hinsicht ähnlichen Szene in Erik Charells eineinhalb Jahre später

9 Produziert wurde der Film von Julius Haimann für dessen Super-Film GmbH. Zu Haimann vgl. Weniger: ›Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...‹, S. 228.

entstandenem *Der Kongress tanzt* (1931) vergleicht:¹⁰ Lilian Harvey singt da, in einer Kutsche sitzend, »Das gibt's nur einmal«, und während die Kutsche sich in Richtung eines Schlosses und Willy Fritsch bewegt, wird die Umgebung mitsamt zahlreicher Komparsen von der Melodie affiziert. Charell konnte auf die Produktionskapazitäten der monumentalfilmerprobten Ufa zurückgreifen; dementsprechend ausladend und detailfreudig ist die Welt, die sich zum Klang der Melodie eröffnet. Noch dazu handelt es sich um eine weitgehend kontinuierliche Welt. Während der ersten Hälfte des Lieds verfolgt die Kamera Harvey in einer flüssigen, komplex konstruierten Plansequenz durch eine offensichtlich weit ausladende Studiokulisse, erst im Anschluss setzt Charell auch den Filmschnitt ein.

In beiden Szenen bringt eine Melodie eine Welt hervor; jedoch offensichtlich eine jeweils unterschiedliche Art von Welt. Die Differenz könnte man dahingehend fassen, dass die Welt, die »Das gibt's nur einmal« etabliert, raumzeitlich stabil und potenziell unendlich ist, während die Welt, die der Sehnsuchtswalzer etabliert, hochgradig brüchig bleibt. Tatsächlich scheint sie nur für die Dauer dieser einen kurzen Szene zu existieren und sie könnte, so der Eindruck, sofort in sich zusammenfallen, wenn man sich allzu weit aus dem jeweils aktuellen Bildkader zu entfernen wagen würde.

Letzteres wird besonders deutlich in Einstellungen, in denen sich die Kamera bewegt. Wenn der Film sich zum ersten Mal aus dem Arbeitszimmer hinausbegibt und die Straße in den Blick nimmt, dann geschieht das vermittelt eines leicht wackligen Schwenks, der, ausgehend vom Fenster des Arbeitszimmers Schuberts, nicht etwa die Straße als Ganzes in den Blick nimmt, sondern lediglich ein paar Meter Weg vor einer Häuserfront sichtbar werden lässt, die, wie bereits erläutert, von einem jungen Mann durchschritten werden, der den Walzer mitzupfeifen beginnt. Ein weiterer, gleichfalls unsicher anmutender Schwenk führt uns im Anschluss über eine kleine Mauer und einen weiteren Weg zu einem Fenster, hinter dem ein Mann in seinem Lehnstuhl sitzt und zur Gitarre greift. Die symmetrische Struktur der Einstellung – sie beginnt und endet mit dem gleichen Bild: ein hinter einem Fenster in einem Innenraum sitzender Mann – kann nicht über den Eindruck der Fragilität hinwegtäuschen. Der Kameranachschwenk stiehlt sich eher über die Straße, als dass er sie, wie im Fall des Charell-Films, souverän ausmisst.

Und doch findet sich am Ende der Szene ein weiterer Schwenk, der, in gewisser Hinsicht zumindest, wagemutiger ist als alle Kamerabewegungen in *Der Kongress tanzt*. Der Schwenk, der zwischen der ersten und zweiten Steintafel, zwischen 1818 und 1930, mehr als ein Jahrhundert historische Zeit überspringt und außerdem vom Prolog zur Haupthandlung überleitet. Die Welt, die der Sehnsuchtswalzer hervorbringt, ist in diesem Sinne nicht nur gesteigert brüchig, sondern auch gesteigert formbar. Bezogen auf die Tonspur heißt das: In gewisser Weise behält die Schubert'sche Melodie den Charakter des Unfertigen, noch zu

10 Auch Müller, »Vom Stummfilm zum Tonfilm«, S. 331-332, kontrastiert die Eingangssequenz des Bolvary-Films mit eben dieser Szene; auch hier freilich mit Blick auf ganz andere, insbesondere produktionstechnische Aspekte.

Vollendenden selbst nach Abschluss der Notation bei. Das Moment des Generativen, zunächst im Akt des Komponierens verortet, verschiebt sich auf das Bild, das stets nur eine vorläufige, zukunfts offene, nichtdeterministische Synthese leistet.

SCHMETTERLINGE UND KONTINGENZ

Bevor die Anfangsszene zum Rest des Films in Beziehung gesetzt wird, sei abschließend auf ein Detail verwiesen: die Schmetterlinge. Sie haben in der kurzen Sequenz insgesamt vier Auftritte. Den ersten, wie eingangs erwähnt, in einer Point-of-view-Einstellung, die den Komponisten erst dazu bewegt, sich ans Klavier zu setzen und sich der Walzerkomposition zu widmen (1). Sind die Falter bei ihrem ersten Auftauchen noch ein recht kleines Bildelement, eingefasst vom weit aus größeren Fensterrahmen, erhalten sie kurz darauf, in einem weiteren, durch eine Kopfbewegung Schuberts motivierten Einschub, eine Großaufnahme. Diese ist nun bereits mit der noch unfertigen Walzermelodie unterlegt und zeigt, wie die Falter einige auf dem Fensterbrett platzierte Pflanzen umschwirren (2). Auch in der oben ausführlich beschriebenen Einstellung, die von Schuberts Fenster über die Straße zum Nachbarhaus gleitet, sind sie zu sehen (3). Kurz darauf folgt ein weiterer, letzter Schnitt auf eine Großaufnahme der Schmetterlinge (4). Der Bildausschnitt ist im Fall von (4) identisch mit (2), allerdings ist die Einstellung diesmal nicht an eine Blickachse gebunden. Vielmehr greift das Motiv der über der Fensterbank flatternden weißen Tiere in (4) assoziativ den Tanz zweier ebenfalls weiß gekleideter jungen Frauen auf, die unmittelbar vor dem Einschub im Bild zu sehen sind.

Es liegt nahe, die Schmetterlinge zunächst als Markierungen eines Vitalismus zu lesen, der mit der Naturemphase romantischen Kunstschaffens in Verbindung steht. In einem ansonsten urbanen Setting, das außerdem offensichtlich im Studio nachgebaut und deshalb von der freien Natur gleich zwei Ebenen entfernt ist, repräsentieren die Schmetterlinge die Ungerichtetheit und Kontingenz des Kreatürlichen. Dazu passt, dass erst der Blick auf die flatternden Geschöpfe die Kreativität des genialischen, in seiner Genialität an der unerschöpflichen Formgebung der Natur partizipierenden Komponisten in Gang setzt. In der Abfolge der vier Einstellungen jedoch lösen sich die Schmetterlinge zunehmend von Schuberts visueller Perspektive und werden zum Teil der Welt, die die Walzermelodie, sobald sie einmal notiert ist, auch unabhängig vom empfindenden Künstlersubjekt hervorbringt. Sie werden, in anderen Worten, zu einem unter mehreren Elementen des Tonfilms. Im Tonfilm ist in diesem Sinne die Kontingenz, das Zufällige, Vorgefundene nicht länger quasimythologischer Ursprung und Vorbedingung alles künstlerischen Schaffens, sondern lediglich ein Bildtyp, ein kreatives Werkzeug neben anderen. Noch dazu eines, über das der Film, hier den Idealen der Romantik entgegengesetzt, vermittels seiner der Kontingenz der Natur vorgeordneten Gestaltungsmittel frei verfügen kann.

DER ZWEITE WALZER: INDUSTRIE UND AUFSCHREIBESYSTEME

So weit die bild- beziehungsweise medientheoretische Rekonstruktion der Eingangsszene. Worum geht es nun in dem Film, der auf sie folgt? Ebenfalls um die Komposition eines Walzers. Der nun nicht mehr, wie der Schubert'sche, für die Ewigkeit der Musikgeschichte geschrieben wird, sondern für ein Bühnenwerk, dessen Premiere bereits datiert ist und für das gar schon Tickets erworben wurden. Mit anderen Worten: Der Walzer, von dessen Entstehung *Zwei Herzen im 3/4 Takt* hauptsächlich handelt, muss sich nicht vor der Musikgeschichte, sondern am Markt der Kulturindustrie beweisen.

Konkret dreht sich der Film um die Vorbereitung einer fiktionalen Operette mit dem Titel »Zwei Herzen im 3/4 Takt«. Eine selbstreflexive Volte, die eine historisch ältere Kunstform ins Spiel bringt, aber den eigenen Erzählstoff betreffend nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft verweist: Ähnlich wie eine Reihe weiterer Operettenfilme der frühen Tonfilmzeit basiert *Zwei Herzen im 3/4 Takt* nicht auf einem existierendem Bühnenstück, sondern auf einem Originaldrehbuch. Dieses wird allerdings drei Jahre nach Entstehung des Films als Bühnenoperette adaptiert.

Was die fiktive Operette im Operettenfilm betrifft, so liegt das Libretto, verfasst vom Autorenduo Nicky (Oskar Karlweis) und Vicky (Willy Forst), bereits vor; die Musik jedoch, für die der Komponist Toni Hofer (Walter Janssen) zuständig ist, ist noch nicht vollständig. Es fehlt, eben, der Walzer; und ohne einen Walzer ist in der Operette, wie der von Szöke Szakall verkörperte Theaterdirektor, auf dessen Bühne die Premiere vonstattengehen soll, nicht müde wird zu betonen, kein Blumentopf zu gewinnen. Gleich eine ganze Reihe von Szenen machen sich in dieser Manier über die Konventionen der Operette – und des emergenten Operettenfilms – lustig. So versuchen Nicky und Vicky in einer längeren Passage, dem Theaterdirektor die Handlung der von ihnen verfassten Operette nachzuerzählen; der Direktor jedoch ist an ihren Darlegungen wenig interessiert und möchte lediglich die Hitsongs, die für das Stück komponiert wurden, hören. Deretwegen und nicht etwa aufgrund einer sauber ausgearbeiteten Handlung kommen die Menschen ins Theater, so seine Überzeugung.

In dieser und ähnlichen Szenen artikuliert sich ein Wissen über die Operette als einem konventionalisierten Produkt der Kulturindustrie. Dieses Wissen kann beim zeitgenössischen Publikum ebenso vorausgesetzt werden wie dasjenige um eine implizite kulturelle Hierarchie der Künste, die sich zum Publikumserfolg reziprok verhält. Indem er sich der vom fiktionalen Theaterdirektor zum Leitbild erhobenen Darstellung der Operette als einer spektakelhaften, weniger um kohärent gezeichnete Figuren und glaubwürdig dargestellte dramatische Situationen als um die Aneinanderreihung beschwingter Musiknummern herum organisierten populären Kunstform angleicht, verortet sich der Tonfilm selbstbewusst am unteren, populistischen Ende der Skala dieser Hierarchie.

Wie aber gelangt Toni Hofer nun zu seinem Walzer? Keineswegs indem er sich, wie zu Filmbeginn Schubert, in seinem Arbeitszimmer ans Klavier setzt, aus

dem Fenster schaut und sich vom Flattern der Schmetterlinge inspirieren lässt. Seine Komponierblockade löst sich erst vermittelt durch einen gemessen an der Alltagslogik einigermaßen unwahrscheinlich anmutenden Umweg. Der Schubert'sche Blick auf den Schmetterling wird ersetzt durch Hofers Blick auf Hedi (Gretl Theimer), die »Ziehschwester« (was für eine Form von Beziehung genau unter diesem Begriff zu verstehen ist, belässt der Film, womöglich absichtsvoll, im Unklaren) Nickys und Vickys. Diese verbringt mit Hofer einen Abend auf dessen Anwesen. Im Verlauf des Beisammenseins löst sich seine Blockade und er komponiert rasch die fehlende Walzermelodie.

Nur leider, und hier nimmt die Unwahrscheinlichkeit endgültig überhand, schreibt er die Melodie nicht nieder – und vergisst sie, sobald Hedi seinen Blicken und auch seinem Zugriff entschwunden ist. Die Premiere naht, der Direktor ist verzweifelt, die Blamage vorprogrammiert, bis auf eine Zeitungsanzeige hin Hedi, die die Melodie ihrerseits nicht vergessen hat, wieder zu Toni Hofer und damit die Walzermelodie in die Operette findet.

Zwei Herzen im 3/4 Takt ist also ein Film über die Entstehung zweier Walzer, wobei die Genese des ersten Walzers lediglich dreieinhalb Minuten Laufzeit zu Filmbeginn in Anspruch nimmt, während die restlichen 83 Filmminuten sich dem zweiten Walzer widmen. Schon diese Gewichtung setzt Prioritäten: Der als Teil des musikalischen Erbes der Wiener Klassik (beziehungsweise deren Spätphase) kanonisierte Sehnsuchtswalzer erhält weitaus weniger Gewicht als der als ein Produkt der schnelllebigen Vergnügungsindustrie markierte Toni-Hofer-Walzer. Strukturell betrachtet bleibt das Verhältnis von Prolog zum Hauptteil allerdings ambivalent: Einerseits, vom Ergebnis her, spiegeln sich die beiden Teile des Films ineinander – beide Kompositionen »gelingen«. Andererseits gelangen sie aus jeweils unterschiedlichen Gründen und auf unterschiedliche Art.

Möchte man, den obigen Versuch fortsetzend, nicht nur die Eingangssequenz, sondern den gesamten Film als einen selbstreflexiven Text beschreiben, der um Differenzen wie die von Bild und Ton, Tonfilm und Stummfilm, Spektakel und Narration und so weiter strukturiert ist, dann ist das Verhältnis der beiden Walzer zueinander auch in dieser Hinsicht erklärungsbedürftig: Wenn die Entstehung des ersten Walzers, wie beschrieben, bereits für sich alleine die Erfindung des Tonfilms figuriert, weshalb kommt dann noch ein zweiter Walzer ins Spiel?

PRODUKTIVITÄT DES VERGESSENS

Vor der – notwendigerweise spekulativen – Beantwortung dieser Frage lohnt es sich, einen Aspekt der Haupthandlung eingehender zu betrachten. Erklärungsbedürftig ist nämlich besonders die erwähnte gesteigert unwahrscheinliche Wendung der Handlung *nach* der vorderhand erfolgreichen Walzerkomposition. Auf der narratologischen Ebene handelt es sich schlicht um ein retardierendes Moment. Da der Film den fehlenden Walzer als Problem markiert hat, sollte seine Emergenz die Lösung des Problems und damit auch das Ende des Films ankündi-

gen. Wenn Toni Hofer die eben erdachte Melodie gleich wieder vergisst, dann ermöglicht sein Malheur also eine Fortsetzung des zu diesem Zeitpunkt erst eine knappe Stunde langen Films. Oder jedenfalls dessen Streckung auf eine Laufzeit, die als abendfüllend angesehen werden kann und den Film dadurch in ein am Markt funktionierendes Produkt verwandelt. In anderen Worten: Für den Erfolg der fiktiven Operette »Zwei Herzen im 3/4 Takt« ist Hofers Vergessen fatal, für den Erfolg des nichtfiktiven Operettenfilms *Zwei Herzen im 3/4 Takt* hingegen hochgradig produktiv.

Warum nun vergisst Hofer die Melodie? Vergleicht man die entsprechende Szene mit dem Filmanfang in Schuberts Arbeitszimmer, so wird klar: Weil er die Partitur durch Hedi ersetzt. Genauer gesagt scheint er den Beginn des Walzers bereits auf dem Notenblatt notiert zu haben, wenn er sich gemeinsam mit Hedi zum Klavier begibt und, auf ihre Bitte hin, zu spielen beginnt. Die eigentliche ›Komposition‹ wird filmisch deutlich simpler aufgelöst als im Fall Schuberts: Eine Nahaufnahme zeigt Hofer am Klavier, wie er, zunächst zögerlich, dann immer beschwingter, die erste Strophe des Walzers ad hoc erfindet, mitsamt einer Gesangsstimme, die er zunächst selbst übernimmt. Hedi steht neben ihm und schwingt sich, als lebender Resonanzkörper, im Takt.

Nachdem Hedi ihm bestätigt, dass ihm der Walzer – dessen Titel lautet, natürlich, genauso wie der der fiktiven Operette und der des realen Films: »Zwei Herzen im 3/4 Takt« – gelungen ist, spielt er die Melodie ein zweites Mal. Die Gesangsstimme allerdings wechselt auf Hedi über – erst beim Refrain stimmt Hofer wieder mit ein. Anschließend verlässt Hedi Hofers Anwesen, was dieser zunächst nicht bemerkt. Selbstvergessen sitzt er am Klavier und spielt seinen Walzer. Als er ihre Abwesenheit schließlich zur Kenntnis nimmt, bricht das Spiel ab – und wie sich bald darauf herausstellt, ist die Melodie aus seinem Kopf verschwunden.

Hedi jedoch behält sie, wie erwähnt, im Gedächtnis. In der Szene am Klavier ist sie, könnte man sagen, zu einem Aufschreibesystem geworden. Man kann da an Friedrich Kittler denken und dessen Überlegungen zum Zusammenhang von Gender und Medientechnik.¹¹ Zu erwähnen ist in jedem Fall, dass sich zwischen der ersten und der zweiten Komposition ein Medienwechsel vollzieht. Hedi ›speichert‹ die Melodie nicht wie ein Notenblatt in Gestalt einer formalisierten, schriftbildlichen Notation, sondern gewissermaßen wie eine Schallplatte: als ›analoge‹, auditive Information.

Was in dieser Konstruktion verschwindet, ist die Kontinuität der Melodie, die nun nicht mehr, wie im Prolog, eine Welt synthetisiert, sondern die sich ganz im Gegenteil in der Welt verliert. Die Filmhandlung trennt den Komponisten von seiner Melodie, die finale Synthese wird nicht, wie im Prolog, durch die Musik selbst herbeigeführt. Sondern, eben, durch eine Spielhandlung, die eine ganze Reihe von

11 Siehe Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 273-279. Kittlers Argument geht von der Doppelbedeutung des englischen Wortes »typewriter« aus, das historisch sowohl eine Schreibmaschine, also ein technisches Gerät, als auch die – zumeist weibliche – Person, die die Maschine bedient, bezeichnete.

Figuren involviert und erst zum glücklichen Abschluss findet, wenn in Form der Zeitungsannonce eine weitere Ausformung von Medientechnik ins Spiel gebracht wird.

Jetzt lässt sich die Differenz zwischen den beiden Walzern des Films genauer fassen: Der zweite Walzer führt vor, was mit der musikalischen Form geschieht, wenn sie ins Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit eintritt. Einer technologischen Reproduzierbarkeit, die absurderweise technikfrei, nämlich als mnemotechnische Reproduzierbarkeit figuriert wird, die aber im Film dennoch den Komponisten von seinem Werk trennt und dadurch die romantische Fantasie des genialischen schöpferischen Künstlersubjekts erledigt.

Entzaubert wird dabei nicht nur das Künstlersubjekt, sondern auch die Kunst selbst, die nun nicht mehr, wie im Prolog, ein generatives Prinzip eigenen Rechts ist, das die Welt vor dem Fenster des Komponisten erst hervorzubringen oder jedenfalls sinnhaft zu strukturieren, zu rhythmisieren in der Lage ist. Vielmehr ist die Kunst in Gestalt der zunächst noch fehlenden Melodie von Anfang an eingepasst in ein ihr komplett äußerliches Netz aus Sachzwängen ökonomischer, sozialer, erotischer und medientechnischer Art. Das beginnt bereits damit, dass sie nicht mehr für sich selbst steht, als eigenständiges Werk, sondern sich in ein größeres Werk, eine Operettenkomposition einzufügen hat. Dabei geht ihr generatives Potential verloren, zumindest im Sinne des romantischen Ideals. Wenn diese zweite Walzermelodie produktiv ist, dann nicht, weil sie eine Welt synthetisiert, sondern ganz im Gegenteil, weil sie Differenzen und Ungleichzeitigkeiten in die Welt einträgt, die freilich mit der musikalischen Form selbst zunächst gar nichts mehr zu tun haben.

Die Frage, was unter solchen Bedingungen aus der künstlerischen Inspiration wird, was also die musikalische Formgebung, die ja trotzdem notwendig bleibt, in Gang setzt, lässt der Film unbeantwortet. Ist es Hedis bloße Anwesenheit, die inspirierend wirkt? Oder vielmehr Toni Hofers sexuelles Interesse an ihr? Leistet Hedi, wenn sie den Rhythmus des Klavierspiels mit den Bewegungen ihres Körpers aufgreift, gar einen kreativen Beitrag, wird zur Ko-Komponistin? All das bleibt Spekulation. Es geht jedenfalls nicht darum, etwas genuin Neues zu schaffen, sondern darum, eine vordefinierte Planstelle – eine Operette braucht nun einmal einen Walzer – auszufüllen. Ebenso wie eine Liebesgeschichte ein Happy End braucht, weshalb das ›Wiederfinden‹ der Melodie mit einer erfolgreichen Paarbildung und damit dem Filmende in eins fällt.

In einem weiteren Schritt können diese Überlegungen auf die filmhistorische Umbruchphase perspektiviert werden, der *Zwei Herzen im 3/4 Takt* zugehörig ist. In der Tat lässt sich auch die Entstehung des zweiten Walzers als ein Kommentar zum sich neu etablierenden Tonfilm beschreiben. Und zwar bezüglich der empirischen gesellschaftlichen, ökonomischen und medientechnologischen Verhältnisse, mit denen er sich um 1930 herum arrangieren musste. Der Tonfilm stellt zwar zweifellos eine Erweiterung des Zeichenarsenals und damit der poetischen Mittel des Mediums Film dar, er entsteht aber nicht in einem Vakuum, son-

dern als eine – vielfach als brutaler Einschnitt erlebte – Weiterentwicklung einer Form populärer Kultur. Eine Form, an die sich seit Erfindung des Kinos im späten 19. Jahrhundert bereits jede Menge ökonomische Interessen, soziale Erwartungen und libidinöse Bedürfnisse geknüpft haben.

Auch die Erfindung des Tonfilms selbst ist vielfach überdeterminiert. Der Ton tritt nicht von außen in Form einer spontanen Emergenz beziehungsweise, siehe Schubert, dank eines genialischen Erfinders zum vorher stummen Film hinzu. Vielmehr steht der Tonfilm, wie er sich ab 1929 durchsetzt (wobei freilich noch über Jahre hinweg verschiedene Tonverfahren nebeneinander existieren; komplett standardisiert ist die auditive Ausgestaltung und Präsentation von Kinofilmen in technischer Hinsicht bis heute nicht), am Ende einer langen technologischen, patentrechtlichen, ökonomischen und auch filmästhetischen Entwicklung. Tatsächlich war, worauf die Filmgeschichtsschreibung vielfach verwiesen hat, das Kino niemals stumm, sondern seit seiner Erfindung von Musik-, Geräusch- und auch Sprechbegleitung diverser Art begleitet.¹² Was mit der Durchsetzung des Tonfilms dem Film hinzugefügt wird, ist also nicht Ton schlechthin, sondern eine spezifische Ausformung beziehungsweise Festschreibung von Ton. Wie auch in *Zwei Herzen im 3/4 Takt* nicht nur irgendeine Melodie gesucht wird, sondern eine besondere, eine Walzermelodie. Die im Anschluss festgehalten werden muss, auf dass sie nicht wieder entwischt.

Wie im Film Hofer und die Operettenproduzenten Hedi und damit der Melodie letztlich doch noch habhaft werden und hinfort über beide verfügen können (das garantieren einerseits, unter den Bedingungen des Patriarchats, der Ehevertrag und andererseits die jetzt komplette Partitur), so hat das Kino durch die Erfindung des Tonfilms die Verfügungsgewalt über den Ton gewonnen. Dieser ist hinfort nichts mehr, was dem Film von außen hinzuaddiert wird, sondern er ist mit ihm verschmolzen, beim Lichttonverfahren, das auch bei *Zwei Herzen im 3/4 Takt* Anwendung findet, direkt auf dem Filmstreifen.

Der Tonfilm wird in *Zwei Herzen im 3/4 Takt* also zweimal erfunden. Erst in einer idealisierten Form, als harmonisches Ineinanderwirken von visuellen und auditiven Zeichen; und einmal als ein Industrieprodukt, das sich unter den sozialen und technologischen Bedingungen der Moderne am Markt zu bewähren hat.

KONTINGENZ UND MODERNE

Abschließend lässt sich die Frage stellen, was im Hauptteil des Films aus einem im Prolog zentralen Motiv wird, für den es in der Geschichte um Hofer, Hedi und die sich entziehende Walzermelodie auf den ersten Blick kein Äquivalent gibt: die Schmetterlinge. Eine mögliche Erklärung für diesen Umstand könnte darauf hin-

12 Bezogen auf das für diesen Beitrag relevante Genre siehe u.a. *Wedel: Der deutsche Musikfilm*. Wedels technikhistorischer Ansatz hat zur Folge, dass seine Darstellung nicht etwa mit dem Beginn der Tonfilmzeit, sondern bereits 1914 einsetzt. Speziell auf den Operettenfilm bezogen siehe *Traubner: Operette als Stoff und Anregung*.

auslaufen, dass es sich bei den Schmetterlingen um eine Form ästhetischer Sublimierung sinnlichen Begehrens handelt, die in der Haupthandlung nicht mehr notwendig ist. Im Prolog werden die Falter, wie bereits erläutert, visuell mit zwei tanzenden Frauen assoziiert. In der Haupthandlung werden die tanzenden Frauen durch eine einzelne Frau – Hedi – ersetzt, die nicht mehr, wie die anonymen Tänzerinnen des Prologs, der Welt der Ästhetik zugehörig ist, sondern als ein sexuelles Wesen, als eine begehrte und begehrende Frau auftritt. Hofers Blick auf Hedi und auch Hedis zweifellos vorhandenes, wenngleich nicht komplett reziprokes (zweifellos ist *Zwei Herzen im 3/4 Takt* ein Film, der in einer misogynen Welt spielt) Interesse an Hofer »überspringen« gewissermaßen das Stadium des Schmetterlings.

Aber verschwindet damit auch das Moment des Kontingenten, das in der oben analysierten ersten Ursprungserzählung des Tonfilms eine so zentrale Rolle spielt? Ist für Kontingenz im ganz auf marktförmiges Funktionieren zugeschnittenen real existierenden Tonfilm der empirischen Filmgeschichte wirklich kein Platz? Schon die keineswegs fein säuberlich abgerundete, sondern vielmehr von Diskontinuitäten und hanebüchenen Zufällen geprägte narrative Form des Films spricht gegen eine solche Schlussfolgerung. Tatsächlich gibt es im Hauptteil des Films eine kurze Passage, die als Wiederaufnahme und Transformation des Schmetterlingsmotivs betrachtet werden kann.

Kurz vor der Szene, in der Hofer und Hedi gemeinsam den Walzer erstellen, findet sich eine Montagesequenz, die entfernt an sowjetisches Avantgardekino der 1920er Jahre erinnert und sich insofern von der Haupthandlung löst, als keine einzige der eingeführten Haupt- oder auch nur Nebenfiguren im Bild auftaucht. Vermutlich soll die Bildfolge die Vorbereitungen auf eine geplante Feierlichkeit darstellen, aber vor allem aufgrund ihrer formalen Gestaltung stiftet sie eher Verwirrung, als dass sie den Plot vorantreiben würde. Gezeigt wird eine Abfolge von Handlungen und Gegenständen, die mit Hausarbeit in Verbindung stehen; zu hören sind die zugehörigen Geräusche: Holz wird zersägt, Holz wird gehackt, ein Messer wird geschliffen, ein Fisch wird geschabt, ein Schnitzel wird geklopft, Wasser fließt aus einem Wasserhahn, ein Braten brutzelt, ein Teekessel pfeift, ein Braten wird mit Wasser abgelöscht, Kaffee wird gemahlen, Eier werden in einer Schüssel geschlagen, ein Mörser stampft. Zunächst wird jedes dieser häuslichen Tonbilder in jeweils circa zwei- bis viersekündigen Einstellungen präsentiert, eines nach dem anderen. Anschließend beschleunigt sich die Montage und dieselben Motive wechseln sich in immer schnellerer Folge ab, bis sie schließlich nur noch kurz aufblitzen. Das Ergebnis ist eine audiovisuelle Kakophonie des Alltäglichen.¹³

Diese Szene scheint in erster Linie in den Film eingefügt worden zu sein, um vorzuführen, dass das noch junge Medium Tonfilm dazu in der Lage ist, nicht nur Gesang, Sprache und Musik, also symbolisch-konventionell beziehungsweise künstlerisch geformten Ton, sondern auch Alltagsgeräusche in spektakuläre Klan-

13 Vgl. dazu den Text von Sebastian Matthias in diesem Heft.

ereignisse, beziehungsweise in Bild-Ton-Sensationen zu verwandeln.¹⁴ Also Geräusche, die der Welt entspringen, die dem Film vorgängig sind, als ästhetisch ungeformtes Rohmaterial – wie die Schmetterlinge des Prologs.

Die Differenz sollte sofort ins Auge springen: Die Elemente, aus denen die beschriebene Montagesequenz zusammengesetzt ist, gehören keineswegs der Sphäre des Naturschönen an. Überhaupt handelt es sich nicht um Bilder und Töne ›der Natur‹, sondern um audiovisuelle Artefakte der Bearbeitung, Kultivierung, Zurichtung *von* Natur. Das Holz wird zerkleinert, das Fleisch erhitzt (und prospektiv verspeist), das Wasser kanalisiert und nutzbar gemacht und so weiter. Im real existierenden Tonfilm ist das Moment der Kontingenz nicht verschwunden; es manifestiert sich jedoch im Allgemeinen nicht als vitalistische Wiederverzauberung des technologischen Tonbildes durch den Flügelschlag der romantisch überhöhten Natur, sondern in der notwendigen Partizipation des Mediums Film an der es umgebenden – und überhaupt erst ermöglichenden – materiellen Reproduktion der modernen Gesellschaft.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arnheim, Rudolf: »Sound Film.« [O: 1928] In: Ders.: Film Essays and Criticism. Madison, Wisconsin 1997.
- Cook, David A.: A History of Narrative Film. Fifth Edition. New York 2016.
- Gomery, Douglas: The Coming of Sound. New York, 2005.
- Hagener, Malte/Hans, Jan: »Musikfilm und Modernisierung.« In: Dies. (Hrsg.): Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938. München 1999, S. 7-22.
- Hall, Mordaunt: »A German Film Operetta.« In: New York Times, 13,10.1930, S. 0.
- Jary-Janecka, Friederike: Franz Schubert am Theater und im Film. Anif/Salzburg 2000.
- Maas, Georg/Thiel, Wolfgang/Wulff, Hans J.: Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film. Marburg 2022.
- Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 2003.
- Rentschler, Eric: »The Situation Is Hopeless, but Not Desperate: UFA's Early Sound Film Musicals.« In: Jamie Fisher (Hrsg.): Generic Histories of German Cinema: Genre and Its Deviations. Rochester 2013, S. 91-107.
- Tieber, Claus. »The Rhythm of the Night: Abstraction and Sexuality as Destabilizers in Austrian Silent Cinema.« In: Anna K. Windisch/Claus Tieber/Phil Powrie: When Music Takes Over in Film. Cham 2023, S. 75-93.

14 Verwendung findet ein Klangverfahren der Firma Tobis. Zu deren Rolle in der Frühphase der Tonfilmzeit siehe Wedel: »Klärungsprozesse«.

LUKAS FOERSTER

- Tieber, Claus/Wintersteller, Christina. »Writing with music: Self-reflexivity in the screenplays of Walter Reisch.« In: Arts 2020, 9, 13. <https://doi.org/10.3390/arts9010013>.
- Traubner, Richard: »Operette als Stoff und Anregung. Entwicklungen im Musikfilm 1907-1937.« In: Katja Uhlenbrock (Hrsg.): MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937. München 1998, S. 9-28.
- Wedel, Michael: Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-145. München 2007.
- Wedel, Michael: »Klärungsprozesse. Tobis, Klangfilm und die Tonfilmumstellung 1928–1932.« In: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hrsg.): Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern. München 2003, S. 34-43.
- Weniger, Kay: »Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...« Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Hamburg 2011.

SEARCHING FOR A REVOLUTION

VON HAMILTON UND OKLAHOMA!

EVA THERESA BECK

I. A STORY ABOUT AMERICA

Hamilton (2015) wird international als Musical-Sensation gefeiert, nicht nur im deutschsprachigen Raum¹, wo das Musical eine vergleichsweise kürzere Geschichte hat und noch auf der Suche nach einer Form ist, sondern auch in den USA, wo das Wissen um Geschichte und Konventionen des Musicals durchaus verbreitet sind.² Das Stück aus der Feder von Lin-Manuel Miranda wird in vielerlei Hinsicht als revolutionär gefeiert: darunter für den interracial Cast, für seine Form und sogar als Geschichtsstunde am Broadway. Neben der zentralen Rolle des Hip-Hop und verwandter Musikstile wie R&B sorgte hauptsächlich die Besetzung der Founding Fathers mit People of Color für Furore. Der wohl meistzitierte Satz Mirandas und eine der zentralen Marketing-Catchphrases dazu ist: »This is a story about America then, told by America now [...] and we want to eliminate any distance between a contemporary audience and this story.«³

Auch was den wirtschaftlichen Erfolg angeht, setzte die Show gänzlich neue Maßstäbe: In einer einzigen Woche nahm *Hamilton* als erste Broadway-Show aller Zeiten mehr als \$4 Millionen ein, unter anderem aufgrund der ungewöhnlich hohen Ticketpreise von bis zu knapp \$1.000 an ausgewählten Tagen in der besten Preiskategorie.⁴ Zudem war die Premiere des Theatermitschnitts auf Disney+ im Juli 2020 laut einer 7Park-Data-Studie fast dreimal so erfolgreich wie der nächstpopuläre Streamingdienst-Titel im selben Monat.⁵ Darüber hinaus ruft das Stück in der Wissenschaft eine ungekannte Resonanz hervor und Jugendliche interessieren sich plötzlich nicht nur für die Founding Fathers, sondern vor allem für den bis dahin nahezu vergessenen Alexander Hamilton.⁶

-
- 1 Siehe u.a. Falentin: »Revolution oder was?«. Anders als im englischsprachigen Raum gibt es hierzulande bisher kaum wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Phänomen. Ein Beispiel ist Triest: »Das Musical Hamilton als Wegmarke zwischen Broadway, Revolution und US-amerikanischer Identitätspolitik«.
 - 2 So hat Apple TV+ mit *Schmigadoon!* (2021) eine Musical-Serie produziert, in der Komik vornehmlich durch den plakativen Einsatz von Musical-Konventionen des Integrated Musicals der 1940er und 1950er Jahre entsteht und somit eine – bewusste oder unbewusste – Vertrautheit damit voraussetzt.
 - 3 Delman: »How Lin-Manuel Miranda's *Hamilton* Shapes History«.
 - 4 Vgl. Paulson: »*Hamilton* Leads a Record-Breaking Holiday Week on Broadway«.
 - 5 Vgl. Tran: »*Hamilton* Far Bigger Than Anything on Netflix in July, Audience Data Reveals«.
 - 6 Alexander Hamilton gehört zu den Gründungsvätern der USA. Er wuchs auf den westindischen Inseln als uneheliches Kind ohne Vater auf, seine Mutter verstarb. Ein Stipendium

Keine geringeren als Michelle und Barack Obama kündigten per Videobotschaft den Auftritt des *Hamilton*-Casts bei der Verleihung der Tony Awards 2016 an und beschrieben das Stück als paradigmatisch für die USA:

A civics lesson [...] about the miracle that is America. A place of citizenship, where we debate ideas with passion and conviction. A place of inclusiveness, where we value our boisterous diversity as a great gift. A place of opportunity, where no matter how humble our origins, we can make it if we try. That's the story of America [...].⁷

Die Verknüpfung dieser Stichworte mit *Hamilton* soll jedoch nicht vergessen lassen, dass es nicht das erste Musical ist, das als Synonym zur US-amerikanischen Gesellschaft wahrgenommen wird: Rund 70 Jahre vor *Hamilton* feierte *Oklahoma!* (1943) von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II seine Uraufführung. Das Stück wird ebenfalls als hochamerikanisch und revolutionär beschrieben, ist bis heute einer der wichtigsten Fixpunkte der US-amerikanischen Musicalgeschichte und läutete als erstes Integrated Musical die sogenannte Goldene Ära der 1950er-Jahre-Musicals ein.

Gerade im Vergleich zu *Oklahoma!* bemüht sich dieser Artikel um eine Einordnung *Hamiltons* in die Geschichte des US-amerikanischen Musicals: Als wie revolutionär ist das Stück innerhalb der Gattung tatsächlich anzusehen? In Form eines Grundlagenartikels werden dabei einzelne Aspekte skizzenhaft beleuchtet, um einen Überblick über die US-amerikanische Ausprägung der Gattung zu geben. Der Fokus wird dabei auf der Dramaturgie des Stückes und den dramaturgischen Konventionen liegen (Figurenkonstellation und Konflikte, musikdramaturgischer Aufbau) sowie auf der Frage, welche Perspektive in der Erzählung die dominante ist. Zu deren Beantwortung folgt ein Exkurs in die American Cultural Studies: Wie verhalten sich *Oklahoma!* und *Hamilton* zur American Mythology? Der letzte Abschnitt dieses Artikels wirft ein Schlaglicht auf weitere als revolutionär wahrgenommene Aspekte wie die Besetzung und fragt nach den Relationen zu Werbung und Marketing in den USA.

ermöglichte ihm das Studium am King's College (die heutige Columbia University) in New York. Im Unabhängigkeitskrieg mit Großbritannien wurde er zur rechten Hand von Washington und schrieb die meisten seiner Texte. Nach dem Sieg wurde er Finanzminister. Das heutige Finanzsystem geht auf ihn zurück und sein Konterfei zierte die 10-Dollar-Note (wenngleich es vor dem Erfolg des Musicals Diskussionen gab, ihn durch eine Frau zu ersetzen. Vgl. dazu Calmes: »Success of *Hamilton* May Have Saved Hamilton on the \$10 Bill«). Hamilton wurde als Nachfolger von Präsident Washington gehandelt, jedoch brachte ihn eine von ihm selbst publizierte Affäre politisch zu Fall. Wie auch sein Sohn wurde Hamilton in einem Duell erschossen. Sein politischer Konkurrent Aaron Burr traf ihn tödlich.

7 Obama, Michelle und Barack: Ankündigung von *Hamilton* bei den Tony Awards 2016.

2. KONVENTIONEN DER MUSICAL-DRAMATURGIE

Konventionen sind in deutlicher Abgrenzung zu Regeln zu verstehen. Sie lassen sich durch Beobachtung und Vergleich einer Vielzahl an Werken feststellen und formulieren dabei vor allem einen Rahmen, innerhalb dessen Autor*innen und Komponist*innen kreativ mit den Konventionen arbeiten können. Darüber hinaus erfüllen Konventionen weitere wichtige Funktionen. Sie geben den Zuschauer*innen Hinweise auf zentrale Aspekte der Erzählung: Wie sind Figuren und ihre Beziehungen untereinander einzuschätzen? Was genau wird innerhalb eines Stückes erzählt? Was bedeutet ein Song an einer bestimmten Stelle in der Show?

2.1 FIGURENKONSTELLATION UND ZENTRALE KONFLIKTE

2.1.1 ... IN *OKLAHOMA!*

In *Oklahoma!* lassen sich drei Konflikte ausmachen. Zum einen gibt es auf persönlicher Ebene das konventionelle Liebespaar bestehend aus Curly und Laurey, die der sogenannten ›boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl back‹-Story folgen, wiewohl beide zu Beginn des Stückes behaupten, einander nicht ausstehen zu können. Curly ist zugleich der Held einer konventionellen Heldenreise,⁸ ein Cowman und damit eine Figur, die als der amerikanische Held schlechthin gilt. Er arbeitet hart, ist sehr ungestüm, aber unverstellt und trägt das Herz meist auf der Zunge. Er weiß zunächst nicht, wie er sich seiner Herzensdame Laurey nähern soll und gibt schließlich alles für sie auf (sein Geld wie auch seine Lebensgrundlage bestehend aus Pistole, Sattel und Pferd). Laurey tritt zunächst sehr burschikos auf und traut sich nicht, ihre Weiblichkeit im traditionellen Sinne mit schöner Kleidung und Weichheit zu zeigen. Sie muss reifen und zu genau dieser traditionellen Weiblichkeit finden, damit sie eine Zukunft mit Curly hat. Sie durchlebt gleichermaßen eine Heldinnenreise. Curlys Gegenspieler ist Jud. Er lebt im höhlenartigen Smokehouse, sammelt skandalöserweise erotische Bilder und kämpft nicht Mann gegen Mann, sondern hinterhältig. Er ist ebenfalls an Laurey interessiert und lädt sie zum Box Social ein. Laurey hat Angst vor Jud, weshalb sie seine Nähe meidet, sich jedoch letzten Endes nicht traut, ihn abzuweisen. Erst als Curly direkt mit Jud um Laureys Gesellschaft konkurriert und ihn schließlich übertrumpfen kann, finden Laurey und Curly zusammen.

Der Konflikt zwischen Laurey und Curly wird von der Gemeinschaft gespiegelt. Die Cowmen liegen im Streit mit den Farmern, da die Farmer um das von

8 Basierend auf dem antiken Mythos und Archetypen hat Christopher Vogler eine Theorie des modernen Storytellings im Film entwickelt. Die Held*innen durchlaufen dabei verschiedene Stationen, in die sich ihre persönliche Entwicklung einteilen lässt. Diese Entwicklung wird durch Konflikte ausgelöst und ermächtigt sie gleichzeitig dazu, die Konflikte zu lösen. Siehe hierzu Vogler: *The Writer's Journey*. Julian Woolford hat diese Theorie auf das Musical angewendet. Siehe hierzu Woolford: *How Musicals Work*.

ihnen beanspruchte Gelände Zäune aufstellen und somit die Wege blockieren, auf denen die Cowmen ihre Herden treiben.

Der dritte Konflikt ist den beiden vorigen wiederum übergeordnet: Oklahoma soll Teil der USA werden, aber nur, wenn sich Farmer und Cowmen aussöhnen und an einem Strang ziehen. Die Auflösung ist schließlich eine dreifache: An dem Tag, an dem Farmerstochter Laurey und Cowman Curly heiraten und mit der gesamten Gemeinschaft feiern, wird Oklahoma zum Bundesstaat. Das Stück endet in einem konventionellen Happy End, bei dem alle zusammen tanzen als Zeichen, dass sich eine große, harmonische Gemeinschaft gebildet hat, in der jede (noch lebende) Figur assimiliert ist.⁹

2.1.2 ... IN *HAMILTON*

In *Hamilton* ist der Held – wie der Titel des Musicals bereits verrät – Alexander Hamilton, der ebenfalls eine Heldenreise durchlebt und durchaus einige Parallelen zu Curly aufweist, obschon der Cowman ein deutlich einfacheres Leben ohne ehrgeizige Ziele führt. Beide sind jedoch von der Making-Do-Devise geprägt und arbeiten hart, dabei sind sie äußerst direkt bis impulsiv in ihrer Art – eine Charaktereigenschaft, die Hamilton schließlich zu Fall bringen wird. Hamilton zur Seite steht seine Frau Eliza Schuyler, die als konventionelles Frauen-Ideal erscheint: Sie ist in erster Linie Hausfrau und Mutter und steht somit für das, wozu sich Laurey in *Oklahoma!* erst entwickeln muss. Eliza spielt in *Hamilton* lediglich eine untergeordnete Rolle, für Hamilton ist es vor allem eine taktische Hochzeit.

Antiheld der Geschichte ist Aaron Burr. Sein Weg kreuzt immer wieder den Hamiltons, dessen Charakter im starken Kontrast zu Burr steht. Während Hamilton mit seiner offen ehrgeizigen Art und unmissverständlichen Meinungen immer weiter die Karriereleiter hinaufsteigt, muss der deutlich umgänglichere, aber undurchschaubarere Burr immer wieder zurückstecken. Zwischen Burr und Jud eröffnen sich dabei ähnliche Parallelen wie zwischen Hamilton und Curly: Wenngleich Burr sich im starken Kontrast zu Jud in einem hochintellektuellen Kreis bewegt, teilen sie die zentrale Charaktereigenschaft. Burr tut seine Meinung nie offen kund, weswegen Außenstehende nicht wissen können, woran sie bei ihm sind. Jud vermeidet ebenfalls die direkte Konfrontation bis zum Ende des Stückes. Geschieht die Konfrontation, endet sie mit dem Tod einer Person. Während es in *Oklahoma!* noch Jud ist, der stirbt, ist es in *Hamilton* der Protagonist Alexander Hamilton.

Auch in den zentralen Konflikten lassen sich eindeutige Parallelen zu *Oklahoma!* ziehen. Der übergeordnete Konflikt in *Hamilton* ist die Gründung der USA – zunächst im Kampf mit Großbritannien, dann in der Auseinandersetzung der Bundesstaaten, um sich auf eine gemeinsame Verfassung und Richtung der USA zu verständigen. Daraus ergibt sich der Konflikt auf Gemeinschaftsebene zwischen

9 Vgl. Most: *Making Americans*, S. 104f.

den Bundesstaaten, der sich als Norden vs. Süden darstellt.¹⁰ Wie bereits in *Oklahoma!* wird die Hochzeit des zentralen Liebespaares in *Hamilton* mit einer allgemeinen Auflösung und vor allem der Gründung der USA verknüpft, was der Trinkspruch bei ihrer Hochzeit: »To the Union! To the Revolution!« zeigt. Das zentrale Paar des Stückes ist jedoch nicht das Liebespaar, sondern Hamilton und Burr.

Zu Beginn des Stückes sucht Hamilton den Kontakt zu Burr, wobei sich schnell herausstellt, dass sie charakterlich sehr unterschiedlich sind und deswegen fortwährend aneinandergeraten, was ein typisches Charakteristikum vieler »boy meets girl«-Stories wie der zwischen Curly und Laurey ist.¹¹ Ihre Gemeinsamkeiten – politischer Ehrgeiz und die Liebe zu ihren Kindern – werden dabei betont. Burr selbst stellt sich zwar als Bösewicht dar, da er Hamilton erschießt, zugleich ist er allerdings der Haupterzähler der Geschichte Hamiltons.¹² Burr entwickelt sich durch Hamilton zudem weiter, wie es typisch für Musical-Liebespaare ist: Burr findet durch Hamilton die Antwort auf dessen Frage, wofür er sterben würde (im Zentrum des politischen Geschehens, in »the room where it happens« zu sein), und setzt alles daran, dies zu erreichen. Er nennt sogar Hamilton explizit als Vorbild dafür. Gerade im Duell zwischen Hamilton und Burr zieht Stacey Wolf Parallelen zu einer konventionellen Liebesbeziehung: »The duel that follows this epistolary exchange, then, becomes what a kiss might be in a straight musical: the most intimate meeting of minds and bodies and psyches.«¹³

Wie der Vergleich mit *Oklahoma!* zeigt, orientiert sich *Hamilton* sowohl in Bezug auf die Figurenkonstellation als auch den Aufbau der Konflikte an den gängigen Konventionen. Gerade in der direkten Gegenüberstellung eröffnen sich jedoch darüberhinausgehende Parallelen der beiden Stücke in den Grundzügen der drei Hauptcharaktere und der jeweiligen drei Konflikte:

-
- 10 Historisch gesehen vollzog sich die politische Teilung in Norden versus Süden erst später in dieser Deutlichkeit.
 - 11 Vgl. hier und im folgenden Wolf: »*Hamilton's Gendered Entanglements*«, S. 80ff.
 - 12 In diesem Punkt erinnert ihr Verhältnis an das von Judas und Jesus in *Jesus Christ Superstar*.
 - 13 Wolf: »*Hamilton's Gendered Entanglements*«, S. 83.

Oklahoma!	Hamilton
Curly arbeitet hart, offen & direkt	Alexander Hamilton arbeitet hart, offen & direkt, übermäßig ehrgeizig
Laurey burschikos, muss zu (traditioneller) Weiblichkeit finden	Eliza Schuyler Idealbild der Frau, zu dem Laurey werden muss
Jud Außenseiter, vermeidet direkten Konflikt	Aaron Burr Angepasst und umgänglich, spielt nicht mit offenen Karten
Zentrale Beziehung & individueller Konflikt Curly – Laurey	Zentrale Beziehung & individueller Konflikt (Hamilton – Eliza) / Hamilton – Burr
Konflikt auf Gemeinschafts-Ebene Farmer vs. Cowmen	Konflikt auf Gemeinschafts-Ebene Norden vs. Süden
Übergeordnetes (politisches) Ziel Oklahoma als Teil der USA (verknüpft mit Hochzeit des zentralen Liebespaares)	Übergeordnetes (politisches) Ziel Gründung der USA (verknüpft mit Hochzeit des zentralen Liebespaares)

Tabelle 1: Vergleich zentraler Figuren und Konflikte

2.2 MUSIKDRAMATURGISCHER AUFBAU

Entwicklung und Auflösung der Figurenkonstellationen und Konflikte vollziehen sich im US-amerikanischen Musical in der Regel nach einem bestimmten Muster, das sich in drei zentrale Blöcke aufteilt, die oftmals aus jeweils zwei Songs bestehen: Anfang, Mitte und Ende.

2.2.1 OPENING & I-WANT-SONG

Sowohl *Oklahoma!* als auch *Hamilton* beginnen mit einem konventionellen Opening, das die zentralen Informationen liefert: Wo und wann befinden wir uns? Wie ist der Charakter des Stückes? Wer ist das zentrale Paar? Und was ist die zentrale Motivation (dieser Punkt erfolgt zumeist im sogenannten zentralen I-Want- oder I-Wish-Song)?¹⁴

Oklahoma! beginnt mit der Nummer »Oh What a Beautiful Morning«. Sehr untypisch für die damalige Zeit gibt es weder Girls in kurzen Glitzer-Kostümen, noch liegt eine Up-Tempo-Nummer vor. Stattdessen sieht man eine alte Frau, die Butter schlägt, während ein einzelner Cowman über die Schönheit der Landschaft singt. Gerade durch diese Abweichung der Konventionen erfährt man jedoch gemäß den Konventionen, dass es sich bei *Oklahoma!* um keine typische Musical Comedy der 1940er Jahre handelt (= Charakter des Stückes), sondern dass wir uns im

14 Julian Woolford ordnet die hier und im Folgenden genannten dramaturgischen Nummern verschiedenen Stationen der Heldenreise zu. Siehe hierzu Woolford: *How Musicals Work*.

sogenannten Wilden Westen (= wo & wann) befinden. In der zweiten Nummer »Surrey With a Fringe on Top« lernen wir Laurey und Curly als zukünftiges und zentrales Liebespaar kennen. Aufgrund des bereits zuvor geteilten musikalischen Materials – Laurey wiederholt bei ihrem Auftritt ein kleines Stück von Curlys »Oh What a Beautiful Morning« – wissen wir bereits, dass die beiden füreinander bestimmt sind. Nun lernen wir die Differenzen, die es zu überwinden gilt, kennen: Beide müssen Stolz und Unsicherheit überwinden, um aufeinander zugehen zu können. Mit dieser vorgezeichneten Entwicklung wird der rote Faden des Stückes exponiert, um den zentralen Konflikt letzten Endes lösen zu können. »Surrey With a Fringe on Top« ist somit auch als I-Want-Song zu bezeichnen, obschon dieser nur indirekt formuliert wird: Curly malt Laurey aus, wie es wäre, wenn er sie zum anstehenden Box Social ausführen würde. Er legt damit zumindest den Zuschauer*innen seine zentrale Motivation offen, sie für sich zu gewinnen. Eine ebenfalls indirekte Liebeserklärung ist die Nummer »People Will Say We're in Love«, die circa zur musikalischen Halbzeit ertönt. Laurey und Curly zählen sich gegenseitig auf, welches Verhalten sie tunlichst unterlassen sollen, damit die Leute nicht denken, sie seien ineinander verliebt. Dieser indirekte Liebesong – *conditional love song* genannt – ist aufgebaut wie ein Liebesduett. Sie singen dieselbe Melodie, was als eindeutiger Hinweis zu verstehen ist, wenngleich sie noch nicht gemeinsam singen.

Hamilton wird durch die Nummer »Alexander Hamilton« eröffnet, die eine Prolog-Funktion hat. Wir erfahren hier die Vorgeschichte Hamiltons und erhalten dadurch zentrale Informationen für das Verständnis der folgenden Geschichte. Zudem findet eine erste Charakterisierung des Protagonisten wie auch des Stückes statt. Das Musical erhebt den Anspruch, die Geschichte Hamiltons aus verschiedenen Perspektiven zu erzählen, und das Opening beginnt mit einem gerappten Teil, wodurch einer der zentralen Musikstile exponiert wird. Im Intro der folgenden Nummer »Aaron Burr, Sir« erfahren wir, wann und wo wir uns befinden (»1776, New York City«). Im weiteren Verlauf des Songs werden Hamilton und Burr als konträres Hauptpaar definiert. Die dritte Nummer »My Shot« ist der zentrale I-Want-Song, in dem wir die maßgebliche Motivation Hamiltons erfahren, die die Geschichte vorantreibt und ihn letztendlich zu Fall bringt: Hamilton will aufsteigen und ergreift dafür jede Chance, die sich ihm bietet.

Ähnlich wie bei *Oklahoma!* ist nach etwa der Hälfte der Nummern eine Erweiterung des *conditional love songs* zu finden, die auf Hamilton und Burr als zentrale Beziehung verweist: Sie singen ein gemeinsames Liebeslied an ihr erstgeborenes Kind.¹⁵ Die beiden Männer sind dabei zwar räumlich getrennt, durch dieselbe

15 Typisch für spätere Musicals von Rodgers & Hammerstein ist, dass Frauen unter den Männern leiden, diese jedoch sehr emotional in Bezug auf ihre Kinder sind. Ein Beispiel hierfür ist *Carousel* (1945) Billy Bigelow. Er stirbt bei einem Raub, wodurch seine schwangere Frau auf sich allein gestellt ist. Billy kehrt jedoch als Geist zurück, um über seine Tochter zu wachen. Dies wird in *Hamiltons* Geschichte gespiegelt: Neben Alexander Hamiltons Liebeslied an seinen Sohn muss Eliza unter ihm leiden: Er hat nicht nur eine Affäre, sondern veröffentlicht diese bis ins Detail.

Musik jedoch vereint, die sie zunächst jeweils solistisch singen. Im Verlauf der Nummer beginnen sich ihre Verse zu überlappen, bis die Nummer zu einem vollständigen Duett wird, was für ihre emotionale Verbundenheit – zumindest in diesem Punkt – spricht.

2.2.2 FINALE ACT I & OPENING ACT II

Der nächste Schwerpunkt des dramaturgischen Bogens liegt auf dem Finale des ersten Aktes und Opening des zweiten Aktes. Beide Nummern gestalten sich häufig als große Ensemblenummern. Am Ende des ersten Aktes wird meist eine Frage aufgeworfen, die die Zuschauer*innen nach der Pause wieder ins Theater locken soll. Vor allem bei Geschichten, die der klassischen Heldenreise folgen, löst sich der Konflikt auf, der ursprünglich als zentral erachtet wurde. Es stellt sich jedoch heraus, dass sich dahinter eine neue, deutlich größere Aufgabe für die Held*innen verbirgt. Das Opening des zweiten Aktes dient vor allem dazu, die Zuschauer*innen ins Stück zurückzuführen und die zentralen Konflikte ins Gedächtnis zu rufen.

In *Oklahoma!* schließt »Out of My Dreams / Dream Ballet« den ersten Akt, eine große Ensemblenummer, in deren Folge sich Laurey entscheidet, nicht mit Curly, sondern mit Jud zum Box Social zu gehen. Die Entscheidung, die sich als Laureys Hauptkonflikt im ersten Akt präsentiert, wird damit gelöst. Zugleich wird allerdings der eigentliche Konflikt offengelegt: Laurey träumt von ihrer Angst vor Jud. Sie sieht, wie sie sich für Curly entscheidet, der als Folge dessen jedoch von Jud getötet wird. Der Traum erscheint somit als Vorahnung für den zweiten Akt und rückt Juds gewalttätiges Potenzial in den Mittelpunkt. Das Opening des zweiten Aktes ist die Nummer »The Farmer and the Cowman«, ebenfalls eine große Ensemblenummer mit Tanzelementen. Beim Box Social werden die Spannungen zwischen den Farmern und den Cowmen deutlich, was den Konflikt auf Gemeinschaftsebene darstellt und zugleich den Konflikt auf persönlicher Ebene widerspiegelt.

Hamiltons Finale des ersten Aktes »Non-Stop« vollzieht sich ebenfalls als große Ensemblenummer, innerhalb derer sich der ursprüngliche zentrale Konflikt auflöst: Die Briten sind besiegt, Hamilton wird Finanzminister des neu gegründeten Staates und der ersten Demokratie. Zugleich spitzt sich der Konflikt zwischen Hamilton und Eliza sowie Hamilton und Burr zu, wodurch verschiedene Fragen aufgeworfen werden: Wie wird die Regierungsbildung ablaufen? Wie entwickeln sich die Beziehungen innerhalb des Stückes weiter? Das Opening des zweiten Aktes »What'd I Miss« vollzieht sich gleichermaßen konventionell als Up-tempo-Nummer mit Ensemble-Beteiligung. Ein neuer Kontrahent aus dem Süden betritt die Bühne und wie in *Oklahoma!* werden den Zuschauer*innen über den Konflikt auf Gemeinschaftsebene alle Konfliktsituationen ins Gedächtnis gerufen.

2.2.3 11 O'CLOCK-NUMBER & FINALE ACT II

Der dritte maßgebliche musikdramaturgische Block sind die Auflösung und das Finale des zweiten Aktes. Dazu gehört neben dem Finale ultimo die meist vorletzte Nummer, die sogenannte 11-o'clock-Nummer, innerhalb derer sich in der Regel die Entscheidung anbahnt, die zur Auflösung des zentralen Konflikts führt.

In *Oklahoma!* vollzieht sich dies vornehmlich szenisch, die Entscheidung wird lediglich in »People Will Say We're in Love – Reprise« zementiert. Was dem Liebespaar im ersten Akt noch vorenthalten wurde, geschieht nun in der Reprise: Laurey und Curly singen gemeinsam. Die Basis für ihre Ehe wird gelegt. Laurey gibt zu, Hilfe zu brauchen, und zeigt somit die traditionelle weibliche Schwäche, zu der sie finden musste. Curly beschließt im Gegenzug, für Laurey Farmer zu werden. Dies erfüllt sich im Finale, das sich über die Nummern »Oklahoma« mit »Encore« und »Finale Ultimo« erstreckt. Die Hochzeit findet statt, Curly wird Farmer und Oklahoma tritt in den US-amerikanischen Staatenbund ein. Jedoch kehrt Jud zurück. Es kommt zum Kampf, von dem Laurey geträumt hat, allerdings ist Curly siegreich. Jud stirbt und nach einem improvisierten Verfahren wird Curly noch vor Ort des Mordes freigesprochen.

In *Hamilton* ist die 11-o'clock-Nummer »The World Was Wide Enough« respektive Hamiltons innerer Monolog, der die Nummer unterbricht und eine Reminiszenz verschiedener Motive aus dem Stück darstellt. Ähnlich wie bei *Oklahoma!* vollzieht sich die Entscheidung in einer vornehmlich gesprochenen Szene, die in einem quasi durchkomponierten Stück wie *Hamilton* jedoch stärker herausfällt.¹⁶ Hamilton muss sich entscheiden, ob er im Duell mit Burr schießt oder nicht. Diese Entscheidung ist zentral für das Finale und somit typisch für die 11-o'clock-Nummer. Hamilton schießt nicht und stirbt durch Burrs Kugel, wodurch Burr mit Hamilton seinen Frieden schließen kann und sich der Konflikt auf persönlicher Ebene löst. Das Finale ist schließlich wieder konventionell eine große Nummer mit dem gesamten Ensemble, das trotz des Tods des Protagonisten ein versöhnliches Ende darstellt: Burr erkennt Hamilton als Freund an; Madison als Südstaaten-Vertreter und Gegner Hamiltons gibt zu, dass Hamilton mehr Beachtung für seine Taten verdient; Eliza verzeiht ihrem Mann die Veröffentlichung des Ehebruchs und führt sein Erbe fort.

Nicht nur Figurenkonstellation und Konflikte sind in *Hamilton* somit konventionell, sondern auch der musikdramaturgische Aufbau, wengleich sich in der detaillierten Ausgestaltung ein kreativer Umgang damit feststellen lässt. Wiederum lassen sich durch die direkte Gegenüberstellung mit *Oklahoma!* deutliche Parallelen finden:

16 Ähnlich wie in der Beziehung Burr-Hamilton ergibt sich in der Todesszene eine Parallele zu *Jesus Christ Superstar*: Jesu Tod in »Crucifixion« ist die einzige gesprochene Szene in *Jesus Christ Superstar*, wengleich sie in diesem Fall musikalisch unterlegt ist.

Oklahoma! 18 (gesungene) Nummern	Hamilton 47 Nummern
Opening Act I Nr. 1 „Oh What a Beautiful Morning“	Opening Act I Nr. 1 „Alexander Hamilton“
Zentrales Paar Nr. 2 „Surrey With a Fringe on Top“	Zentrales Paar Nr. 2 „Aaron Burr, Sir“
Zentraler I-Want-Song Nr. 2 „Surrey With a Fringe on Top“	Zentraler I-Want-Song Nr. 3 „My Shot“
Conditional Love Song / Hinweis auf Beziehung Nr. 9 „People Will Say We’re in Love“ (nach ca. Hälfte der Nummern)	Conditional Love Song / Hinweis auf Beziehung Nr. 22 „Dear Teodosia“ (nach ca. Hälfte der Nummern)
Finale Act I Nr. 12 „Out of My Dreams / Dream Ballet“	Finale Act I Nr. 23 „Non-Stop“
Opening Act II Nr. 13 „The Farmer and the Cowman“	Opening Act II Nr. 24 „What’d I Miss“
11 o’clock-Nummer Nr. 15 „People Will Say We’re In Love“ Reprise	11 o’clock-Nummer Nr. 45 „The World Was Wide Enough“ inkl. „My Shot“ Reprise
Finale Act II Nr. 16 „Oklahoma“ / Nr. 17 Encore / Nr. 18 „Finale“	Finale Act II Nr. 46 „Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story“

Tabelle 2: Vergleich musikdramaturgischer Aufbau

3. (ERZÄHL)PERSPEKTIVE UND ASPEKTE DER AMERICAN MYTHOLOGY

Neben dem Aufbau der Erzählung stellt sich in narrativen Werken die Frage nach der Perspektive, aus der erzählt wird. Gerade bei Werken aus den USA ist der Blick auf die nationale Narration oftmals fruchtbar, um die Perspektive einzuordnen, da in den Staaten eine sehr klare Vorstellung von der sogenannten amerikanischen Mythologie herrscht.

American Mythology wird die US-amerikanische nationale Narration genannt, mit der die eigene Geschichte erzählt und erklärt wird. Dafür werden dieselben zentralen Werte und Glaubenssätze jeder Epoche zugrunde gelegt.¹⁷ Diese nationale Narration unterliegt nicht erst seit der ›Black Lives Matter‹-Bewegung starker Kritik, da sie die Geschichte der USA wie auch die nationalen Werte und Überzeugungen aus einer ausschließlich weißen, männlichen, heterosexuellen, mittelständischen, protestantischen Perspektive¹⁸ – der sogenannten dominanten Perspektive – erzählt und definiert.

17 Herleitung und Definition der Nationalen Narration sind in diversen Werken zu finden, allen voran Einleitungen zu American Cultural Studies. Vgl. hierzu und im Folgenden zum Beispiel Campbell/Kean: American Cultural Studies oder Hebel: Einführung in die Amerikanistik/American Studies.

18 Vgl. hierzu Campbell/Kean: American Cultural Studies.

3.1 ... IN OKLAHOMA!

Oklahoma! bezieht sich auf eine Reihe an Aspekten der amerikanischen Mythologie. Dazu gehören unter anderem die Making-Do-Devisen als Grundlage des American Dream (»pack es an und du bringst es zu etwas«) sowie die Frontier (die Besiedlung des sogenannten Wilden Westens, zu dem auch der Staat Oklahoma gehörte). Gemäß der Manifest Destiny wurde es als gottgegebener Auftrag angesehen, Amerika zu besiedeln. Dies geht auf die ersten Siedler zurück – darunter vor allem viele Puritaner –, die die sogenannte Entdeckung Amerikas als Gottes Wirken ansahen. Diese Überzeugung wurde ausgeweitet auf die Verbreitung der US-amerikanischen Kultur und vor allem der Demokratie basierend auf dem Glauben der racial superiority und cultural supremacy; eine Überzeugung, die selbst heute noch als Begründung für Kriegsbeteiligungen der USA genutzt wird. Für den Wilden Westen bedeutete dieser göttliche Auftrag, den Native Americans die US-amerikanische Kultur zu bringen, die unter anderem auf dem Gebiet Oklahomas in Indian Territories untergebracht waren, und sie so weiter auf dem Kontinent zu verbreiten. Auch die Gräueltaten, die an Native Americans begangen wurden, wurden mit diesen Überzeugungen legitimiert.

Wie diese Beispiele zeigen, entspricht die Perspektive, aus der *Oklahoma!* erzählt wird, der dominanten Perspektive im Sinne der nationalen Narration (weiß, männlich und hetero). Für diese Perspektive stehen auch Rodgers und Hammerstein selbst, die nicht nur männlich waren und als weiß angesehen wurden, sondern zudem gesellschaftlich ihren Platz in der oberen Mittelschicht fanden. Tatsächlich kann *Oklahoma!* selbst als mythische Geschichte gedeutet werden. So geht die Handlung auf einen Anfangspunkt zurück (Oklahoma wird Teil der USA), die positiven Aspekte werden hervorgehoben (im Vergleich zu Riggs' Schauspiel *Green Grow the Lilacs*, auf dem *Oklahoma!* basiert, gestaltet sich die Gemeinschaft durchaus harmonisch) und negative Aspekte werden unter den Teppich gekehrt (Native Americans werden in *Oklahoma!* nicht einmal erwähnt, während die Bewohner*innen in Riggs' *Green Grow the Lilacs* auf ihr Cherokee-Blut stolz sind).¹⁹

3.2 ... IN HAMILTON

Obwohl es Rollen gibt, die als Erzähler*innen in *Hamilton* auszumachen sind, lässt sich die Erzählperspektive hier weniger eindeutig feststellen als in *Oklahoma!*. Vordergründig erscheint *Hamilton* aus der Perspektive von Immigrant*innen und People of Color erzählt: Autor und Komponist Lin-Manuel Miranda ist Sohn eines Einwanderers und definiert sich selbst als Latino;²⁰ fast alle Rollen bis auf King George III sind mit People of Color besetzt; und die verwendeten populären Musikstile werden als afroamerikanische Formen wahrgenommen.

19 Vgl. zu den bestimmenden Eckpunkten einer mythologischen Geschichte u.a. Popović: Die Mythologisierung des Alltags, S. 81, und Segal: Mythos, S. 170-171.

20 Vgl. Hecht: »The Ten Dollar Opera«, S. 50.

Die unterschiedlichen ethnischen Hintergründe innerhalb der Handlung werden in *Hamilton* explizit hervorgehoben. Der Erfolg mag Miranda recht geben. So erhält Hamiltons und Lafayettes »Immigrants. We get the job done« standardmäßig Szenenapplaus²¹ und ein Teil des Casts attestiert, dass sie sich erstmals als Teil dieser US-amerikanischen Gründungsgeschichte fühlen.²² Stuart Hecht hält dies für das eigentlich revolutionäre Element:

What is ›revolutionary‹ about the show is its attempt to incorporate that which came before with today's America, to redefine the nation so that those long disenfranchised may envision themselves as now central, moving from the periphery to full-fledged co-creators of the dominant American story. Because *Hamilton* not only focuses on that single man's life but rather on the establishment of national institutions and organs of government and commerce, it envisions African Americans and Latinos as pivotally involved in their genesis. *Hamilton* is therefore a laying on of new peoples upon long-established historical templates. It is much like placing a gel over a stage light: what we were long accustomed to seeing as coldly ›white‹ suddenly appears alive with multiple colors. But the topic remains largely the same. [...] It is not ›either/or‹; Miranda's vision is ›both/and,‹ inherently inclusive of all peoples and perspectives.²³

Es gibt jedoch eine Reihe an Personen, die auf einige Schwachpunkte *Hamiltons* hinweisen. Vor allem diverse Freiheiten mit der historischen Wahrheit werden in den Mittelpunkt gerückt.²⁴ So entstammt das Immigranten-Verständnis, das *Hamilton* zugrunde liegt, dem 19. Jahrhundert.²⁵ Hamilton hingegen war Creole und

21 Miranda dazu: »I never anticipated that the audience response would drown out the next few lines every night. So we added two bars just to absorb the reaction. Cheers still drowned'em out. So we added four bars. Then it felt like we were asking for applause, and they delivered, and it was even worse. We went back to two bars and it is what it is.« Miranda/McCarter: *Hamilton. The Revolution*, S. 121.

22 Darunter Daveed Diggs im Interview mit Janese: »*Hamilton* Roles Are This Rapper's Delight«.

23 Hecht: »The Ten Dollar Opera«, S. 41.

24 Einige historische Ungenauigkeiten und Missinterpretationen gehen auf Ron Chernows Biografie von Alexander Hamilton zurück, auf die sich Miranda ausdrücklich bezieht. Chernow wirkte außerdem als wissenschaftlicher Berater an der Entstehung des Musicals mit. Allerdings entwickelten die Produzenten in Zusammenarbeit mit dem Gilder Lehrman Institute of American History das Hamilton Education Program und ermöglichen einer größeren Anzahl New Yorker Schüler*innen die Show zu sehen. Die Kooperation mit dem Institut verleiht der Produktion eine entsprechende historische Seriosität, die die historischen Ungenauigkeiten schwerer wiegen lassen. Vgl. hierzu auch Reed: »*Hamilton. The Musical. Black Actors Dress Up Like Slave Traders*«.

25 Zugleich knüpft *Hamilton in diesem Punkt* an Gattungskonventionen an: Die Geschichte und Entwicklung des Musicals ist aufs Höchste mit Immigrant*innen des 19. Jahrhunderts

stammte aus einer britischen Kolonie, weswegen er in New York nicht als Immigrant angesehen wurde, sondern vielmehr als Migrant zu bezeichnen ist.²⁶ Auch die Behauptung, Hamilton sei Abolitionist gewesen, ist gewagt. Es ist historisch belegt, dass er sich Sklaven zumindest auslieh und bei politischen Verhandlungen auf einen Kompromiss einging, aufgrund dessen die Haltung von Sklaven in der Verfassung niedergeschrieben wurde.²⁷ Hamilton war darüber hinaus kein Demokrat im modernen Sinne: Er sah die Macht bei den Reichen und stärkte sie.²⁸

Vor allem die generelle Darstellung von Immigrant*innen wird kritisiert. *Hamiltons* Geschichte ist eine konventionelle Bootstraps Story: Mittelloses Waisenkind wird durch Selbstvertrauen, Ehrgeiz und harte Arbeit zum Finanzminister. Diese ›from rags to riches‹-Geschichte untermauert den Mythos des American Dream. Dem Erfolg Hamiltons liegt dabei die Verkörperung des traditionellen Bildes von Männlichkeit zugrunde, wie es auch bei *Oklahoma!*s Curly zu finden ist. Diese unkritische Bejahung des American Dream verschleiert die Kehrseite dieses Mythos: Der Glaube daran, dass jeder, der nur hart genug arbeitet, in den USA seinen persönlichen Traum erfüllen kann, bedeutet im Umkehrschluss, dass diejenigen, die es nicht schaffen, selbst schuld sind – ungeachtet institutioneller Benachteiligungen von Minderheiten.²⁹ Gerade in diesem Punkt ist *Hamilton* ein Kind seiner Zeit, der Obama-Ära. Barack Obama kann paradigmatisch als Person of Color angesehen werden, die Erfolg hat, gerade weil sie wie ein ›privilegierter, weißer Mann‹ auftritt, wie Donatella Galella darlegt: »In the Obama era, people of color took center stage when they paradoxically adopted the roles of ›great‹ white men and downplayed the salience of race and racism.«³⁰

Diese umstrittene Darstellung des Lebens und der Chancen von People of Color wird durch die Nicht-Darstellung der historischen People of Color in *Hamilton* verstärkt: Genau wie in *Oklahoma!* werden Native Americans in *Hamilton* nicht erwähnt, wengleich auf Geheiß der Gründungsväter ganze Dörfer ausgerottet wurden,³¹ und auch weitere People of Color kommen nicht vor.³² Zwar wird im

verknüpft, wie unter anderem Most: *Making Americans* und Hecht: *Transposing Broadway* darlegen.

26 Vgl. Hogeland: »From Chernow's *Hamilton* to *An American Musical*«, S. 24.

27 Vgl. Hogeland: »From Chernow's *Hamilton* to *An American Musical*«, S. 27ff.

28 Vgl. ebd., S. 30f.

29 Vgl. Monteiro: »The Erasure of the Black Past«, S. 66.

30 Galella: »Being in The Room Where It Happens«.

31 Vgl. Reed: »*Hamilton. The Musical*. Black Actors Dress Up Like Slave Traders«.

32 Lediglich die Erwähnung »Sally, be a lamb« weist eine Ensemble-Darstellerin an einer Stelle für Eingeweihte als Sklavin und Person of Color aus.

Musical über die Rechte von Sklaven gesprochen,³³ ihr Beitrag zum Erfolg der Revolution wird allerdings nahezu gänzlich verschwiegen.³⁴ Gerade in diesem Kontext wird Mirandas Aussage »This is a story about America then, told by America now« kritisiert, die immer wieder auf die Diversität des Casts bezogen wird³⁵ – eine Diversität, die sich in den Rollen jedoch nicht widerspiegelt und die Rolle von People of Color in der US-amerikanischen Gründungsgeschichte vielmehr überschreibt.

Der generelle Stil des Musicals entspricht dem des Founders Chic,³⁶ bei dem Heritage anstatt History im Mittelpunkt steht und der zu einer Mythologisierung der eigenen Geschichte im Sinne der Nationalen Narration führt. People of Color spielen Weiße – oftmals Sklavenhalter –, deren Verbindung zu Sklaven überwiegend heruntergespielt wird. Die Geschichte wird wie in *Oklahoma!* durch die unreflektierte Bejahung der American Mythology unkritisch aus der dominanten Perspektive erzählt. Der bedeutende Unterschied besteht darin, dass dies in *Hamilton* von und mit People of Color geschieht. Dies veranlasst Ishmael Reed – Autor des Schauspiels *The Haunting of Lin-Manuel Miranda* – dazu, von einer internalisierten Kolonialisierung zu sprechen, die in *Hamilton* beispielhaft stattfindet.³⁷ Ähnlich wie *Oklahoma!* kann somit auch *Hamilton* als Mythos gedeutet werden: Die Geschichte geht auf die Gründung der USA als Anfangspunkt zurück, die positiven Aspekte der eigenen Geschichte werden hervorgehoben (Erfolg durch harte Arbeit) und negative Aspekte werden unter den Teppich gekehrt (die Vernichtung von Native Americans und die Rolle, die Sklaven für alle Gründungsväter gespielt haben):

33 Im gesamten Stück wird nur an wenigen Stellen auf People of Color hingewiesen durch die Begriffe Sklavenhalter (1x), Abolitionist (1x), Sklaverei (2x), der Traum von einem »all-black battalion« (2x), »those in bondage« (1x) und »Black and white soldiers« (1x).

34 Es wird nur ein Mal von »Black and white soldiers wonder alike« gesprochen, wenngleich »[...] thousands of people of color participated in the war – some as soldiers, but many others as groomsmen and in other service capacities, aiding white troops.« Monteiro: »The Erasure of the Black Past«, S. 64.

35 So zum Beispiel im genannten Zitat von Hecht: »The Ten Dollar Opera« oder auch von Monteiro: »The Erasure of the Black Past«, S. 62.

36 Lynda Monteiro bringt den Begriff im Interview mit Rebecca Onion salopp auf den Punkt: »This is a way that writers of popular history (and some academic historians) represent the founders as relatable, cool guys. Founders Chic tends to really downplay the involvement of the Founding Fathers in slavery, and this play does that 100 percent.« Onion: »A *Hamilton* Skeptic on Why the Show Isn't as Revolutionary as It Seems«.

37 Vgl. Reed: »*Hamilton. The Musical. Black Actors Dress Up Like Slave Traders*«.

<i>Oklahoma!</i>	<i>Hamilton</i>
1. Elemente der nationalen Narration <ul style="list-style-type: none"> • Manifest Destiny • Racial & Cultural Supremacy • Nature's Nation • Making-Do / American Dream • Basierend auf Geschlechterstereotypen 	1. Elemente der nationalen Narration <ul style="list-style-type: none"> • Making-Do/American Dream • Basierend auf Geschlechterstereotypen
2. (Erzähl)Perspektive <ul style="list-style-type: none"> • Autor & Komponist = weiß, männlich, heterosexuell, mittelständig • Dominante Perspektive (WASP / weiß, männlich, heterosexuell, mittelständig) 	2. (Erzähl)Perspektive <ul style="list-style-type: none"> • Autor & Cast = PoC / als afroamerikanisch angesehene Musik / Betonung des Immigranten-Status in <i>Hamilton</i> • Erzählte Geschichte als nicht hinterfragter Teil der American Mythology und damit verbunden mit der dominanten Perspektive (weiß, männlich, heterosexuell, mittelständig)
3. Aspekte der Mythenbildung <ul style="list-style-type: none"> • Gründungsgeschichte • Hervorhebung positiver Aspekte (Manifest Destiny) • Negative Aspekte werden nicht dargestellt (Native Americans?) 	3. Aspekte der Mythenbildung <ul style="list-style-type: none"> • Gründungsgeschichte • Freiheiten mit historischer Wahrheit zugunsten der zentralen Aussage • Hervorhebung positiver Aspekte (Kehrseite des American Dream?) • Negative Aspekte werden nicht dargestellt (historische PoC?)

Tabelle 3: Vergleich nationale Narration, Perspektive und Mythenbildung

4. ZWISCHEN NEUERUNG UND ÜBERHÖHUNG

Sowohl *Oklahoma!* als auch *Hamilton* sind in ihrer Erzählweise entsprechend als durchaus konventionell zu bezeichnen. Was bleibt also vom revolutionären Ruf?

4.1 OKLAHOMA! – MUSICAL ALS MARKETING-MYTHOS

Dass sich *Oklahoma!* innerhalb eines konventionellen Rahmens bewegt und für diesen Artikel als Vergleichsgegenstand dient, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die detaillierte Ausgestaltung Neuerungen aufweist, die großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Gattung hatten. Hier sind unter anderem der Verzicht auf Gags zugunsten von Komik, die aus der Handlung heraus entsteht, zu nennen, ebenso wie der Tod des Hauptcharakters Jud und das Traumballett am Ende des ersten Aktes.³⁸ Generell lässt sich eine stärkere Psychologisierung der Figuren – auch mu-

38 Vor allem das Traumballett sorgte bei der Premiere für Furore. Zwar war es nicht das erste Traumballett in einem Musical – hier ist vor allem Rodgers und Harts *Babes in Arms* (1937) zu nennen – und auch der Einzug der Psychologie ins Musical war bereits vollzogen – allen voran in Gershwin, Harts und Weills *Lady in the Dark* (1941). Die Verbindung der beiden Aspekte bewirkte jedoch, dass die mehrere Minuten lange Tanzsequenz als Teil der Handlung wahrgenommen wurde und diese vorantrieb, was zu der damaligen Zeit

sikalisch – und eine deutliche Abwendung von der damaligen Musical Comedy ausmachen. Diese Neuerungen kamen jedoch nicht aus dem Nichts, sondern führten verschiedene bestehende Tendenzen fort, die sich in Stücken wie *Show Boat* (1927, Hammerstein II/Kern), *Pal Joey* (1940, Rodgers/Hart) und *Lady in the Dark* (1941, Hart/Gershwin/Weill) abzeichneten.

Werden die Aussagen der Produzenten zur Produktionsgeschichte *Oklahoma's* betrachtet, lässt sich allerdings beobachten, dass einige Informationen ganz bewusst in überhöhter Form gestreut wurden:

[...] Langner concentrated on building up the myth of *Oklahoma!* conforming to the Guild's original principles of creating an ensemble on the basis of emerging talent rather than name recognition. [...] Langner emphasized it in an internal memorandum on the publicity for the touring national company established in August-September 1943: ›The play *Oklahoma!* is not a starring vehicle for anybody and does not require stars as demonstrated by the New York company, all the members of which were unknown.‹ Rodgers later adopted the same rhetoric to his autobiography.³⁹

In der Tat waren die Darsteller keineswegs Unbekannte. Vielmehr konnte ein großer Teil des Casts auf eingehende Erfahrungen in Theater, Film, Fernsehen und Radio zurückblicken.⁴⁰ Um das Werk und seine Produktion sowie Entstehung wurden dementsprechend ganz bewusst Halbwahrheiten verbreitet, die darauf ausgerichtet waren, den Exzeptionalismus des Stückes, der aufgrund seines Erfolgs sicherlich nicht abzustreiten ist, herauszustellen. Durch diese geschickte Marketing-Strategie wurde der Weg bereitet, aus dem Stück selbst einen Mythos zu kreieren, der bis heute fortbesteht: Pro Jahr kann die ungewöhnlich große Zahl an regionalen Produktionen bis zu 600 Stück betragen.⁴¹

Überhöhung oder sogar Übertreibung kann dabei durchaus als US-amerikanischer Wesenszug angesehen werden, der sich spätestens im 19. Jahrhundert in der Vermarktung von Waren niederschlug. Andrew R. Heinze zeichnet dafür beispielhaft den Weg eines simplen Crackers zu einem höchst populären Produkt allein durch dessen aufwendige Verpackung und kreativen Namen »Uneeda Biscuit« (You-need-a Biscuit) nach.⁴² Die Überhöhung, die in Bezug auf *Oklahoma!* stattfand, ist somit keineswegs als ungewöhnlich zu bezeichnen, wenngleich sie in diesem Fall in Kombination mit dem Stück an sich den Nerv der Zeit in besonderem

eine Ausnahme bildete. Die Art, wie sich dieses Finale vollzieht, gehört zu den Aspekten, die zum revolutionären Ruf *Oklahoma's* maßgeblich beitrugen.

39 Carter: *Oklahoma!*, S. 63f.

40 Vgl. ebd., S. 64.

41 Vgl. ebd., S. xi.

42 Vgl. hier und im folgenden Heinze: *Adapting to Abundance*, S. 161ff.

Maße getroffen haben muss, wie der Erfolg nahelegt. Dass dies auch bei *Hamilton* zu beobachten ist, dürfte kaum überraschen.

4.2 SEARCHING FOR A REVOLUTION: *HAMILTON*, SOCIAL MEDIA UND SOZIALE VERANTWORTUNG

Zentrale Punkte, die *Hamilton* zu seiner Uraufführung herausstechen ließen und von Überhöhung betroffen sind, sind die Präsenz von Hip-Hop und die Besetzung mit nahezu ausschließlich People of Color. Der Fokus auf Musikstile der Hip-Hop-Kultur wurde als absolute Neuerung angesehen und machte Lin-Manuel Miranda zu dem Broadway-Nachwuchsautoren schlechthin. So formulierte Kritikerin Gabby Shaw: »Lin-Manuel Miranda seemingly came out of nowhere. After creating *Hamilton*, he became a household name, and his career has skyrocketed in the years since.«⁴³ Zugleich verweist sie darauf, dass Lin-Manuel Miranda und sein Musikstil am Broadway keineswegs unbekannt waren. Bereits in *In the Heights* (2005) verband Miranda lateinamerikanische Musik mit Hip-Hop-Elementen⁴⁴ und gewann dafür unter anderem die Tony Awards für Best Musical und Best Original Score. Hip-Hop wird in *Hamilton* darüber hinaus mit vielfältigen Bezügen auf die Musicalgeschichte verknüpft, worauf Miranda explizit verweist.⁴⁵ Nichtsdestoweniger wird in *Hamilton* die Verbindung der genannten populären Musikstile mit Musiceinflüssen auf eine neue Stufe gehoben, da sie aufs höchste mit der Handlung verschmelzen: Miranda liest die politischen Debatten als Rap Battles. Kampfgeist, Aggressivität, die Bootstrap-Story und Teile der originalen historischen Texte verkörpern für ihn Rap- und Hip-Hop-Charakteristika.⁴⁶ Zudem korrespondieren die als afroamerikanisch angesehenen Musikstile mit den Personen auf der Bühne.

Für People of Color gibt es traditionell wenige Arbeitsmöglichkeiten am Broadway, sodass *Hamiltons* Besetzung die größte Neuerung sein mag, die das Stück auslöste. Es kann aber nicht von einem colorblind Casting gesprochen werden, da bestimmte Rollen mit bestimmten Hautfarben oder Ethnizitäten verknüpft werden.⁴⁷ So wird *Hamilton* oftmals mit einem Latino besetzt; King George ist weiß; Mulligan, der musikalisch mit dem aggressivsten Rap verknüpft wird, wird

43 Shaw: »How Lin-Manuel Miranda's Work Ethic Made *Hamilton* so Successful«.

44 Bereits vor Miranda gab es Versuche, Hip-Hop mit Broadway Musical zu verbinden, jedoch ohne große Erfolge, darunter »Holler If Ya Hear Me« (2014) mit der Musik von Rapper Tupac Shakur.

45 Vgl. hierzu Mirandas diverse Kommentare in Miranda/McCarter: *Hamilton*. The Revolution.

46 Für eine detaillierte Analyse der Einbindung und Nutzung von Hip-Hop siehe Keyes: »Long Live Hip-Hop«.

47 Vgl. hierzu auch Monteiro: »The Erasure of the Black Past«, S. 60.

meist sehr dunkel gecastet; und Eliza – die als idealisierte Ehefrau und Mutter typischerweise eine ›weiße‹ Rolle ist, wie Stacy Wolf darlegt⁴⁸ – hat eine helle Hautfarbe.⁴⁹ Trotz allem kann *Hamilton* als Vorreiter der Diversifizierung von Casts und womöglich als Wegbereiter für die *Oklahoma!*-Neuinszenierungen beim Oregon Shakespeare Festival (2018) und am Broadway (2019) angesehen werden, die mit einem diversen Cast die tatsächliche Diversität des Wilden Westens sichtbar machen.⁵⁰

Hamilton kann somit durchaus eine Reihe von Ausweitungen bestehender Broadway-Traditionen aufweisen. Ähnlich wie bei *Oklahoma!* lässt sich jedoch eine überhöhte Darstellung der Neuerungen feststellen, die in der Tradition US-amerikanischer Vermarktung steht. Die Suche nach der Revolution, die bei beiden Stücken augenfällig ist, erscheint dabei selbst als durch und durch US-amerikanischer Charakterzug.⁵¹ Verstärkt wird dies durch die im 20. Jahrhundert unbekanntem Marketing-Möglichkeiten, die Internet und Social Media bieten und die vor allem von Lin-Manuel Miranda selbst für die Vermarktung von *Hamilton* in bis dato unbekannter Form genutzt wurden. Knapp ein Jahr nach der Premiere am Broadway konnten sowohl Lin-Manuel Mirandas Twitter-Account als auch der *Hamilton*-Account Rekord-Zahlen für den Broadway aufweisen.⁵² Darüber hinaus wurde das Original Cast Recording von Produktionsfirma Warner Music selbst auf YouTube gestellt und Videos der legendären Kurz-Gigs Ham4Ham auf dem Videoportal veröffentlicht, sodass sich ein weltweites Fan-Netzwerk bilden und als Teil ›der Revolution‹ fühlen konnte. Aufgrund dieser erhöhten Aufmerksamkeit über diverse Kanäle mag es nicht verwundern, dass die Überhöhung *Hamiltons* teils harsche Kritik hervorruft, die bei einem weniger populären und dadurch weniger präsenten Werk wohl nicht in dieser Form erfolgen würde.⁵³

Zwei eindrückliche Beispiele sind zum einen die Kritik an der verspäteten Reaktion zu George Floyds Tod sowie zum anderen die Proteste aufgrund der wenig später erfolgten Streaming-Premiere *Hamiltons* auf Disney+. In Kombination mit der größeren Reichweite des Streams löste die dargestellte Verharmlosung von

48 Wolf: »*Hamilton's* Gendered Entanglements«, S. 78.

49 In einem Interview berichtet die Uraufführungs-Darstellerin der Eliza, Philippa Soo, dass sie vor *Hamilton* nicht als »actress of color« angesehen wurde. Lee: »Asian Actors On-stage«.

50 Vgl. Mantoan: »The Utopian Vision of OSF's *Oklahoma!*«.

51 Vielen Dank meiner guten Freundin und geschätzten Wissenschaftskollegin Dr. Sarah Ellis für den Hinweis, wie zentral die Revolution für das Selbstverständnis der USA ist.

52 Vgl. hier und im folgenden Peranzo: »How *Hamilton* Creator Lin Manuel Miranda Harnessed the Power of Social Media«.

53 Als Beispiel hierfür ist die Ungleichbehandlung von Musical und biografischer Quelle zu nennen: Wengleich die meisten historischen Ungenauigkeiten wie Hamiltons Ablehnung gegenüber Sklavenhaltung aus Ron Chernows *Hamilton*-Biografie stammen, steht das Musical im Fokus der Kritik.

Hamiltons Haltung gegenüber Sklaven eine »Cancel *Hamilton*«-Bewegung aus.⁵⁴ Als Reaktion darauf schlossen sich Miranda und einige Darsteller*innen des Uraufführungs-Cast dem »We See You White American Theater«-Projekt an, welches das Bewusstsein für systematischen Rassismus und white supremacy am Theater stärken will, und gründeten Ham4Change, eine Serie digitaler Veranstaltungen, mit denen Spenden für Organisationen gesammelt werden, die dafür arbeiten, systematischen Rassismus zu beenden.⁵⁵ Die eigentliche »Revolution«, die somit bei *Hamilton* zu beobachten ist, ist die Forderung der sozialen Verantwortung an die gesamte Produktion – ein Punkt, an den bei *Oklahoma!* in den 1940er Jahren noch nicht zu denken war. Aufgrund der immer fokussierteren Kritik an strukturellem Rassismus erscheint *Hamilton* auch in diesem Punkt als ein Stück, das den Nerv der Zeit – im Guten wie im Kritischen – getroffen und vielleicht sogar ein Stück vorgehen hat.

LITERATURVERZEICHNIS

- Calmes, Jackie: »Success of *Hamilton* May Have Saved Hamilton on the \$10 Bill«, in: The New York Times, 2016. Online verfügbar: <https://www.nytimes.com/2016/04/16/us/politics/success-of-hamilton-may-have-saved-hamilton-on-the-10-bill.html?searchResultPosition=39> (Zugriff: 11.09.2023).
- Campbell, Neil/Kean, Alasdair: American Cultural Studies. An Introduction to American Culture, Abingdon/Oxon 2016.
- Carter, Tim: *Oklahoma! The Making of an American Musical*, New Haven/London 2007.
- Edward Delman: »How Lin-Manuel Miranda's *Hamilton* Shapes History«, in: The Atlantic, 2015. Online verfügbar: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/lin-manuel-miranda-hamilton/408019/> (Zugriff: 10.09.2023).
- Falentin, Andreas: "Revolution oder was?", in: Die deutsche Bühne, Nr. 12, 2022, S. 18-21.
- Galella, Donatella: »Being in The Room Where It Happens. *Hamilton*, Obama, and National Neoliberal Multicultural Inclusion«, in: Theatre Survey, Vol. 59, Nr. 3, 2018, S. 363-85.
- Hebel, Udo J.: Einführung in die Amerikanistik/American Studies, Stuttgart/Weimar 2008.
- Hecht, Stuart Joel: »The Ten Dollar Opera. *Hamilton* as a New Modernism«, in: Lodge, Mary Jo /Laird, Paul R. (Hrsg.): *Dueling Grounds. Revolution and Revelation in the Musical Hamilton*, New York 2021, S. 40-54.

54 Vgl. Lodge/Laird: »Introduction«, S. 8f.

55 Vgl. ebd., S. 9.

- Hecht, Stuart Joel: *Transposing Broadway. Jews, Assimilation, and the American Musical*, Basingstoke 2014.
- Heinze, Andrew R.: *Adapting to Abundance. Jewish Immigrants, Mass Consumption, and the Search for American Identity*, New York 1990.
- Hogeland, William: »From Chernow's *Hamilton* to *An American Musical*«, in: Romano, Renee C./ Potter, Claire Bond (Hrsg.): *Historians on Hamilton. How a Blockbuster Musical Is Restaging America's Past*, New Brunswick 2018, S. 17-41.
- Janese, Branden: »*Hamilton* Roles Are This Rapper's Delight« [Interview mit Daveed Diggs], in: *The Wall Street Journal*, 2015. Online verfügbar: <https://www.wsj.com/articles/hamilton-roles-are-this-rappers-delight-1436303922> (Zugriff: 11.09.2023).
- Keys, Cheryl L.: »Long Live Hip-Hop. *Hamilton* and the Death (and Rebirth) of Hip-Hop«, in: Lodge, Mary Jo/ Laird, Paul R. (Hrsg.): *Dueling Grounds. Revolution and Revelation in the Musical Hamilton*, New York 2021, S. 183-199.
- Lee, Ashley: »Asian Actors Onstage: Lea Salonga, Phillipa Soo Sound Off on Broadway Representation«, in: *The Hollywood Reporter*, 2015. Online verfügbar: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/asian-actors-onstage-lea-salonga-842293/> (Zugriff: 10.09.2023).
- Lodge, Mary Jo/Laird, Paul R., »Introduction. Revolution and Liminality in the Musical *Hamilton*«, in: Lodge, Mary Jo/Laird, Paul R. (Hrsg.): *Dueling Grounds. Revolution and Revelation in the Musical Hamilton*, New York 2021, S. 8-9.
- Mantoan, Lindsay: »The Utopian Vision of OSF's *Oklahoma!*. Recuperative Casting Practices and Queering Early American History«, in: *Studies in Musical Theater*, Vol., 15, Nr. 1, 2021, S. 41-56.
- Miranda, Lin-Manuel/McCarter, Jeremy: *Hamilton. The Revolution. Being the Complete Libretto of the Broadway Musical, With a True Account of Its Creation, and Concise Remarks on Hip-Hop, the Power of Stories, and the New America*, New York 2016.
- Monteiro, Lyra D.: »Race-Conscious Casting and the Erasure of the Black Past in *Hamilton*«, in: Romano, Renee C./ Potter, Claire Bond (Hrsg.): *Historians on Hamilton. How a Blockbuster Musical is Restaging America's Past*, New Brunswick 2018, S. 58-70.
- Most, Andrea: *Making Americans. Jews and the Broadway Musical*, Cambridge 2004.
- Obama, Michelle und Barack: Ankündigung von *Hamilton* bei den Tony Awards 2016 [Videobotschaft], https://www.youtube.com/watch?v=Fb4GIOabbIM&list=RDFb4GIOabbIM&start_radio=1 (Zugriff: 01.09.2023).
- Onion, Rebecca: »A *Hamilton* Skeptic on Why the Show Isn't As Revolutionary As It Seems« [Interview mit Lyra Monteiro], in: *Slate*, 2016. Online verfügbar:

<https://slate.com/culture/2016/04/a-hamilton-critic-on-why-the-musical-isnt-so-revolutionary.html> (Zugriff: 10.09.2023).

Paulson, Michael: »*Hamilton* Leads a Record-Breaking Holiday Week on Broadway«, in: The New York Times, 2019. Online verfügbar: <https://www.nytimes.com/2019/01/02/theater/broadway-grosses-hamilton-record.html> (Zugriff: 10.09.2023).

Peranzo, Peter: »How *Hamilton* Creator Lin Manuel Miranda Harnessed the Power of Social Media«, in: Imaginovation, 2016. Online verfügbar: <https://imaginovation.net/blog/how-hamilton-creator-lin-manuel-miranda-harnessed-the-power-of-social-media/> (Zugriff: 01.09.2023).

Popović, Tanja: Die Mythologisierung des Alltags. Kollektive Erinnerungen, Geschichtsbilder und Vergangenheitskultur in Serbien und Montenegro seit Mitte der 1980er Jahre (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas 5), Zürich 2003.

Reed, Ishmael: »*Hamilton. The Musical*. Black Actors Dress Up like Slave Traders... and It's Not Halloween«, in: Counterpunch, 2015. Online verfügbar: <https://www.counterpunch.org/2015/08/21/hamilton-the-musical-black-actors-dress-up-like-slave-tradersand-its-not-halloween/> (Zugriff: 29. August 2023).

Segal, Robert A.: *Mythos. Eine kleine Einführung*, 2007 Stuttgart.

Shaw, Gabbi: »How Lin-Manuel Miranda's Work Ethic Made *Hamilton* so Successful«, in: *Insider*, 2021. Online verfügbar: <https://www.businessinsider.com/lin-manuel-miranda-work-ethic-hamilton-success-2017-12> (Zugriff: 10.09.2023).

Tran, Kevin: »*Hamilton* Far Bigger Than Anything on Netflix in July, Audience Data Reveals«, in: *Variety*, 2020. Online verfügbar: <https://variety.com/vip/dosney-hamilton-audience-nearly-3x-bigger-than-any-netflix-program-in-july-1234729439/> (Zugriff: 10.09.2023).

Triest, Tillmann: "Das Musical *Hamilton* als Wegmarke zwischen Broadway, Revolution und US-amerikanischer Identitätspolitik", in: Hornberger, Barbara/Reiner, Svenja/Schoch, Franziska (Hrsg.): *Musik & Politik. Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung*, Wiesbaden 2024, im Erscheinen.

Vogler, Christopher: *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*, Los Angeles 2020.

Wolf, Stacey: »*Hamilton's* Gendered Entanglements«, in: Lodge, Mary Jo/ Laird, Paul R. (Hrsg.): *Dueling Grounds. Revolution and Revelation in the Musical *Hamilton**, New York 2021, S. 73-87.

Wolf, Stacey: *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, New York 2011.

Woolford, Julian: *How Musicals Work. And How to Write Your Own*, London 2012.

»LIFE CAN BE BRIGHT IN AMERICA«.

MUSICALISIERUNG DES ALLTÄGLICHEN IN WEST SIDE STORY

SEBASTIAN MATTHIAS

In einem Hinterhof in New York sehen wir Wäscheleinen zwischen den Feuerleitern gespannt und Menschen gehen ihrer häuslichen Arbeit nach. Eine Frau fegt mit einem Besen vor ihrem Fenster im 2. Stock und wir hören ein kratzendes Geräusch zwischen den vermischten Stimmen im Hintergrund. Dann ertönt ein Rhythmus durch den hölzernen Sound spanischer Claves oder Holzblöcke, der kurz danach durch ein rhythmisches Kratzen eines spanischen Guiro begleitet wird. Wie ein Echo des Besens legt sich das Geräusch über die einsetzende Musik. Dabei bleibt es undeutlich, ob das Kratzen des Besens bereits der Sound des Guiros war oder das Instrument erst mit dem distinktiv musikalischen Rhythmus der Claves eingesetzt hat.

I. MUSICALS ALS GEGENRAUM DES ALLTAGS

Musicals gelten als ein Genre der Massenkultur, das Ablenkung und Flucht aus dem ›grauen‹ Lebensalltag der Rezipient*innen verspricht. Hollywood-Filmmusicals sind z.B. eng an die amerikanische Unterhaltungsindustrie gebunden und in der Tradition der Vaudeville-Shows mit leichter Ablenkung ohne Belehrung verknüpft.¹ Dabei bleiben die monumentalen Bilder der Gruppenchoreographien von Busby Berkeley² in Erinnerung. Die Blütezeit der Filmmusicals liegt in der Zeit der großen Depression und dem 2. Weltkrieg.³ Man kann das Filmmusical also historisch als dem Alltag von Durchschnittsbürger*innen und ihrer Lebenswelten diametral entgegengesetzt lesen, wobei es duale Strukturen wie männlich/weiblich oder Oppositionen von Arbeit/Freizeit bzw. reale/ideale Welt in seinen Darstellungen verankert.⁴ Doch der Beginn der oben erwähnten Filmszene »America« aus der Neufassung des Musicals West Side Story unter der Regie von Stephen Spielberg aus dem Jahr 2021 weist auf eine andere Lesart hin: Die Alltagsbewegungen und deren funktionale Handlung sind bereits Teil der musikalischen Erfahrung. Die Musik und Tanzeinlagen im Musical sind nicht mehr ein künstlerischer und künstlicher abgetrennter Gegenraum zum Alltag, stattdessen scheint die Grenze zwischen Gesangs- und Tanzeinlagen und der filmischen Repräsentation der Alltagsrealität zu

1 Vgl. Altman: The American Film Musical, S. 28-58.

2 Vgl. dazu den Text von Heike Klippel in diesem Heft.

3 Vgl. Rosiny: Tanz Film, S. 145.

4 Vgl. Altman: The American Film Musical, S. 32ff.

verwischen. West Side Story ist hierbei keine Ausnahme. Der Prozess einer ›Naturalisierung‹ von künstlerischen Darstellungsweisen und eine Engführung höchst künstlicher Bewegungen mit Alltagshandlungen sind schon in anderen Verfilmungen von Musicals wie Les Misérables (2012) oder La La Land (2016) angelegt. Sogar die Nutzung des Geräuschs eines Besens für musikalische Zwecke ist aus dem Musical Stomp von 1991 bekannt. Doch in Stomp wird der Besen, sowie Töpfe oder Deckel vor Augen aller zu Perkussionsinstrumenten und ihnen somit ihre Funktionalität in der Alltagshandlung entzogen. Sie treten in der Inszenierung von Stomp in den abgegrenzten künstlerisch-musikalischen Gegenraum des Alltags ein. Im folgenden Artikel möchte ich eine entgegengesetzte Entwicklungsrichtung beschreiben, in der das verfilmte Musical die Ästhetisierung und künstlerische Markierung von Alltagshandlungen anstrebt. Um diesen Prozess nachzuzeichnen, möchte ich die oben bereits eingeführte Filmszene »America« aus dem Musical West Side Story aus dem Jahre 1961 mit der gleichen Filmszene in der neuen Version aus dem Jahre 2021 vergleichen. Ich möchte hier eine choreographische und inszenatorische Analyse dieser beiden Szenen anhand der musikalischen Inszenierung von Objekten, der Choreografie und dem Raum vorlegen, da die Verwischung von musikalischer Inszenierung und Alltagshandlungen sich auf eben diesen Ebenen vollzieht. Im Abgleich zwischen den Versionen von »America« wird eine Entwicklungsrichtung sichtbar werden, die parallel zu den kulturellen Transformationsprozessen verläuft, welche Andreas Reckwitz in seiner Beschreibung der Gesellschaft der Singularitäten⁵ skizziert hat. Dabei scheint sich die ›Erneuerung‹ der Inszenierung an der populären Plattform TikTok auszurichten, auf der ebenso profane Handlungen im privaten Umfeld mit Musik unterlegt vertanzt werden: Mit einer Musicalisierung des Alltäglichen erscheint das Leben nicht nur in Amerika, sondern auch online sonnig und hoffnungsvoll.

2. WEST SIDE STORY

West Side Story ist ein genreprägendes Musical, dessen Plot an die Geschichte von Shakespeares Romeo und Julia angelehnt ist. Sie erzählt von den Rivalitäten der New Yorker Street Gangs – den ›amerikanischen‹ Jets und den puerto-ricanischen Sharks. West Side Story war zudem das Debut von Stephen Sondheim, welcher danach das amerikanische Broadwaymusical mit erfolgreichen Musicals wie Do I hear a waltz? (1965), Sweeney Todd (1979) und Into the Woods (2014) prägte. Auch die Choreografie von Jerome Robbins war genreprägend und etablierte Tanzästhetiken, die im gesamten Feld des Tanzes Anwendung fanden. Der Film gewann 1961 zehn Oscars u.a. als bester Film, sodass die Adaption dieses Klassikers als ein Statement und Spiegel seiner Zeit gelesen werden kann, dem jede Neuverfilmung eine klare Positionierung abverlangt. Explizit erneuert Tony Kushner hierbei die Darstellung von Puerto-Ricanern und die Position von lateinamerikanischer

5 Vgl. Reckwitz: Society of Singularities.

Kultur im amerikanischen Mainstream. Zudem hebt er den impliziten historischen Sub-Plot der Gentrifizierung durch den Neubau des Lincoln Centers in der New Yorker Upper West Side in der Geschichte hervor.

3. ALLTAGSOBJEKTE, DIE MITSPIELEN UND MITTANZEN

Wie bereits angedeutet spielen Objekte bzw. spielt deren spezifische qualitative Beschaffenheit eine besondere Rolle in der Musik. Der Klang, den sie erzeugen, wird auf der Ebene des Rhythmus, der Tonhöhe und der Klangfarbe genutzt. Während in der 1961er Version von »America« neben den Gesangsstimmen und dem Orchester nur das Geräusch der Schritte – also der Schuhsohlen auf dem Boden – mit eingespielt werden, sind in der Version von 2021 Wäsche, Tüll, Boxprätzen und quietschende Gewinde zu hören: Wir hören z.B., wie Ariana DeBose als Anita ein Wäschestück energisch ausschlägt und dessen Sound den rhythmischen Startpunkt des kommenden Taktes bildet. Hierbei fügt sich die funktionale Handlung nur scheinbar mühelos in die Musik ein. Diese Bewegung scheint nicht praktisch, sondern inszenatorisch gesetzt, da ein Ausschlagen der Wäsche vor dem Aufhängen auf die Wäscheleine – wenn sie zerknittert aus der Maschine kommt – eher sinnvoll erscheint als beim Abnehmen der Wäsche. Die Handlung des Wäscheabnehmens wird in Hinblick auf die Musik genutzt, denn auch das quietschende Gewinde der Wäscheleine in den folgenden Takten hat eine ähnliche Tonhöhe wie die Tonfolge der Querflöten. Das Eingangsetting des Wäscheaufhängens in »America« fungiert so nicht nur als ein narrativer Hintergrund, in dem die »Musicalnummer« inszeniert wird, sondern spielt als eigenständiger musikalischer Partner mit den menschlichen Performer*innen zusammen. Die Wäscheleine hat dabei nicht nur einen musikalischen Auftritt, sondern übernimmt, indem sie jeweils ein anderes Fenster und dessen Sängerin verdeckt, sogar die Blickführung.



Abb. 1: Screenshot der Eingangseinstellung der Filmszene America.

Generell spielen in der Version von 2021 weitere Objekte wie Boxprätzen oder Tüll eine Rolle. In der Choreografie von Robbins 1961 ist ein imitierter Kampf zu sehen, in dem sich zwei Männerpaare rhythmisch scheinbar ins Gesicht schlagen.

Das Vortäuschen wird sichtbar, indem sich die Performer nicht berühren, sondern das musikalische Klatschen den Eindruck des Sounds der Ohrfeige vortäuscht. In der Version von 1961 klingt das Klatschen nach einem Perkussionsinstrument, es bleibt in seiner dinglichen Herkunft verschwommen. Die Choreografie bebildert dabei den Songtext »If you can fight in America« – mit diesem Bezug ist es nachvollziehbar, dass in der Version von 2021 zwei Boxprazten in die Szene getragen werden und die Performer stattdessen mit diesen trainieren. Wenn DeBose jedoch zum musikalischen Rhythmus auf die Prazten schlägt, bleibt der Sound des Schlags auf das Leder und dessen Klangfarbe hörbar und fügt sich logisch in die Musik ein. Die Herkunft des klatschenden Sounds wird 2021 direkt an ein Objekt geknüpft. Während der imitierte Schlag ins Gesicht als eine bildhafte Untermalung der Musik empfunden werden kann, schiebt sich das Training mit den Boxprazten in den Vordergrund und die Musik scheint sich dem Sound hinzuzufügen. An dieser Stelle lässt sich an Karolin Schmitt-Weidmann anknüpfen. Sie beschreibt, wie sich die Kunstmusik immer mehr einer alltäglichen Lebenswelt anzunähern versucht und wie dabei die Verflechtungen von sensorischen Informationen zur Wahrnehmung von Welt genutzt werden: »Bei jeder Wahrnehmung sind wir mit unserem Körper als einem multisensual sowohl rezeptiven als auch agierenden Körper involviert, weshalb dem akustischen Material der Musik a priori ein Bezug auf die übrigen Sinne und damit ein latenter Weltbezug anhaftet.«⁶ Aus der Musiktheorie nach Lawrence Zbikowski kann zudem musikalisches Wissen als ein Geflecht gedacht werden, das Informationen zu Körperbewegungen und materiellen Zuständen mitbeinhaltet.⁷ Im Gegensatz zu Schmitt-Weidmanns Analyse von Neuer Musik, die sich dem Alltag angleicht, möchte ich basierend auf der Inszenierung und musikalischen Einbettung der Objekte in »America« ein gegenläufiges Phänomen erkennen: Die wahrnehmungsphysiologische Verknüpfung zwischen Sound und Bewegung macht die Musik nicht mehr alltäglich – dazu ist die Musik zu gewohnt –; stattdessen werden die Objekte und deren dargestellten, nicht tänzerischen oder musikalischen Handlungen »vermusikalisiert« und künstlerisch gesteigert. Im Gegensatz zu den Küchengeräten bei Stomp verlieren die Objekte dabei nicht ihren Funktionsstatus und werden nicht zum Musikinstrument; die Funktionalität verbindet sich mit der musikalisch-künstlerischen und damit künstlichen Handlung. Die Inszenierung hebt damit die Alltagshandlung auf den gleichen Status wie andere ästhetische kulturelle Handlungen wie Singen und Tanzen. Alltägliches wird spielerisch als Musical markiert und macht damit den Alltag als Musical zugänglich.

Dieser spielerische Charakter wird in einem Setting vor Verkaufsständen mit Kleidern besonders augenscheinlich. Im inszenierten gegenseitigen Frotzeln der weiblichen und männlichen Mitglieder der Sharks »berascheln« und bedecken die Darsteller*innen Bernardo zur Musik mit buntem Tüllstoff. Das Rascheln

6 Vgl. Schmidt-Weidmann: Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt, S. 249.

7 Vgl. Zbikowski: »Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music«, 273 bzw. 279.

übernimmt musikalisch den Rhythmus des Fingerschnipsens aus der Version von 1961. Es animiert den Raum der Straße und senkt die Schwelle zu einem professionellen Tanz. Während das Klatschen und Schnipsen als körperliche traditionelle Instrumente z.B. in der spanischen Folklore und dem Flamenco technisch eine musikalische Körperpraxis voraussetzen, wird in der Version von 2021 das Schnipsen zugunsten des spielerischen Rascheln des Tülls und ihrer materiellen Soundeigenschaften ersetzt. Das Tüllstoff und dessen Materialität positioniert sich dabei zwischen Alltagsgeste und spielerisch-tänzerischer Handlung.

4. CHOREOGRAFIE DER GESTEN

Die Genre-prägende Choreografie von Jerome Robbins, die Ballett, Jazz Dance und Alltagbewegungen verknüpft, versucht sich illustrativ mit den Qualitäten der Musik zu synchronisieren. Im Tanz wird das Konzept auch als Micky Mousing beschrieben.⁸ Augenscheinlich wird es in der abfallenden Tonfolge nach den Lyrics »Free to wait tables and shine shoes«, in der zwei Darsteller nach hinten abfallend wegkippen und damit den Eindruck der Musik verstärken. Diese Verstärkung verwendet Robbins auch bei seinem Gebrauch von Gesten. Zu Beginn des Songs untermalt Rita Moreno als Anita die Worte mit ausgreifenden und überdimensionierten Gesten, die sich sehr von einer alltäglichen Nutzung und kommunikativen Handlung unterscheiden. Dieser Gebrauch erinnert an Bühnenperformances, wo die Gesten bis hinten in den vierten Rang für Zuschauer*innen sichtbar sein müssen. Die letzte Geste zum Liedtext »smoke on your pipe and put that in« – in der Moreno mit dem Zeigefinger eine Richtung andeutet – wird durch eine große rückwärtsgedrehte Wendung mit der Musik synchronisiert, wobei der Kopf und Rücken stark nach hinten geworfen wird. Sie bildet den Startpunkt des choreographisch-tänzerischen Modus der Szene. In der Version von 2021 schleudert DeBose als Anita Bernado lediglich das Stück Wäsche gegen die Brust. Die ausladenden Gesten vorher werden durch das Wäsche-Einsammeln ersetzt oder verkleinert, sodass sie eine alltägliche und kommunikative Größe einnehmen. Anstatt dass sich die Choreografie der Gesten als tänzerisches Medium der Vermittlung von Bedeutung bedient, ersetzt sie sie durch idiosynkratische Gesten. Daneben werden Bewegungsreferenzen aus der Popkultur mit einem Bezug zu Gesellschaftstanz verwendet, in denen DeBose tänzerisch leicht mit den Schultern kreist. Sie tanzt anfangs nicht wie im Musical von 1961 mit technisch versierten Tanzschritten, sondern wiegt sich zu ihrem Gesang, wie Menschen es auch auf einer Tanzfläche einer Party machen könnten.

8 Vgl. Jordan: Mark Morris Marks Music, Or: What Did he Make of Bach's Italian Concerto?



Abb. 2: Screenshot der Eingangseinstellung der Filmszene *America* von 1961.

Die Choreografie bricht also nicht zu Beginn der Musik mit dem alltäglichen nicht-künstlerischen Bewegungsrepertoire, sondern stellt einen graduellen Übergang über die Gesellschaftstanzkultur her. Der Unterschied zwischen der Verwendung von alltäglichen, idiosynkratischen Gesten 2021 und ausgreifenden übertriebenen Gesten 1961 lässt sich über den ganzen Song hin nachweisen. Die Ästhetisierung der Gesten läuft nicht über deren Vergrößerung, sondern über deren räumliche Anordnung, wenn sich die Darsteller*innen in einer linearen Anordnung gemeinsam vor dem Boxring umdrehen. Trotz der offensichtlich technisch anspruchsvollen Tanzszenen versucht die Choreografie immer wieder den Kontakt zu einer Alltagshandlung zu halten. Neben den Gesten durchqueren die Performer*innen die Stadt, indem sie die Straße überqueren und Menschen ausweichen. Die Körperwendungen, Laufbewegungen, Nutzung von Türen oder Bordsteinen werden auf die Musik synchronisiert und gleichzeitig wird dabei deren Funktionalität beibehalten. In der Version von 1961 haben die Laufbewegungen einen rein tänzerischen, choreographischen Charakter, der auf einen Bühnenraum hin ausgelegt ist. Am augenscheinlichsten wird der Versuch, den technisch anspruchsvollen Tanz und dessen Distanz zu Alltagskörpern zu überbrücken, indem am Ende der Szene Kinder zu den Tanzenden stoßen und die Choreografie scheinbar laienhaft mittanzen. Die Entscheidung, Kinder ›stümperhaft‹ in die Szene zu integrieren, scheint mit bewusst gesetzt, um das graduelle Spektrum zwischen Alltag und den technisch anspruchsvollen Choreografien nicht zu verlieren. Die Darstellung von tänzerisch etwas unbeholfenen und diversen Körpern verweist auf die Möglichkeit, dass jede*r mittanzen könnte und sich die musicalisierte Welt aneignet.

Die Nutzung von Gesten und die Einbindung von Alltagskörpern erzeugt dabei eine körperlich-emotionale Beziehung zu den Rezipient*innen. Bei der Rezeption von idiosynkratischen Gesten und Gesichtsausdrücken werden diese mimetisch verstanden. Dabei wird ihr emotionaler und nicht ihr sprachlich-zeichenhafter

Aspekt adressiert. Gunter Gebauer beschreibt diese in seiner Konzeptualisierung von emotionalen Gesten und Mimik als Vermittler zwischen der Allgemeinheit und dem Selbst. Rezipient*innen von emotionalen Gesten verstehen diese, wenn sie in vergleichbaren Situationen ähnlich handeln könnten. Rezipient*innen haben die Geste in gewisser Weise schon zuvor einmal nachgeahmt und in ihrem Körper empfunden und können zur sichtbaren Körperform eine kinästhetische Erfahrung zuordnen.⁹ Dieser mimetische Prozess läuft nicht gedanklich bewusst ab, sondern formt sich im Abgleich mit einem Außen nach und nach in Subjektivierungsprozessen:

[...] Gesten sind nichts anderes als die öffentliche Form der Emotionen, die in einem kulturell und symbolisch konstituierten Raum gebildet werden. Sie sind also nicht nur an den Emotionen beteiligt, sondern sie sind die von der Kultur zur Verfügung gestellte symbolische Version dieser Emotion. In dieser Annahme ist enthalten, dass sie keine Repräsentation und kein Ausdruck von Emotionen, sondern selbst diese Emotionen sind, die am virtuellen Körper ausgelöst werden und sich im Verhalten manifestieren.¹⁰

Durch das Erkennen von Gesten, welche an ihre mimetische Aneignung gebunden sind, wirken sie auf das emotionale und geistige Empfinden der Rezipient*innen zurück. Die scheinbar geringfügige Verkleinerung und Anpassung zu alltäglichen Gesten in der Choreographie von 2021 hat damit einen bedeutsamen Einfluss auf die Wirkung dieser Gesten: Da man annehmen kann, dass die meisten Rezipient*innen keine professionellen Darsteller*innen sind, werden die vergrößerten Gesten in der Version von Jerome Robbins vor allem zeichenhaft gelesen, während die Gesten aus einem alltäglichen Gebrauch von den Rezipient*innen emotional erkannt und auf deren eigene Lebensweise bezogen werden können. Sie haben sich dieser symbolischen Ordnung von Emotionen vermutlich bereits bedient. Ihre Einbindung in die Choreografie und die musikalische Ordnung verknüpft die Körper der Rezipient*innen virtuell mit dem Musical. Andersherum gedacht wird diese Wirkung noch augenscheinlicher: Betrachte ich Kontorsionist*innen im Zirkus oder Bodenturner*innen und staune über deren Technik, kann ich nur schwer eine Beziehung zu meinem Körper in der Bewegung aufnehmen. In der Betrachtung von virtuosen Körpern entsteht eine Distanz, die Zuschauer*innen zu Außenstehenden macht. Diese Distanz, die die Künstlichkeit des Genre Musical herstellt und das Musical als einen Fantasieraum markiert, versucht Spielberg in seiner Version so weit wie möglich zu überbrücken oder zu verkleinern. In der inszenatorischen Anpassung zu den Körpern der Rezipient*innen können diese potentiell ihre Bewegungen und Gesten selbst vermusicalisieren. Der Spaß im Tanz und die Freude durch die Musik, die sich in den Darsteller*innen manifestiert, wird nicht in einem

9 Vgl. Gebauer: »Die Geste als Vermittlung zwischen Allgemeinheit und Ich«, S. 322.

10 Vgl. Gebauer: »Die Geste als Vermittlung zwischen Allgemeinheit und Ich«, S. 325.

abgegrenzten Bühnenraum beobachtet, bewundert und dabei emotional empathisch berührt¹¹, sondern von den Betrachter*innen selbst gefühlt, wodurch sie sich zum Tanz animiert sehen.

5. LEGITIMIERUNG DURCH DEN RAUM

Es ist unbestreitbar, dass das räumliche Setting und der ›Look‹ der Szenerie von 2021 künstlich und ›glossy‹ wirkt. Mit den leichten Sepiatönen, die im Kontext von digitalen Filtern auf dem Smartphone als eine Historisierung gelesen werden können, bekommt die Ästhetik des Filmraums mit dessen überdeutlichen historischem Design den Eindruck einer Hyperrealität. Obwohl »America« von 1961 im Studio gefilmt worden ist, wirkt der Film näher an einer Spielfilmästhetik, die versucht, die Lebenswelt naturalistisch darzustellen. Der Musicaltanz bettet sich in seine Umgebung wie selbstverständlich ein. West Side Story wurde an originalen Orten in New York gedreht und hat einen filmisch ›realeren‹ Look als die Version von 2021. Die Darstellung des öffentlichen Raums bei Spielberg wirkt dagegen wie ein fiktiver, künstlich-künstlerisch markierter, hyperrealer Raum, der sich der Musicalhandlung anhängt. Dies ist auch in der semantischen Nutzung der Räume sichtbar: Das Flachdach in der Version von 1961 fungiert als ein Behälter für die Musik und den Tanz der Szene, die als eine intime, versteckte Umgebung der Sharks gelesen werden kann. Die Raumchoreografie nimmt keine Beziehung zum Flachdach auf und wird wie in einem Bühnenraum genutzt: Im Dialog zwischen den männlichen und weiblichen Gruppen der Sharks laufen die Darsteller*innen zu verschiedenen Orten auf der rechteckigen Fläche, um z.B. eine Raumdiagonale zu tanzen. Im Gegensatz passen sich die Filmschnitte und die Szenenwechsel des Raums in der Version von 2021 an den Song an: Wenn über die Kreditmöglichkeiten beim Einkauf gesungen wird, stehen die Singenden wie in einem Musikvideo vor einem Lebensmittelgeschäft; nachdem die Boxpratsen und das Boxtraining mit dem Text in die Szene eingeführt wurden, wechselt der Raum hin zu einem Boxsportverein. Es scheint, dass das Raumsetting den Gesang und den Tanz zu legitimieren versucht und der Sprache einen funktionalen kommunikativen Sinn gibt. Der Gesang wird durch den ›alltäglichen‹ Raum bebildet, nicht durch den künstlerischen Tanz.

Die Legitimierung des Tanzes durch den Raum wird genauso angestrebt, wie in der letzten Tanzszene in »America« deutlich wird: Da der Film ein Musical zeigt und in dessen Genre Tanz gegebenermaßen etabliert ist, scheint es selbstverständlich, dass die Darsteller*innen spontan in einen ausgelassenen Tanz verfallen. Auch innerhalb der Logik des Films ist es in den vorherigen Szenen bereits etabliert, dass im Film getanzt wird.¹² Daher stechen die Kameraeinstellungen ins Auge, in der eine nicht näher bekannte Dame mit Sonnenbrille verwundert aus einem vorbeifahrenden Auto auf den Tanz blickt oder zwei Personen aus dem Auto steigen, das

11 Vgl. Foster: Choreographing Empathy.

12 S. hierzu auch den Text von Keymling/Palade Flondor Strain in dieser Ausgabe.

durch den Tanz auf der Straße zum Stehen gekommen ist. Der Tanz wird hier als ein Flashmob oder spontanes Straßenfest inszeniert, das von den alltäglichen Passanten beobachtet und anerkannt wird. Dies unterstützt die Wirkung mit den alltäglichen Körpern der nicht-professionellen Tanzkinder: Coleen T. Dunagan beschreibt, wie Flashmobs die Grenze zwischen Persönlichem und Öffentlichem verwischen. Rezipient*innen sehen Flashmob-Performer*innen wie sich selber und integrieren die Popkultur in ihre eigene soziale Lebenswelt.¹³ Diese Setzung von Spielberg ist im Einklang mit einer angestrebten Aufwertung von puerto-ricanischer Kultur durch die amerikanische Mehrheitsgesellschaft verständlich, wenn diese nicht verborgen auf einem Flachdach versteckt bleibt, sondern öffentlich von Passanten bejubelt wird. Doch birgt das Raumverständnis noch eine weitere Dimension: In der Version von 1961 nehmen die Passanten im Film z.B. in der Eröffnungsszene des öffentlichen Raums den Tanz nicht als etwas anderes – in der öffentlichen Logik Befremdliches oder Erfreuliches – wahr und damit trennt der Film den sozialen öffentlichen Raum vom fiktionalen Filmraum. Die Choreografie bei Spielberg begibt sich dagegen in eine bizarre Mischform, in der die sozialen Regelsysteme des öffentlichen Raums noch intakt sind und sich mit den künstlerischen Regelsystemen der Choreografie vermischen. Passanten bilden wie bei Straßenkünstler*innen einen Kreis um die Tanzenden und sind nicht bühnenartig zu einer Front hin ausgerichtet, wie der Halbkreis auf dem Flachdach von 1961. Durch diese Mischform und Referenz auf den öffentlichen Raum schiebt sich die alltägliche soziale und urbane Choreographie in die künstlerische Choreographie und verwischt deren Grenzen. Die Alltagshandlung, Alltagskörper und der öffentliche Raum werden spielerisch und musikalisch. Es scheint, als ob das alltägliche, soziale Regelsystem in den fiktiven Fantasieraum überführt wird. Die Raumstruktur der Szene schiebt das soziale alltägliche System in die Sphäre des Musicals. Somit dringt das Musical nicht in die Alltagssituation ein, sondern die Alltagssituation selbst wird zum designten künstlerischen Raum des Musicals.



Abb. 3: Screenshot des Abschlusstanzes der Filmszene *America* von 2021.

13 Vgl. Coleen T. Dunagan: *Spectacle, the gaze, and Agency in Popular Dance*.

6. DAS FREUDIGE MUSIKALISCHE LEBEN

Dieser Paradigmenwechsel der Inszenierung steht in Beziehung zu einer kulturellen Transformation, wie sie Andreas Reckwitz in seiner Analyse von postindustrieller Moderne seit den 1970ern beschreibt:

Within this hyperculture, potentially everything can become culture – that is, potentially everything can become an object or a practice that is available for aesthetic, ethical, narrative-semiotic, ludic, or design-based appropriation.¹⁴

Ich möchte Spielbergs Inszenierung von »America« mit meiner Analyse als eine Darstellung von Hyperkultur verstehen, die funktionale Handlungen zu kulturellen Handlungen in der Ökonomie der Singularitäten zu erheben vermag. Als kulturelle Güter haben die Alltagshandlungen dabei eine Design-Dimension, indem sie den Rezipient*innen einen Rahmen vorgeben, in dem sie Materialien und Bedeutung in ihrem Leben kreativ umarrangieren können.¹⁵ Mit der Rückbindung an Alltagskörper und Alltagshandlungen wird West Side Story als Hyperkultur nicht abgetrennt vom Leben der Rezipient*innen erlebt, sondern es wird suggeriert, dass jede*r sein Leben durch alltägliche Handlungen mit einer Musicalisierung affektiv steigern kann. Diese Engführung von Musical und Alltäglichem bei West Side Story scheint ein Symptom für eine größere popkulturelle Entwicklung, in der die Musicalisierung von privaten Handlungen einen entscheidenden gesellschaftlichen Faktor bilden.

Die populäre Videoplattform TikTok basiert auf einer Überlagerung von musikalischen Memes mit öffentlicher Rede und Tanz als Darstellung von privatem Raum.¹⁶ Die Popularität von TikTok (vormals Musical.ly) zeugt vom sozialen Kapital, das durch eine Musicalisierung des Privaten und alltäglichen Handelns ermöglicht wird.¹⁷ Denn in der Logik des Singulären bringt – laut Reckwitz – der Prozess einer sozialen Kultivierung eine Intensivierung von Affekten mit sich. »Subjekte sehnen sich danach, affiziert zu werden, und wünschen auch andere zu affizieren, um selbst als attraktiv und authentisch zu wirken.«¹⁸ Die Form des Musicals mit dessen Gesang und Tanz ist hierbei gleichermaßen historische Affektmaschine und Werkzeug, das die Herstellung von Affekten virtuos steigern kann. Die Nutzung von Musical-Praktiken als affektive Handlung wird zu einem Marker der sozialen Aufwertung und Steigerung des postdigitalen Subjektes bei TikTok, auf dem die Inszenierung von »America« aufbaut. Vor dem Hintergrund der machtvollen Präsenz von TikTok nimmt die Inszenierung von West Side Story bei Spielberg die

14 Vgl. Reckwitz »Society of Singularities«, S. 231.

15 Vgl. Reckwitz »Society of Singularities«, S. 91 bzw. 99.

16 Vgl. Matthias: »Choreographien der Angleichung« oder Bösch/Köver: Schluss mit lustig? TikTok als Plattform für politische Kommunikation.

17 S. hierzu den Text von Laijana Braun in dieser Ausgabe.

18 Vgl. Reckwitz: Society of Singularities, S. 17. (Meine Übersetzung – S. Matthias)

Möglichkeit des sozialen Aufwertungsprozesses durch eine Musicalisierung auf und unterstützt mit der Vermischung von Tanz und sozialem Handeln Tony Kushners Versuch, lateinamerikanischer Kultur und Stimme den gleichen Stellenwert wie amerikanischer Mehrheitskultur zu geben. Dies wird eben nicht nur in der Entscheidung sichtbar, dass die spanischen Dialoge – genauso wie die Englischen – nicht untertitelt werden und somit den gleichen Stellenwert einnehmen, sondern auch in der öffentlichen Anerkennung des Tanzes auf der Straße. In dieser Logik der Singularitäten kann damit auch der letzte Tanz von »America« gelesen werden:

The strategy of radicalized singularization is inspired by the experience that the society of singularities does not recognize every unique feature, but rather only those that are regarded as »attractive« and are thus acceptable. The prevailing model is indeed that of successful self-actualization, and success depends on the valorization of others, who adhere to the strict criteria of attractiveness. It thus makes perfect sense that the social movements of culturally marginalized people insist that their otherness and uniqueness should be recognized.¹⁹

Die Musicalisierung, die im letzten Jahrhundert zusammen mit Vaudeville und Burlesque als Gegensatz zum sozialen Aufstieg gelesen und in einen Zusammenhang mit sozialer Ächtung von Tänzer*innen als Sexarbeiter*innen gebracht wurde, wird die Musicalisierung nun zu einem Akt des Empowerments im Kampf um Sichtbarkeit und Anerkennung von lateinamerikanischer Kultur im amerikanischen Mainstream. Gleichzeitig intensiviert die Form des Musicals als soziales Werkzeug das Primat des Glücklicheins und der Freude, wie es Judith Jack Halberstam in Queer Art of Failure in Bezug zum US-amerikanischen imperialistischen Projekt von Hoffnung, guter Laune und kapitalistischen Logiken beschrieben hat:

Heteronormative common sense leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family, ethical conduct, and hope. Other subordinate, queer, or counterhegemonic modes of common-sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique.²⁰

Halberstam beschreibt, wie Nachtleben, Burlesque und Showbusiness historisch als Gegenräume gedacht wurden,²¹ die im Sinne von Heterotopien²² die normative Ordnung stabilisieren konnten. Die Inszenierung von Spielberg und die Popularität von TikTok mit seiner Musicalisierung des Alltäglichen legt nahe, dass sich das Musical als Gegenraum auflöst und in die kapitalistische normative Ordnung einschreibt.

19 Vgl. Reckwitz: Society of Singularities, S. 339.

20 Vgl. Halberstam: Queer Art of Failure, S. 89.

21 Vgl. Halberstam: Queer Art of Failure, S. 100.

22 Vgl. Foucault: »Andere Räume«.

Während historische Musicalformen auf eine Steigerung der Arbeitsmoral durch eine Abgrenzung und Ablenkung von Arbeitsverhältnissen abzielten und damit kapitalistische Ausbeutungspraktiken unterstützten, wird das Musical in einer Gesellschaft der Singularitäten zu einem Werkzeug der Selbstvermarktung und Hyperkultur, in der sozialer und ökonomischer Erfolg mit glücklichen, singenden und tanzenden Subjekten definiert wird. Das Musical bleibt damit eng an kapitalistische Verwertungslogiken geknüpft und transformiert sich mit deren Entwicklungsprozess als deren prominentes kulturelles Medium.

LITERATURVERZEICHNIS

- Altman, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington 1987.
- Bösch, Marcus/Köver, Chris: *Schluss mit lustig? TikTok als Plattform für politische Kommunikation*, Berlin 2021.
- Dunagan, Coleen T.: »Spectacle, the gaze, and Agency in Popular Dance.«, in: Atkins, Jennifer (Hrsg.): *Dance in US Popular Culture*, Oxon 2023, keine Seitenangabe. Online-Ressource.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34-46.
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London 2011.
- Gebauer, Gunter: »Die Geste als Vermittlung zwischen Allgemeinheit und Ich«, in: Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Gesten*, München 2010, S. 317-326.
- Halberstam, Jack: *Queer Art of Failure*, Durham 2011.
- Jordan, Stephanie: »Mark Morris Marks Music, Or: What Did he Make of Bach's Italian Concerto?«, in: Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen – Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg.
- Matthias, Sebastian: »Choreographien der Angleichung – Digitale Kulturtechniken auf TikTok«, in: Huschka, Sabine/Siegmund, Gerald (Hrsg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin 2022, S. 291-311.
- Reckwitz, Andreas: *Society of Singularities*, Cambridge 2020.
- Rosiny, Claudia: *Tanz Film*, Bielefeld 2013.
- Schmidt-Weidmann, Karolin: *Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt – Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der neuen Musik*, Bielefeld 2021.
- Zbikowski, Lawrence M.: »Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music«, in: *Journal of the Musical Association* 129, Nr. 2, S. 272–297. 2004.

FILM UND MUSICAL

ADAPTION IM SPANNUNGSFELD VON KONVENTIONEN UND EXPERIMENTEN AM BEISPIEL VON MONTY PYTHON'S SPAMALOT

SEBASTIAN STOPPE

EINLEITUNG

Die intermediale Beziehung zwischen Film und Musicaltheater hat von Beginn an eine lange Tradition und vielschichtige Gestalt. Mit dem Siegeszug des Tonfilms Ende der 1920er-Jahre entdeckte die Filmindustrie das Potenzial der Hauptbestandteile des Musicals – Sprechtheater, Gesang und Tanz – auch für den Film. Was vorher an den Limitationen der Theaterbühne scheiterte, konnte nun in Farbe und Ton auf der großen Leinwand umgesetzt werden: Ausladende »*production numbers*« mit beeindruckenden Bühnenbildern, aufwändiger Inszenierung und Choreografien. Hat die Aufführung eines Musicals im Theater immer einen Live-Charakter, so konnte im Filmmusical der Perfektionismus von Regie und Darstellung weiter vorangetrieben werden.

So verwundert es nicht, dass insbesondere in den Anfangsjahren des Tonfilmes bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aufwändig produzierte Musicalfilme in die Kinos Einzug hielten, die in vielen, jedoch nicht allen Fällen, Adaptionen von großen Broadway-Shows sind.¹ Dieser Trend sollte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abschwächen, wengleich das Genre mit Werken wie *West Side Story* (USA 1961, Robert Wise, Jerome Robbins), *My Fair Lady* (USA 1964, George Cukor), *The Sound of Music* (USA 1965, Robert Wise), *Fiddler on the Roof* (USA 1971, Norman Jewison), *Cabaret* (USA 1972, Bob Fosse) oder *Jesus Christ Superstar* (USA 1973, Norman Jewison) bis heute auf der Leinwand präsent blieb. Auch wenn die erneute Adaption der *West Side Story* (USA 2021, Steven Spielberg) aus kommerzieller Sicht ein Flop war, so ist auch dieses Werk ein gutes Lehrbeispiel für die Adaptation eines Musicalstoffes zu einem Film (insbesondere, da man Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu der Version von 1961 herausarbeiten kann).²

Umgekehrt basieren weit weniger Musicals auf Filmen; so beruht das Musical *42nd Street* aus dem Jahr 1980 auf einem Film aus den 1930er-Jahren. In den Fokus rückte diese Praxis aber zunehmend erst durch die erfolgreichen Adaptionen von Disney-Animationsfilmen wie *Beauty and the Beast* (USA 1991, Gary Trousdale,

1 Bezeichnend ist, dass mit *On With the Show!* (USA 1929, Alan Crosland, Larry Ceballos) der erste abendfüllende Musicaltonfilm in Farbe nicht auf einem Broadway-Musical basiert, gleichwohl aber auf einem Theaterstück.

2 Vgl. dazu den Text von Sebastian Matthias in diesem Heft.

Kirk Wise) oder *Aladdin* (USA 1992, John Musker, Ron Clements), die 1994 respektive 2011 als Musical am Broadway Premiere feierten.³

In diesem Artikel soll die Wechselbeziehung zwischen Film und Musical an einem Beispiel diskutiert werden, welches auf den ersten Blick eine ungewöhnliche Wahl darstellt: *Monty Python's Spamalot* wurde 2005 am Broadway uraufgeführt und basiert auf dem Film *Monty Python and the Holy Grail* (*Die Ritter der Kokosnuss*, UK 1975, Terry Gilliam, Terry Jones). Somit geht dieses Stück ebenfalls nicht auf einen Musicalfilm zurück.⁴

Hier soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern das Musical Elemente aus dem Film übernimmt respektive übernehmen kann, welche Limitationen oder auch neue Möglichkeiten die Theaterbühne im Vergleich zur Leinwand hat und – insbesondere unter Berücksichtigung der Intentionen von Monty Python – wie sich diese Elemente sowohl im Film als auch im Musical ausdrücken.

MONTY PYTHON UND DER RITTERFILM

Mit *Holy Grail* betrat die Comedytruppe Monty Python narratives Neuland. Ihre erfolgreiche Fernsehserie und auch ihr erster Film *And Now for Something Completely Different* (UK 1971, Ian McNaughton) bestehen aus kurzen Sketchen, *Holy Grail* hingegen hatte mit der Suche nach dem Heiligen Gral durch den legendären König Artus und seinen Rittern der Tafelrunde eine übergreifende Prämisse.

Kennzeichnend für den Film ist aber, dass er keine konventionelle narrative Dramaturgie besitzt, sondern nahezu im gesamten Verlauf auf das anarchische Prinzip der Monty-Python-Sketches verweist. Die Handlung des Films ist weitgehend episodisch, wenn auch die Gralssuche als verbindendes Element gleichsam eine Klammer bildet.⁵ »It [Der Film] made fun of film, relentlessly disturbing the seamless illusion of reality that is the cornerstone of Hollywood cinema, refusing narrative coherence and narrative closure.«⁶ Dass es den Pythons bereits von Beginn an darauf ankommt, filmische Konventionen zu brechen, zeigt sich schon in den Anfangstiteln. Filmtitel fungieren als Rahmung eines Films, sie gehören nicht zur eigentlichen Handlung. Bei *Holy Grail* jedoch werden die Titel mit pseudo-schwedischen Untertiteln versehen (vgl. Abb. 1), die sich in ihrer bewusst sinnbefreiten

3 Beide Filme wurden dann 2017 und 2019 wiederum als Live-Action-Musicalfilme adaptiert. Vgl. auch Woller: *From Camelot to Spamalot*, S. 166.

4 Weitere Beispiele wären etwa auch die Musicalversionen von *Tanz der Vampire* (basierend auf dem Film aus dem Jahr 1967 von Roman Polanski), *Bullets Over Broadway* (nach dem Film aus dem Jahr 1994 von Woody Allen) oder *The Producers* (nach dem Film aus dem Jahr 1967 von Mel Brooks). Interessant hier anzumerken ist, dass die Musicalversion von *Tanz der Vampire* nur in Europa erfolgreich war, aber nicht am Broadway. Bei *The Producers* besteht zudem die Besonderheit, dass es mit dem Musicalfilm *The Producers* (USA 2005, Susan Stroman) eine Adaption der Adaption gibt, welche allerdings auch nicht erfolgreich war.

5 Vgl. Weinstock: »In Praise of Silliness«, S. 196.

6 Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 289f.

Informationsvermittlung immer stärker von einer eigentlichen Untertitelfunktion verabschieden und zu einer Metaerzählebene werden⁷ – bis die Filmemacher vorgeblich buchstäblich »die Reißleine« ziehen und den Vorspann in einem typischen 1970er-Jahre-Stil zu Ende bringen. Schon hier wird dem Publikum vermittelt, dass es den Filmemachern offensichtlich nicht darauf ankommt, eine glaubwürdige Filmrealität vermitteln zu wollen.

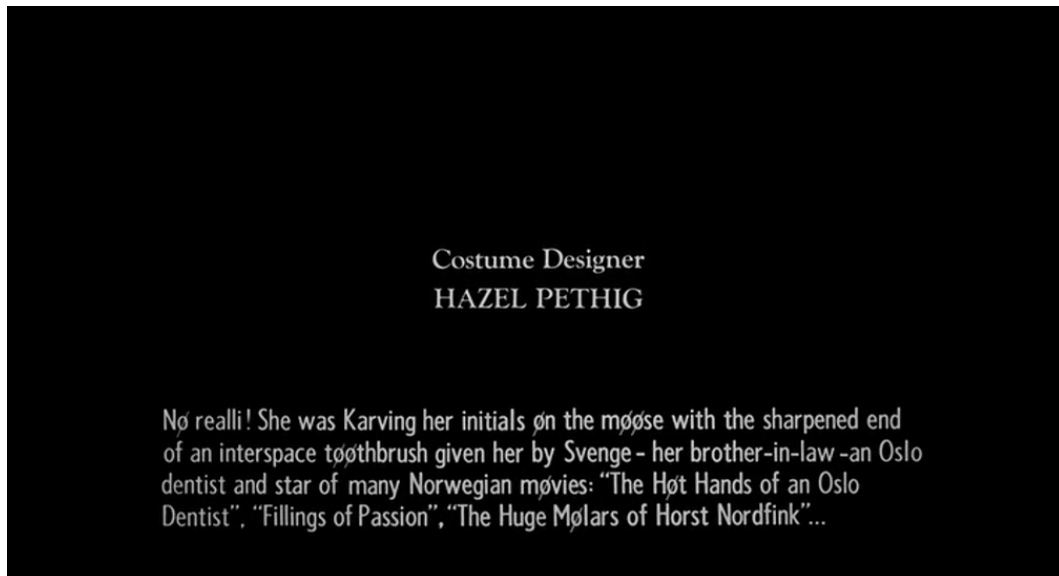


Abb. 1: Untertitelte Credits (Eigener Screenshot).

Die nun folgende Filmhandlung ist im Jahr 932 n. Chr. angesiedelt. König Artus und sein Knappe Patsy bereisen Großbritannien auf der Suche nach potenziellen Rittern der Tafelrunde. Während des Weges gerät Artus an einer nicht näher bezeichneten Burg in eine Debatte darüber, ob Schwalben Kokosnüsse tragen können, kommt durch ein von der Pest betroffenes Dorf, berichtet zwei anarchosyndikalistischen Bauern, dass er das sagenhafte Schwert Excalibur von der Dame vom See (»Lady of the Lake«)⁸ erhalten habe, besiegt den Schwarzen Ritter und beobachtet schließlich einen improvisierten Hexenprozess.

Allein schon in der Anfangsszene wird die »Unritterlichkeit« des Königs dadurch etabliert, dass er eben nicht zu Pferd unterwegs ist, sondern sein Knappe stattdessen mit Kokosnüssen den Hufschlag eines Pferdes lediglich auf der Hörebene des Films markiert (vgl. Abb. 2). Dies ist ein bewusster Bruch mit filmischen Konventionen; die Illusion, man habe es hier mit einem genuinen Ritter zu tun, wird für das Publikum gar nicht erst erzeugt. Der anschließende Dialog mit einem nicht näher bezeichneten Wachmann einer ebenfalls nicht näher bezeichneten Burg sekundiert diesen Bruch. Die Stellung des berühmten Britenkönigs wird völlig ignoriert und stattdessen darüber diskutiert, woher denn im mittelalterlichen Britannien

7 Vgl. Weinstock: »In Praise of Silliness«, S. 200.

8 Diese Figur kommt in der Artussage tatsächlich auch als Hüterin des Sees, aus dem Artus Excalibur zieht, vor. Sie gilt als Ziehmutter Lancelots.

überhaupt die Kokosnuss als Tropenfrucht in die Hände des Knappen gelangen konnte. Insofern transportiert diese Szene keine stimmige Handlung in der Form der Einheit von Zeit und Raum, sondern zeigt auf, dass die Geräusche des Films mit Gegenständen erzeugt werden, die mitunter nichts mit der Filmrealität zu tun haben. Dabei parodieren die Pythons keineswegs aus dem leeren Raum heraus – der Film nimmt die Eigenschaften anderer Ritterfilme in seiner Kameraarbeit wie auch dem Soundtrack bewusst auf.⁹ Durch die Sichtbarmachung des Reitgeräusches jedoch entsteht von Beginn an eine Metaebene im Film, welche die Kunstform des Films an sich referenziert.



Abb. 2: Hufgeräusche durch Kokosnüsse (Eigener Screenshot).

Beispiele wie diese, in denen der Film als Medium in seinem eigenen Bezugsrahmen durch Monty Python dekonstruiert wird, finden sich in *Holy Grail* zahlreich. Ein weiteres Element ist etwa der Einbezug eines Off-Erzählers und die visuelle Darstellung des »Book of the Film« (vgl. Abb. 3): Mittels Zwischentitel und Off-Erzählung wird die Zusammenstellung der Tafelrunden-Ritter durch eine mittelalterlich anmutende Handschrift gerahmt, welche die einzelnen Figuren einführt und charakterisiert.

So rekrutiert Artus im Zuge der Exposition – die ungefähr eine halbe Stunde der Laufzeit ausmacht – die Ritter Sir Bedevere, Sir Lancelot, Sir Galahad und Sir Robin (außerdem noch den Ritter mit dem bezeichnenden Namen »Sir-Not-Appearing-In-This-Film«). Im Film werden die Ritter der Tafelrunde als lebenswerte, aber oft tollpatschige Figuren dargestellt. Artus führt die Ritter sodann nach Camelot, seinem Hof. Der Anblick der Burg in der Ferne lässt die Ritter begeistert schwärmen, während der Knappe Patsy – wieder bewusst dekonstruierend – feststellt, »it's only a model«¹⁰.

9 Vgl. Woller: *From Camelot to Spamalot*, S. 127f.

10 Monty Python and the Holy Grail, 00:21:29.

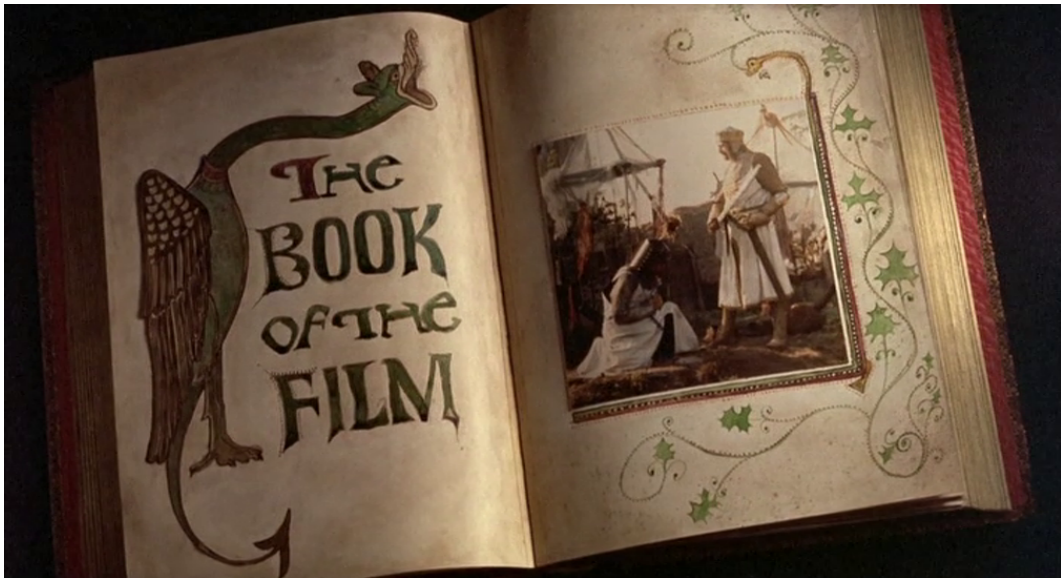


Abb. 3: Das »Book of the Film« als Zwischentitel (Eigener Screenshot).

Camelot wird mit einer musikalischen Nummer als ein Ort vorgestellt, an dem die Ritter offensichtlich hauptsächlich Freizeitaktivitäten nachgehen. Sie singen, tanzen, musizieren und essen, was in der ersten Strophe des Songs »Knights of the Round Table« deutlich wird:¹¹

»We're Knights of the Round Table

We dance when we are able

We do routines and chorus scenes

With footwork impeccable

We dine well here in Camelot

We eat ham and jam and spam a lot.«¹²

Tatsächlich ist diese Szene ein weiterer Bruch in der Filmdramaturgie, insbesondere auch in musikalischer Hinsicht. Mit der Entscheidung, einen orchestralen Filmscore anstelle der ursprünglich im Mittelalter-Stil geplanten Musik einzusetzen, ist dieser Song ein Überbleibsel des ursprünglichen musikalischen Konzepts, verliert

11 Abgesehen von diesem Song und einem weiteren über Sir Robin besteht die Filmmusik in *Holy Grail* hauptsächlich aus so genannter Stock Music, die von den Filmemachern lizenziert wurde. Ursprünglich sollte Neil Innes, der Komponist der vorgenannten Songs, auch den Score des Films komponieren, allerdings war dieser ebenfalls im Mittelalter-Stil konzipiert. Letztlich wollten die Regisseure aber einen stärkeren Kontrast zur Bildebene erzeugen, was zum Austausch des Scores führte. Vgl. Woller: *From Camelot to Spamalat*, S. 140f.

12 *Monty Python and the Holy Grail*, 00:21:38.

aber dennoch nicht seine parodistische Intention. Mit Liedtexten von Graham Chapman und John Cleese und Musik von Innes »as a goofy send-up of the musical as related to Arthurian legend, the song indeed constructs Camelot and its knights as ridiculous in direct contrast to the idealistic depiction of Lerner and Loewe's *Camelot*.«¹³ Diese Szene ist somit ein deutlicher Verweis auf Filmmusicals, auch wenn sie in ihrer Inszenierung eher improvisiert wirkt, anstatt wie häufig opulent und ausladend durchchoreografiert: »Indeed, a number of the visual gags, such as a kick line and tap routine, absolutely suggest Hollywood musicals (really American musicals more broadly).«¹⁴ Offensichtlich scheint Artus diese bewusst unritterliche Art auch nicht ganz gelegen, denn nach der Szene entscheidet er sich, nicht dorthin zu reisen, weil Camelot »a silly place«¹⁵ sei. So gesehen kann hier die Keimzelle des später entstandenen *Spamalot* gesehen werden.

Im Film wird jedoch nun die eigentliche Prämisse aufgegriffen: Buchstäblich als *deus ex machina* erscheint eine Gottesfigur (vgl. Abb. 4) und befiehlt Artus und den Rittern, den Heiligen Gral zu finden. Sie erreichen zunächst eine Burg, die von französischen Soldaten besetzt ist, welche behaupten, den Gral zu besitzen, und die Briten beleidigen. Um die Burg einzunehmen, schlägt Bedevere vor, sich mit Hilfe eines trojanischen Kaninchens (da Pferde im Film nach wie vor nicht vorkommen) einzuschleichen. Da die Ritter aber vergessen, sich ebenfalls im Kaninchen zu verstecken, schlagen die Franzosen zurück. Die Briten sind gezwungen zu fliehen und Artus beschließt, dass die Ritter auf der Suche nach dem Gral getrennte Wege gehen sollten.



Abb. 4: Gott als buchstäblicher *deus ex machina* (Eigener Screenshot).

13 Woller: From Camelot to Spamalot, S. 125.

14 Woller: From Camelot to Spamalot, S. 146.

15 Monty Python and the Holy Grail, 00:22:42.

So begegnen Artus und Bedevere den Knights Who Say ›Ni!‹¹⁶ und müssen deren Wünsche erfüllen. Sir Robin entgeht einem Kampf mit einem dreiköpfigen Ritter, während Sir Galahad von einem gralsförmigen Leuchtfeuer zur Burg Anthrax geführt wird – einer Burg, die ausschließlich von jungen Frauen bewohnt wird. Die Frauen wollen ihn verführen, bevor Galahad von Sir Lancelot noch rechtzeitig »gerettet« wird. Letzterer erhält kurz darauf eine mittels Pfeils verschossene Nachricht. In dem Glauben, die Nachricht stamme von einer »damsel in distress«, die gegen ihren Willen zur Heirat gezwungen wird, stürmt er die Burg des vermeintlichen Burgfräuleins (»Swamp Castle«), nur um festzustellen, dass die Nachricht von einem Trans-Prinzen stammt. Hier etabliert der Film eine weitere Referenz an Filmmusicals, aber auch an sein eigenes Medium: Der Prinz möchte immer zum Gesang ansetzen, das Orchester setzt entsprechend ein. Sein Vater interveniert jedoch stets, sodass die Musik auf der Tonebene immerzu abbricht. Die Musik scheint also – wieder im Widerspruch zu filmischen Konventionen – Teil der Diegese zu sein.

Schließlich treffen alle Ritter wieder zusammen und begegnen Tim, dem Zauberer, welcher ihnen den Weg zur Höhle von Caerbannog weist, wo ein Hinweis auf den Gral von einem gefährlichen Kaninchen bewacht wird. Artus benutzt die »Heilige Handgranate von Antiochia«, um das Kaninchen zu schlagen. In der Höhle finden sie schließlich eine Inschrift von Joseph von Arimathäa, die sie zur Burg Aarrgh führt. Nach der Flucht vor einem Höhlenmonster und einer weiteren Mutprobe, in der es die Brücke des Todes zu überqueren gilt, scheitert Artus endgültig bei der Gralssuche – denn er muss feststellen, dass die Burg Aarrgh bereits von den französischen Soldaten vom Anfang des Films besetzt ist.

Auch diese Filmhandlung wird weiterhin durch Einschübe unterbrochen. Der Off-Erzähler kündigt die jeweiligen Abenteuer der einzelnen Ritter immer als »The Tale of...« an, sodass der Eindruck einer Parallelität des Handlungsverlaufs entsteht, ohne dass die Szenen aufeinander aufbauen. Auch greifen die Pythons etwa im Gegensatz zum späteren Film *Life of Brian* stark auf Animationsszenen im Stil ihrer Fernsehserie zurück, welche den Zuschauer wiederholt an die Medialität des Films selbst erinnern.

Ein weiteres dekonstruktives Element ist die Figur des Historikers. Dieser, dargestellt als älterer Akademiker, erscheint ebenfalls als Einschub in einer kurzen Szene und steht für einen Dokumentarfilm über die Artuslegende vor der Kamera (vgl. Abb. 5). In der Szene wird er von einem plötzlich vorbeireitenden unbekanntem Ritter zu Pferd getötet, was eine polizeiliche Untersuchung auslöst. Obgleich scheinbar am selben Ort wie die anderen Figuren des Films, ist der Historiker erkennbar in unserer Gegenwart angesiedelt. Die Ermittlungen führen am Ende des

16 Die Ritter vom ›Ni‹, wie sie in der deutschen Übersetzung genannt werden, sind eine Gruppe von Figuren im Film, welche dadurch charakterisiert werden, dass sie laut »Ni!« rufen, um ihre Macht auszudrücken. Der Ausruf erschreckt Vorbeikommende und Artus behauptet, dass »those who hear them seldom live to tell the tale« (Monty Python and the Holy Grail, 00:43:34).

SEBASTIAN STOPPE

Films dazu, dass Artus den Gral letztlich nicht findet, sondern verhaftet wird. Der Film endet abrupt, indem Polizisten die Kameraaufnahme beenden.

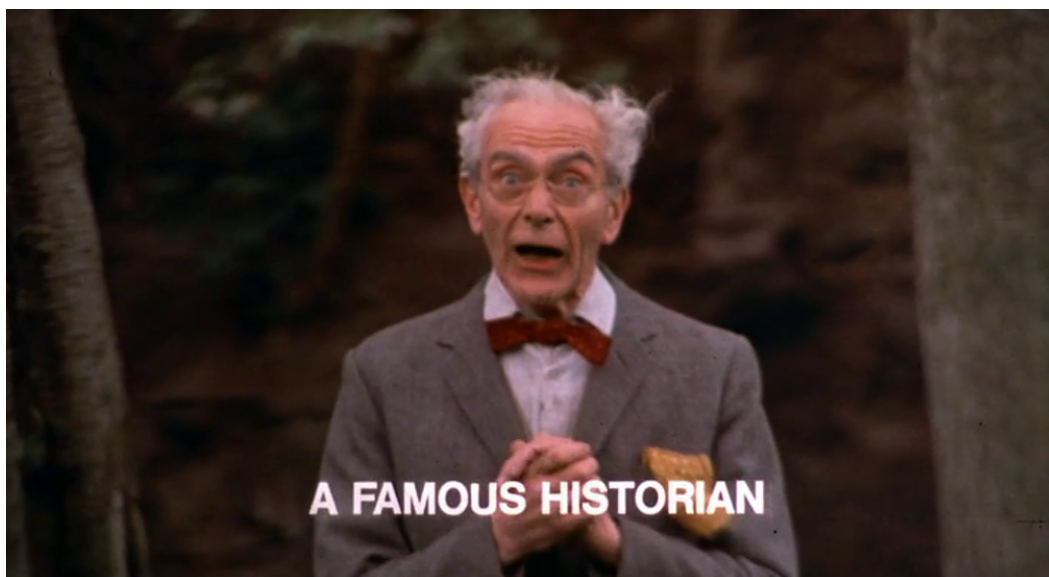
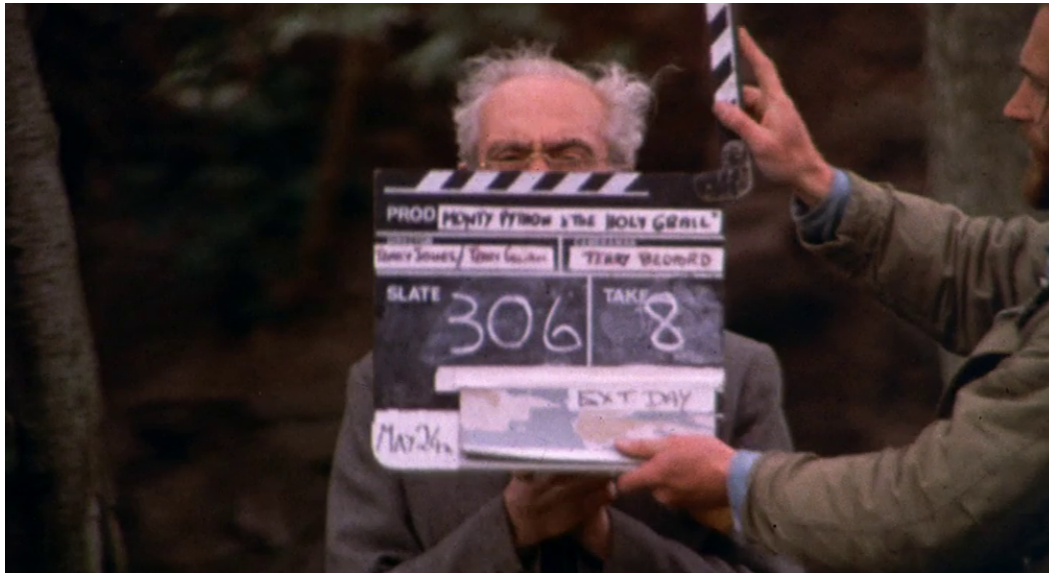


Abb. 5: Der Historiker als displatzierte Figur bei Dreharbeiten zum Film im Film (Eigene Screenshots).

So vollendet sich die Dekonstruktion des Spielfilms in der letzten Szene und lässt das Filmpublikum fragend zurück. Dadurch, dass die Gegenwart in die im Mittelalter angesiedelte Filmhandlung einbricht, zerstört Monty Python auch die letzte Annahme, man habe es hier mit einem Historienfilm über die Artussage zu tun. Die Szene dekonstruiert stattdessen »the illusion of cinema as realistic, pointing out the conventions and mechanisms of the medium in funny ways«¹⁷. Es stellt sich auf der Metaebene sogar die Frage, ob dies überhaupt ein narrativer Spielfilm ist, der den

17 Woller: From Camelot to Spamalot, S. 131.

Konventionen wenigstens ansatzweise entspricht. Am Ende wirkt *Holy Grail* wie ein auf die Spitze getriebenes Live-Action-Rollenspiel, das natürlich in seiner Parodie von Beginn an zu erkennen ist, aber selbst noch Konventionen der Parodie hinterfragt. Der Film kann so als eine satirische Kritik an den klassischen Ritterepen und der romantischen Verklärung der Artussage betrachtet werden.

RITTERSPIELE AUF DER BÜHNE

Gerade wenn in Betrachtung gezogen wird, dass Filmadaptionen von Musicals notwendigerweise mit filmischen Konventionen brechen müssen – etwa eben dadurch, dass die Schauspieler mitten in der Handlung in Gesang und/oder Tanz verfallen¹⁸ –, geschieht dies nicht in der Intention, Film als Medium zu dekonstruieren. Insofern besteht ein imaginärer Vertrag mit dem Filmpublikum, sodass dieses solche Brüche in einem Filmmusical bewusst akzeptiert, wohl wissend, dass niemand in einem Verkehrsstau auf einem Highway singend eine durchchoreografierte »production number« vollführen würde, wie etwa am Beginn von *La La Land* (USA 2016, Damien Chazelle). Umgekehrt erwartet aber auch das Theaterpublikum bei einer Musicaladaption eines Films keineswegs eine entsprechende Illusionsdarstellung, die ein Spielfilm ermöglichen kann.

Daher ist es umso interessanter zu betrachten, wie *Spamalot* als Adaption sowohl die Handlung als auch die auf der Metaebene verorteten Konventionsbrüche von *Holy Grail* aufnimmt. Ein erster, schon im Paratext verorteter Konventionsbruch, liegt in der Nennung des Quellenmaterials vor, wenn das Stück als »lovingly ripped off from the motion picture« beworben wird. Tatsächlich wird offenbar, dass Eric Idle sich als Bühnenautor in weiten Teilen an die von ihm kollaborativ mitgeschriebene Vorlage hält; es ist insofern zutreffend als »a rewriting«¹⁹ bezeichnet worden.

Es ist aber auch festzustellen, dass sich *Spamalot* in formaler Hinsicht nicht von den Konventionen anderer Broadway-Musicals unterscheidet. Das Stück ist in zwei Akte (markiert durch eine Pause) untergliedert, wobei der erste Akt mit einer Ouvertüre, der zweite mit einer Entr'acte beginnt. Beide Akte unterteilen sich in jeweils elf Szenen mit insgesamt 32 Musikeinsätzen. Idle selbst hat neben dem Musicalbuch auch die Liedtexte verfasst und zusammen mit dem Komponisten John Du Prez die Musik geschrieben.

Auch wenn das Musical unter formalen Aspekten scheinbar konventionell aufgebaut wird, bleibt es der Vorlage insofern treu, als es diese Konventionen bereits am Anfang in Frage stellt. Nach einer kurzen Ouvertüre übernimmt Idle die Figur des Historikers aus dem Film, der analog zum Off-Erzähler in einer rezitativen Exposition in das Stück einführt: Im England des Jahres 932 (damit ist das Musical zur gleichen Zeit wie der Film verortet) herrsche die Pest, aber man erinnere sich an

18 Siehe dazu den Beitrag von Tabea Keymling und Anamaria Palade in diesem Heft.

19 Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 290.

einen legendären König, »a man with a vision who gathered Knights together in a Holy Quest. This man was Arthur, King of the Britons. For this was England!«²⁰ Während die Figur im Film als Autorität (dort ist der Historiker ja für einen Dokumentarfilm in der Rolle eines Experten) in Frage gestellt wird, dient sie hier als Rahmung der Handlung und erinnert gleichzeitig daran, dass das Publikum eine Theateraufführung sieht.²¹

Die hier anschließende Szene zeigt nun aber eine Ensembledanznummer, welche ganz offensichtlich in Skandinavien angesiedelt ist. Es wird statt England nun Finnland mit dem Fish-Slapping-Song besungen. Diese Choreografie verweist direkt auf den Monty-Python-Sketch »The Fish-Slapping Dance«, zugleich ist sie aber auch eine Referenz an die schon erwähnten pseudo-skandinavischen Untertitel in der Titelsequenz des Films und überdies mit der Verwendung des Songs »Finland« eine Referenz an Monty Pythons musikalisches Schaffen selbst.²² Ansonsten steht diese Szene völlig für sich und weist keine weitere Verbindung zum restlichen Stück auf. Mit diesem Anfang wird jedoch früh eine Metaebene eingeführt: Durch die Rahmung mit der Historikerfigur ist das Musical von Beginn an kein autark erzähltes Illusionstheater, sondern wird – wie ein Lehrstück – in eine übergeordnete Erzählung verortet.

Die Szenerie wechselt nun zu einer Burgkulisse und die eigentliche Handlung beginnt mit dem Auftritt von Artus und seinem Knappen Patsy. Der Text in dieser Szene ist nahezu identisch mit dem Filmdialog, abgesehen davon, dass König Artus im Musical mit einer kurzen Gesangseinlage musikalisch eingeführt wird:

Transkription des Films ²³	Textfassung des Musicals ²⁴
ARTHUR: Whoa there!	ARTHUR: Steady. And over we go. Well taken, Patsy. And canter. And trot. And whoa there! Well done. Hello?
SOLDIER # 1: Halt! Who goes there?	ROBIN: Hello?! Who goes there?
ARTHUR: It is I, Arthur, son of Uther Pendragon, from the castle of Camelot. King of the Britons, defeator of the Saxons, sovereign of all England!	ARTHUR (singend): I am Arthur, King of the Britons, Lord and Ruler of all of England, and Scotland and even tiny little bits of Gaul.

20 Idle: Spamalot, S. 1.

21 Vgl. Woller: From Camelot to Spamalot, S. 171.

22 Musik und Text des Songs stammen vom Monty-Python-Mitglied Michael Palin und entstammen ursprünglich dem Album *Monty Python's Contractual Obligation Album*. Vgl. Leggott: »The Royal Philharmonic Goes to the Bathroom«, S. 80.

23 Monty Python and the Holy Grail, 00:04:08 ff.

24 Idle: Spamalot, S. 5 ff.

<p>SOLDIER # 1: Pull the other one!</p> <p>ARTHUR: I am. And this my trusty servant Patsy.</p> <p>We have ridden the length and breadth of the land in search of knights who will join me in my court of Camelot. I must speak with your lord and master.</p> <p>SOLDIER # 1: What, ridden on a horse?</p> <p>ARTHUR: Yes!</p> <p>SOLDIER # 1: You're using coconuts!</p> <p>ARTHUR: What?</p> <p>SOLDIER # 1: You've got two empty halves of coconut and you're bangin' 'em together.</p> <p>ARTHUR: So? We have ridden since the snows of winter covered this land, through the kingdom of Mercia, through...</p> <p>SOLDIER # 1: Where'd you get the coconut?</p>	<p>ROBIN: And I'm the Emperor of Norway. Bugger off.</p> <p>PATSY (singend): He is Arthur, King of the Britons, and we are out seeking men, very strong men and very able</p> <p>ARTHUR (singend): To sit around our very, very round table.</p> <p>ROBIN: What is it you want?</p> <p>ARTHUR: I am looking for men.</p> <p>ROBIN: I had a feeling.</p> <p>ARTHUR: We have ridden the length and breadth of the land in search of knights to join me in my court at Camelot. I must speak with your lord and master.</p> <p>ROBIN: What, ridden on a horse?</p> <p>ARTHUR: Yes!</p> <p>ROBIN: You're using coconuts!</p> <p>ARTHUR: What?</p> <p>ROBIN: You've got two empty halves of coconut and you're banging them together.</p> <p>ARTHUR: So? We have ridden since the snows of winter covered this land, through the kingdom of Mercia, through...</p> <p>ROBIN: Where'd you get the coconut?</p>
--	--

ARTHUR: We found them.

SOLDIER # 1: Found them? In Mercia?
The coconut's tropical!

ARTHUR: What do you mean?

SOLDIER # 1: Well, this is a temperate zone.

ARTHUR: The swallow may fly south with the sun or the house martin or the plumber may seek warmer climates in winter yet these are not strangers to our land.

SOLDIER # 1: Are you suggesting coconuts migrate?

ARTHUR: Not at all, they could be carried.

SOLDIER # 1: What? A swallow carrying a coconut?

ARTHUR: It could grip it by the husk!

SOLDIER # 1: It's not a question of where he grips it! It's a simple question of weight ratios! A five ounce bird could not carry a one pound coconut.

ARTHUR: Well, it doesn't matter. Will you go and tell your master that Arthur from the Court of Camelot is here.

SOLDIER # 1: Listen, in order to maintain air-speed velocity, a swallow needs to beat its wings 43 times every second, right?

ARTHUR: We found them.

ROBIN: Found them? In Mercia? The coconut's tropical!

ARTHUR: What do you mean?

ROBIN: Well, this is a temperate zone.

ARTHUR: The swallow may fly south with the sun or the house martin, or the plover may seek warmer climates in winter; yet these are not strangers to our land.

ROBIN: Are you suggesting coconuts migrate?

ARTHUR: Not at all. They could be carried.

ROBIN: What? A swallow carrying a coconut?

ARTHUR: It could grip it by the husk!

ROBIN: It's not a question of where he grips it! It's a simple question of weight ratios! A five ounce bird could not carry a one pound coconut.

ARTHUR: Well, it doesn't matter. Will you tell your master that Arthur from the Court of Camelot is here?

ROBIN: Listen, in order to maintain air-speed velocity, a swallow needs to beat its wings 43 times every second, right?

SOLDIER #2: Wait a minute! Supposing two swallows carried it together?	LANCE: Wait a minute, supposing two swallows carried it together?
SOLDIER #1: No, they'd have to have it on a line.	ROBIN: No, they'd have to have it on a line.
SOLDIER #2: Well, simple! They'd just use a strand of creeper!	LANCE: Well, simple! They'd just use a strand of creeper!
SOLDIER #1: What, held under the dorsal guiding feathers?	ROBIN: What, held under the dorsal guiding feathers?
SOLDIER #2: Well, why not?	LANCE: Well, why not? Hey! Who was that then?
	ROBIN: That's a king.
	LANCE: How can you tell?
	ROBIN: He hasn't got shit all over him.

Die Adaption funktioniert schon deshalb, weil auch im Film diese Szene nur durch den absurden Dialog (welcher sich zu der bekannten Diskussion über die Herkunft der Kokosnüsse entspannt) getragen wird. Auch im Musical wird so Artus zu einer von Beginn an ins Komische gezogenen, weil pferdelosen, Königsfigur, welche musikalisch nun mit einem achttaktigen Leitmotiv verbunden ist, das im Musical immer dann Verwendung findet, wenn es darum geht, auf die (nicht-)vorhandene Autorität von Artus hinzuweisen.

Allerdings nimmt Idle eine interessante Verdichtung vor. Die Dialogpartner von Artus sind im Musical bereits die späteren Ritter Sir Robin und Sir Lancelot, die auch in der folgenden Szene auftreten. Diese ist ebenfalls dem Film entnommen und handelt von einem Totengräber, der durch ein Dorf zieht. Im Film möchte ein Dorfbewohner dem Totengräber einen älteren Mann übergeben, der aber nach eigener Aussage noch nicht tot ist. Der Totengräber lehnt dies ab, da es gegen die Vorschriften sei, ihn mitzunehmen, worauf der Dorfbewohner den älteren Mann mit einer Schaufel erschlägt. Mit einem weiteren Song (»He is Not Dead Yet«) erweitert Idle diese Szene zu einer Einführung beider Rittercharaktere, die am Ende erklären, sich Artus anschließen zu wollen.²⁵

25 Im Play-Off dieser Szene (also der kurzen musikalischen Überleitung zur nächsten) baut Idle eine weitere musikalische Referenz an Monty Python ein, indem er den »Lumberjack Song« kurz zitiert.

Auch in den anschließenden Szenen bleibt das Musical erstaunlich nah an der Vorlage, wobei Idle seine Verdichtung der Charaktere weiter vorantreibt. Der auch im Film vorkommende anarchische Bauer Dennis wird durch die Dame aus dem See in das Rittertum eingeführt und wird zu Sir Galahad.²⁶ Diese einzige weibliche Hauptrolle im Musical hat als alleinige Figur keine Entsprechung im Film. Allerdings wird sie dort im Dialog durch Artus als diejenige erwähnt, die ihm das Schwert Excalibur übergeben hat. An dieser Stelle verlässt das Musical zum ersten Mal wesentlich seine Vorlage in der Handlung und zeigt die Initiation von Sir Galahad in einem Duett zwischen dem Ritter und der Dame aus dem See im Stile einer Lloyd-Webber-Powerballade. Die Nummer namens »The Song That Goes Like This« zeigt in ihrer Inszenierung direkte Anleihen an *The Phantom of the Opera*. Beide Figuren erscheinen in einer Art Boot auf der Bühne und singen ein Liebesduett, bei dem der Liedtext mehr oder weniger bedeutungslos für die Handlung ist, aber umso mehr eine Metareferenz an das Formklischee dieser Musicalnummern darstellt. Schon die ersten Zeilen markieren dies deutlich:

»Once in Every Show

There Comes a Song Like This

It Starts Off Soft and Low,

And Ends Up With a Kiss.«²⁷

Die Musik nutzt hier die allgemeinen Konventionen des Musicals bis zum Exzess. In Broadway-Musicals dient der Gesang in erster Linie dazu, das Publikum emotional an sich zu binden, und zwar in der Regel in einem relativ einfachen musikalischen Format mit vielen Wiederholungen, um das Lied einprägsam zu machen.²⁸ Aufgebaut nach einem klassischen 32-Takt-AABA-Schema (die B-Bridgesektion wird im Liedtext auch explizit erwähnt), moduliert der Song in der dritten A-Variation und wird um weitere 24 Takte mit A-Strophen und einer weiteren Modulierung ergänzt, bis »the song ends as the diva hits her high B, shattering, in a pointed reference to Webber, the chandelier [...]«²⁹, welcher (ohne Kontext zur Handlung)

26 Die hier angedeutete kurze Affäre der Dame aus dem See entstammt offensichtlich der Sagenzählung von Artus' Ehefrau Guinevere. Später in der Handlung stellt sich heraus, dass die Dame und Guinevere dieselbe Person sind, obgleich in den Sagenzählungen beide Figuren nicht deckungsgleich sind. Idle hat hier ebenfalls eine Verdichtung vorgenommen und beide Charaktere zu einer Figur vereint.

27 Idle: *Spamalot*, S. 27.

28 Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 289.

29 Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 299.

von der Bühnendecke herabgeschwebt ist.³⁰ Idle hat damit genau die Dekonstruktion dieses Songtyps mit dieser Szene im Sinn.

Als nun alle Ritter der Tafelrunde zusammengekommen sind, übernimmt wieder der Historiker als Erzählfigur, um die Ritter einzeln vorzustellen. Auch dies ist kaum verändert dem Film entnommen (sogar der Ritter Sir Not-Appearing-In-This-Show hat einen kurzen Auftritt).³¹ Zusammen brechen die Ritter nun nach Camelot auf. Die nun folgende Szene übernimmt den Originalsong »Knights of the Round Table« aus dem Film und erweitert ihn zu einer ausorchestrierten und üppig inszenierten Las-Vegas-Nummer mit Steptanzeinlagen, wobei das Original-Bühnenbild eine Replik des Excalibur-Hotels in Las Vegas darstellt.³² Camelot wird im Musical so endgültig zu dem von Artus im Film benannten buchstäblichen »silly place« und *Spamalot* zu einem Metamusical. Wie *Holy Grail* stetig den Zuschauer daran erinnert, dass der Film eine Parodie eines Mittelalter-Ritterfilms ist, so wird *Spamalot* von Idle systematisch als Musical weiter dekonstruiert.

Gleichwohl bleibt das Musical im Fortgang des ersten Akts eng an der Vorlage: Gott erscheint auf der Bühne und trägt den Rittern auf, nach dem Gral zu suchen, was die Dame aus dem See nochmals im Song »Find Your Grail« bestärkt. Im Gegensatz zum Film stellt der Song aber heraus, dass die Suche nach dem Gral eine individuelle Suche nach den persönlichen Zielen sei:

»If You Trust in Your Soul

Keep Your Eyes on the Goal

Then the Prize You Won't Fail

That's Your Grail.«³³

Im Film hingegen wird nur Artus als König adressiert, den Gral zu finden, ohne dass dies mit einem individuellen Streben nach Höherem verbunden wird. Analog zum

30 Der Kronleuchter ist ein ikonisches Requisit in Andrew Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera*. Er wird im Prolog des ersten Aktes auf der Bühne als Relikt der Pariser Oper eingeführt und »schwebt« dann in der Originalinszenierung während der Ouvertüre an die Decke des Zuschauerraums, wo er am Ende des ersten Aktes vom Phantom zum Absturz gebracht wird.

31 Neben ihm und den bereits drei erwähnten Rittern hat in dieser Szene zum ersten Mal auch Sir Bedevere seinen Auftritt. Dieser wird im Film in der Hexenprozess-Szene eingeführt, welche ursprünglich auch in der Musicalfassung vorhanden war, aber schon in den Previews vor der offiziellen Broadway-Premiere gestrichen wurde.

32 Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 301 und Mankoff/Harty: »Review of Monty Python's *Spamalot*«, S. 73. Die Referenz zu Las Vegas wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass unmittelbar vor Szenenbeginn Artus seine Ritter daran erinnert, »what happens in Camelot, stays in Camelot« (Idle: *Spamalot*, S. 33), was eine Abwandlung des Marketingslogans »What happens in Vegas, stays in Vegas« ist.

33 Idle: *Spamalot*, S. 42.

Film wiederum treffen nun im Musical die Ritter auch auf die Burg mit den französischen Soldaten und erleiden hier ihre vernichtende Niederlage, woraufhin Artus das Publikum die vierte Wand durchbrechend in die Pause schickt: »Why don't you take a short intermission, have a drink and a pee, we'll be back for act three«³⁴.

Der zweite Akt des Musicals emanzipiert sich dann stärker von der Vorlage, ohne sie ganz zu verlassen. Zunächst tritt nach der Entr'acte der Historiker erneut als Erzähler auf und fasst – wiederum nahezu wörtlich dem Film entstammend – die bisherigen Ereignisse zusammen. Die Ritter suchen nun getrennt voneinander »ihren« Gral, jedoch fügt sich die Handlung stärker in die geschlossene Form eines Musicals, statt das offene Ende des Films zu verfolgen.

Nachdem Artus und die Ritter getrennt wurden, findet sich der Sagenkönig mit seinem Knappen in einem »dark and very expensive forest«³⁵ wieder. An dieser Stelle ermuntert Patsy seinen Herrn mit Idles eigenem Song »Always Look on the Bright Side of Life«, der ursprünglich aus dem Film *Life of Brian* stammt. Auch dies ist – wie schon vorher – ein erneuter Verweis auf das musikalische Erbe der Pythons.

Ikonisch in der Handlung belassen ist weiterhin Artus' Begegnung mit den Knights Who Say »Ni!« und der Kampf gegen den Schwarzen Ritter. Der Kampf ereignet sich im Film bereits wesentlich früher (nämlich noch in der Exposition), dient hier jedoch wesentlich effektvoller als vorübergehender Handlungshöhepunkt. Auffallend ist erneut die Texttreue zur filmischen Vorlage, jedoch verlangen die Ritter von Artus in Abweichung zum Film am Ende, dass er ein Broadway-Musical inszenieren soll, »but not an Andrew Lloyd Webber«³⁶. An dieser Stelle nimmt *Spamalot* die Referenzialität zum eigenen Medium wieder verstärkt auf. Robin (der durch seine Minnesänger bereits als musikalisches Talent charakterisiert wurde³⁷) weist Artus darauf hin, dass sie keine Chance hätten, ein solches Musical zu bewerkstelligen, denn »we won't succeed in Broadway, if we don't have any Jews«³⁸. Der anschließende Song erzählt nun von der Wichtigkeit jüdischer Künstler:innen und Produzent:innen am New Yorker Broadway und verweist damit auch direkt auf andere Werke wie etwa *Fiddler On The Roof* oder mehr noch *The Producers*

34 Idle: *Spamalot*, S. 52. Artus wird allerdings sofort von seinem Knappen korrigiert, dass es der zweite, nicht der dritte Akt sei. Dies ist eine Anspielung auf den Film, in dem Artus beständig Probleme zeigt, korrekt zu zählen.

35 Idle: *Spamalot*, S. 53. Die Zeile ist als Anspielung auf die hohen Investitionskosten zu verstehen, die für die Produktion eines neuen Broadway-Musicals zu leisten sind. Diese sind im Fall von *Spamalot* sogar noch höher zu bewerten, wenn man bedenkt, dass der Film als Vorlage ein in der Herstellung relativ billiger Independent-Film war. Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 289.

36 Idle: *Spamalot*, S. 69.

37 Dies geschieht mit dem kurzen Song »Brave Sir Robin« von Neil Innes, der im Stile eines Minnesangs ebenfalls in *Holy Grail* vorkommt und das zweite Stück im Film ist, das zum ursprünglich geplanten Filmscore gehört.

38 Idle: *Spamalot*, S. 70.

von Mel Brooks.³⁹ Im Song entstehen dadurch zahlreiche Anachronismen, die nicht zur eigentlichen Handlungszeit passen, denn Artus merkt später im Akt an, dass er keine einzige jüdische Person kennen würde und dass »Broadway's a thousand years in the future in a country that hasn't yet been discovered«⁴⁰. Insofern nimmt das Musical ähnliche dekonstruktivistische Züge an wie der Film, nur dass hier explizit auf das Bühnengenre abgezielt wird.

Ein weiterer Handlungsstrang des zweiten Aktes greift die Szene um den singenden Trans-Prinzen Herbert auf, der von seinem Vater zwangsverheiratet werden soll. Wie im Film wird dieser durch Lancelot gerettet. Der Verlauf der Szene ist im Wesentlichen identisch mit der Vorlage, außer dass die Gesangsversuche des Prinzen mehr ausgearbeitet sind, aber ebenso durch Herberts Vater unterbunden werden. Auch hier sind zwei Aspekte interessant: Zum einen entsteht eine Metaebene, da der Vater die Einsätze des Orchesters aktiv unterbindet und in der Live-Situation damit die Theaterillusion stört. Zum anderen bindet Idle sich erneut eng an die Vorlage, wenn er den absurd-komischen Dialog zwischen dem Vater und den herbeigerufenen Wachen wörtlich vom Film übernimmt. Als Lancelot schließlich Herbert befreit, wird er von diesem und seinem Vater in der nachfolgenden Nummer als schwul geoutet, dem Lancelot nicht widerspricht. Idle erweitert hier eine Annahme, die im Film nur en passant geäußert wird, als Lancelot Sir Bedevere aus dem Schloss Anthrax rettet und er – weil offensichtlich unbeeindruckt vom Anblick der Bewohnerinnen – von Bedevere als schwul bezeichnet wird.⁴¹

Artus beklagt in seiner folgenden Solo-Arie (»I'm All Alone«), dass er auf sich allein gestellt sei, was sowohl sein Knappe Patsy vergeblich und schließlich die Dame aus dem See Artus gegenüber verneinen. Artus bittet die Dame um Hilfe, ihm bei der Produktion eines Musicals behilflich zu sein, worauf sie antwortet, »you've been in a Broadway show all the time«⁴². Artus durchbricht die vierte Wand und nimmt das Publikum wahr, während die Dame darauf drängt, dass er nun auch das Stück wie ein Musical beenden muss, »so you have to find the Grail and end with a wedding«⁴³. An dieser Stelle weicht Idle erheblich von der Vorlage ab. Das offene Ende des Films, was auch ein Durchbrechen der Filmrealität zeigte,

39 Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 304f. Da dieser Zusammenhang in anderen Kulturkreisen weniger bekannt ist, existiert eine alternative Version dieses Songs, bei dem mehr auf die Notwendigkeit von bekannten Stars hingewiesen wird, damit eine Show erfolgreich ist. In dieser Variante verlangen die Ritter vom Ni auch nicht explizit ein Broadway-Musical, sondern dass ein Musical im jeweiligen Aufführungsort durch Artus produziert wird. Der Effekt, dass damit sowohl Anachronismen erzeugt wie auch Meta-Verweise auf das Musicalgenre an sich hergestellt werden, bleibt erhalten.

40 Idle: Spamalot, S. 90.

41 Im Film bestreitet Sir Lancelot seine Homosexualität allerdings nachdrücklich. Er entgegnet Sir Galahads Vermutung »I'll bet, you're gay« nach einer kurzen Pause mit »No, I'm not« (Monty Python and the Holy Grail, 00:41:18).

42 Idle: Spamalot, S. 94.

43 Idle: Spamalot, S. 94; s. dazu auch den Text von Eva Beck in dieser Ausgabe.

wird hier durch eine geschlossene Handlung ersetzt, wenngleich der anvisierte Schluss nur ein weiterer Metaverweis auf Musicals ist: Nämlich, dass ein Stück mit einem großen Finale und im Speziellen mit einer Hochzeit zu enden hat. Das Liebespaar stellen folgerichtig auch Artus und die Dame dar.

Doch bevor das Stück enden kann, muss dem dramaturgischen Prinzip folgend eine letzte Aufgabe gelöst werden, indem die Ritter ihren Gral ausfindig machen. Idle kehrt ein letztes Mal zu der Vorlage zurück und lässt die Ritter dem Magier Tim begegnen, der sie auf die Höhle von Caerbannog hinweist – nicht ohne das Ungeheuer zu erwähnen, das die Höhle bewacht. Auch im Musical ist es ein (hier durch einen Puppenspieler dargestelltes) Kaninchen und auch die Szenenhandlung folgt im Wesentlichen dem Film mit dem Unterschied, dass am Ende der Szene die Inschrift der Höhle auf einen Platz im Zuschauerraum hinweist, wo sich der Gral auch tatsächlich findet.

Hier wird nun vollends die imaginäre Wand zum Publikum gebrochen und das Musical unter Einbezug der Zuschauer:innen zu Ende gebracht.⁴⁴ Das abschließende Finale zeigt nun die unterschiedliche Bedeutung des Grals für die einzelnen Ritter: Für Lancelot ist es sein Outing, für Robin seine Liebe für das Musicaltheater und für Artus die Hochzeit mit der Dame. Idle bringt damit das Stück formell auf eine dem Genre übliche Art und Weise, jedoch vollkommen übertrieben, zum Schluss, denn »even the comic ending of *Spamalot* is written with such a self-conscious intertextual nod to audience expectations (»a Broadway wedding!«) that it can still be interpreted as mocking the audience's expectation for comic resolution.«⁴⁵ Gleichzeitig stellt dieser Schluss den wohl deutlichsten Unterschied zur Filmvorlage dar, wo dem Publikum eine Auflösung, was der Gral denn nun darstellt und wo er zu finden ist, verwehrt wird.

FAZIT

Monty Python and the Holy Grail verließ durch seine episodische Struktur bewusst das traditionelle Hollywood-Erzählschema und schuf stattdessen eine Narration, die das anarchische Element der Monty-Python-Sketches widerspiegelte. Das Werk dekonstruierte das Medium Film, indem es die Illusion von filmischer Realität unterminierte, gleichzeitig aber auf zahlreiche filmische Vorgänger im gleichen Genre verwies.

Die Adaption des Films in *Spamalot* behält die komödiantische und absurde Essenz der Vorlage bei, integriert sie aber geschickt in die formalen Konventionen des Broadway-Musicals. Das Musical überträgt die Metaebene des Films auf die Bühne, wobei die Figuren bewusst auf ihre Rolle in einem Musical hinweisen. Diese

44 Finke und Aronstein weisen darauf hin, dass die möglichen Sitze, unter denen sich der Gral befindet, natürlich jene besonders teuren sind: »[L]uck, combined with wealth, allows a »peasant« from the audience to become a knight and appear onstage for a photo op«. Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 308.

45 Cassity: »Political Correctness«, S. 163.

Meta-Repräsentation schafft eine humorvolle und selbstreflexive Dynamik im Stück.

Besonders bemerkenswert ist die Art und Weise, wie *Spamalot* die Metaebene des Musicals nutzt, um auf das Medium selbst zu verweisen. Durch die gezielte Durchbrechung der vierten Wand und die Überbetonung der Theaterillusion zwingt das Stück das Publikum dazu, sich seiner eigenen Rolle als Zuschauer bewusst zu werden. Dieser Ansatz spiegelt die dekonstruktive Herangehensweise des Films wider und betont die Fähigkeit von Theater und Film, künstlerische Konventionen zu durchbrechen und die Erwartungen des Publikums zu hinterfragen.

LITERATUR

- Cassity, Kathleen J.: »Political Correctness«, Reversal and Incongruity: Dynamics of Humor in *Life of Brian*«, in: Egan, Kate/Weinstock, Jeffrey A. (Hrsg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, S. 155-169.
- Finke, Laurie A./Aronstein, Susan: »Got Grail? Monty Python and the Broadway Stage«, in: *Theatre Survey*, Jg. 48, Nr. 2, 2007, S. 289-311, doi:10.1017/s0040557407000695
- Idle, Eric: *Monty Python's Spamalot, Musical Book*, New York 2005.
- Leggott, James: »The Royal Philharmonic Goes to the Bathroom: The Music of Monty Python«, in: Egan, Kate/Weinstock, Jeffrey A. (Hrsg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, S. 75-90.
- Mankoff, Debra N./Harty, Kevin J.: »Review of Monty Python's Spamalot«, in: *Arthuriana*, Jg. 15, Nr. 2, 2005, S. 73-74.
- Weinstock, Jeffrey A.: »In Praise of Silliness: The Cult of Python«, in: Egan, Kate/Weinstock, Jeffrey A. (Hrsg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, S. 189-206.
- Woller, Megan: *From Camelot to Spamalot: Musical retellings of Arthurian legend on stage and screen*, New York 2021.

WARUM SINGEN DIE PLÖTZLICH?

DIE INTENTIONEN, POTENTIALE UND RECHTFERTIGUNGEN VON MUSICAL-FOLGEN POPKULTURELLER SERIEN

TABEA KEYMLING UND
ANAMARIA PALADE FLONDOR STRAIN

I. EINLEITUNG

»Last night, you know,

did anybody burst into song?«¹

Man stelle sich vor, als Zuschauer*innen der Serie *Grey's Anatomy* verfolgt man das Geschehen um die Protagonist*innen *Callie*, *Arizona* und *Mark*, seit mehreren Folgen gespannt. Wie soll sich das dramatische Liebesdreieck auflösen, jetzt, wo die Figuren zwischen Liebe und Trennung entscheiden müssen? Gebannt spürt die Zuschauerschaft, wie der Konflikt seinen dramatischen Höhepunkt erreicht, als die Protagonist*innen endlich die lang ersehnten Entscheidungen treffen. Doch hält die Freude über die Entwicklung der Charaktere nicht lang, als binnen weniger Sekunden das, was auf dem Spiel steht, exorbitant steigt. Ein Autounfall sorgt dafür, dass all diese Sorgen der Charaktere und der Zuschauer*innen hinfällig sind. Mit einem Mal kämpfen Figuren um ihr Leben. Jedoch passiert nicht nur dies. In der Folge, die nun über Leben und Tod entscheiden soll, fangen die Protagonist*innen wie aus dem Nichts an zu singen.²

Die Musical-Folge ist eine Erfahrung, mit der Zuschauer*innen unterschiedlichster Serien immer wieder konfrontiert werden.³ Charaktere brechen plötzlich in Gesang aus, tanzen und führen Spektakel vor. Bei der Betrachtung dieses Phänomens wirken diese Einlagen in erster Linie irritierend, denn ohne Vorwarnung bricht die Serie durch die musikalische Episode die *Erwartungen* der Zuschauerschaft. Dennoch häufen sich eben diese Musical-Folgen im Rahmen populärer Serienformate; es wird quasi zum Standard, dass Serien mindestens eine Musical-Folge beinhalten.⁴

1 Whedon: »Once More, With Feeling« (Staffel 6, Episode 7), 00:04:20-00:04:24.

2 Vgl. Nowalk: »This Is How We Do It« (Staffel 7, Episode 17) und: Phelan: »Song Beneath the Song« (Staffel 7, Episode 18).

3 In diesem Kontext wird »Serie« als Synonym für das audiovisuelle Medium aus Folgen oder Episoden verwendet. Ein paar Beispiele sind *Dallas* (1978-1991), *Friends* (1994-2004), *The Simpsons* (1989-) und *Breaking Bad* (2008-2013).

4 Vgl. Boniberger: *Musical in Serie: Von Buffy bis Grey's Anatomy*. Über das reflexive Potential der *special episodes* amerikanischer TV-Serien, S. 9.

Was jedoch keine Ruhe lässt, ist die banale, irritierende Frage: *Warum singen die plötzlich?* Aus diesem Grund setzt dieser Artikel die Untersuchung der unterschiedlichen Gründe für die Musical-Einlagen in den Folgen als Ziel. Hierfür werden drei Punkte betrachtet. Der erste Punkt stellt die Intentionen der Serie in den Vordergrund, die bei der Produktion von Musical-Folgen verfolgt werden. Punkt zwei beschäftigt sich mit dem Nutzen des Musicals und des Musical-Stils für die Serie. Der letzte Punkt soll die diegetischen Rechtfertigungen sammeln, die im Narrativ hinter dem stilistischen Bruch der Serie stehen. In der Auseinandersetzung mit diesen Aspekten dienen Beispiele aus Musical-Folgen von Serien wie *Xena: Warrior Princess* (1995-2001), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Scrubs* (2001-2010), *Grey's Anatomy* (2005-), *Community* (2009-2015), *Once Upon a Time* (2011-2018), *Lucifer* (2016-2021) und *Riverdale* (2017-2023) als Hilfe zur Verdeutlichung des Phänomens.

Vor dem Beginn dieser Untersuchung sind jedoch in den folgenden Unterkapiteln eine Definition und Abgrenzung dessen, was Musical-Folgen sind, und ein historischer Blick auf die Entwicklung von Musical-Folgen notwendig, um eine Grundlage für dieses Thema zu bilden.

1.1 DEFINITION DES PHÄNOMENS DER MUSICAL-FOLGEN

Um Musical-Folgen zu verstehen, ist es wichtig, einen Blick auf das Medium der Serie zu werfen und in diesem Rahmen ihre Bedeutung aufzufassen. Grundlegend wird mit dem Begriff der (*Fernseh-*)*Serie* eine mehrteilige, konzeptionell zusammenhängende Produktion definiert.⁵ Der Zusammenhang baut sich in Serien durch die Wiederholung bekannter Elemente auf, die aus vorigen Folgen der Serie bereits bekannt sind. Formal zieht sich diese Wiederholung insbesondere durch den filmischen Stil der Serie, während das Narrativ durch wiederkehrende Charaktere und fortlaufende Handlungsstränge etabliert wird.⁶ Gemeinsam bauen sie ein zusammenhängendes Konzept auf, das *Erwartungen* auf Seiten des Publikums beim Schauen der Serie formt.

Zwar werden diese Serien davon gekennzeichnet, wie sie episodisch ihrem festgelegten und etablierten Regelwerk folgen, doch ist es für dieses Medium nicht unüblich, mit den eigenen Konventionen flexibel umzugehen und Neues auszuprobieren. Stacey Abbott nennt diese Folgen einer Serie, die in dieser Weise mit verschiedenen Form- und Narrationsmitteln experimentieren, *special episodes*.⁷ Innerhalb dieser *special episodes* ergeben sich neue Arten des Erzählens, die

5 Vgl. Weber/Junklewitz: »Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse«, S. 18.

6 Vgl. Weber/Junklewitz: »Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse«, S. 19f.

7 Vgl. Abbott: »The Cult TV Book«, S. 93.

von Stephanie Boniberger als *narrative special effects* bezeichnet werden.⁸ Zu diesen besonderen Folgen lassen sich auch die Musical-Folgen zählen, die ihre Handlung basierend auf dem typischen Aufbau eines Musiktheater-Stücks erzählen und sie im Stil eines Musicalfilms inszenieren.⁹ Die musikalischen Einschübe wirken dabei ähnlich der Nutzung musikalischer Momente in einem sonst nicht-musikalischen Film: Trotz der scheinbaren Unterbrechung der Erfahrung werden die konzeptuellen Gedanken der Serie weitergeführt, wenn auch eher musikalisch statt rein visuell.¹⁰

Musical-Folgen sind somit besondere Episoden einer Serie, die das zusammenhängende Konzept der Serie stören, es aber gleichzeitig im Stil von Musicals und ihrer musikalischen Kommunikationsweise weiterführen.

1.2 GESCHICHTE VON MUSICAL-FOLGEN

Das zuvor beschriebene Phänomen ist kein neues: Die erste Musical-Folge erschien bereits im Jahr 1956 in der Fernsehserie *I Love Lucy* (1951-1957). Diese Folge mit dem Titel *Lucy goes to Scotland* verblieb jedoch eine der wenigen Musical-Episoden der 1950er Jahre.¹¹ Während das Format 1963 in *The Dick van Dyke Show* (1961-1966) und 1965-1966 in der Sitcom *Gilligan's Island* (1963-1967) erneut aufgegriffen wurde, kam es in dieser Zeit nur vereinzelt zu weiteren Episoden, die das Format der Musical-Folge erprobt haben.¹²

Doch wie genau kam es zu diesen Versuchen, das Musical in die serielle Narration einer Fernsehshow zu integrieren? Für die Serie *I Love Lucy* lässt sich die Motivation auf ein 1955 ausgestrahltes Fernseh-Musical¹³ zurückführen, das unter NBC Executive Pat Weaver die Geschichte von Peter Pan erzählt.¹⁴ Bei dem Fernseh-Musical *Peter Pan* (1955) lag die Einschaltquote NBCs laut Aussagen des Senders bei einem Rekordhoch von 65 Millionen Zuschauer*innen, was kein an-

8 Vgl. Boniberger: *Musical in Serie: Von Buffy bis Grey's Anatomy*. Über das reflexive Potential der *special episodes* amerikanischer TV-Serien, S. 28f.

9 Diese Bezeichnung steht ausschließlich für einzelne Folgen innerhalb von Serien, welche nicht Musical als zusammenhängendes Konzept der Serie haben. In dieser Weise sind Serien wie *Glee* (2009-2015), die eine Musicalserie ist, ausgeschlossen.

10 Vgl. Windisch/Tieber/Powrie: »From Unheard to Meaningful: When Music Takes Over in Film«, S. 3.

11 Vgl. Boniberger: *Musical in Serie: Von Buffy bis Grey's Anatomy*. Über das reflexive Potential der *special episodes* amerikanischer TV-Serien, S. 9.

12 Vgl. Thorburn: »Insights and Outlooks: Getting Serious with Series Television Musicals, in: Discourses in Music« <http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v5n1io.html>, 12.09.2023.

13 Der Begriff *Fernseh-Musical* bezeichnet hier den *Telecast* von originalen Broadway-Produktionen, die mehrmals im Fernsehen ausgestrahlt wurden.

14 Weaver strahlte bereits im Vorjahr ein Fernseh-Musical mit dem Namen *Satins and Spurs* aus, jedoch erreichte das Special nicht die monumentale Reichweite wie sein Nachfolger.

deres Fernsehprogramm zuvor erreicht hatte. Angesichts dieses Erfolgs hofften die Produzent*innen von *I Love Lucy*, ihr Standardpublikum zu erweitern. Auch wenn sich diese Hoffnung für *I Love Lucy* erfüllte, wurde die Musical-Episode erst zu einem späteren Zeitpunkt zu einem Narrationsmittel des Mainstreams.¹⁵

Die Intention, Musicalaspekte intermedial von der Bühne in das alltägliche Fernsehprogramm zu integrieren, lässt sich durch die Betrachtung der Geschichte des US-amerikanischen Broadway-Musicals ebenfalls nachvollziehen. Gut zehn Jahre bevor das Fernseh-Musical *Peter Pan* (1955) Quotenrekorde brach, feierte das Bühnenmusical *Oklahoma!* 1943 sein Debüt und leitete das goldene Zeitalter des US-amerikanischen Musicals ein.¹⁶ Die rühmenden Erfolge der kommenden zehn Jahre bis 1955, in denen Musicals wie *Guys and Dolls* (1950) und *Can-Can* (1953) ihre Erstaufführungen am Broadway verzeichneten, haben die Lukrativität des Genres *Musical* gesteigert, sodass die Übersetzung zum Fernseh-Musical als logische Folge abzuleiten ist.¹⁷

Erst in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren gewann die Musical-Episode letztlich an Popularität. Insbesondere die Musical-Folgen von *Xena: Warrior Princess* (1995-2001), bei welcher die Protagonist*innen in einem fantastischen fremden Land mit einem zuvor etablierten Konflikt konfrontiert werden,¹⁸ und *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), die sich mit den emotionalen Folgen der Wiederbelebung von Buffy beschäftigt,¹⁹ sind hierfür von Bedeutung. Buffy's Episode *Once More, With Feeling* und Xena's Episode *The Bitter Suite* erfuhren nach Ausstrahlung positive Rezeption und werden auch heute, 20 Jahre später, in Mainstream- und Popkultur hoch geschätzt.²⁰ Durch ihren Erfolg bildeten diese Episoden die Grundlage für die Musical-Folge, wie sie jetzt gekannt und in verschiedenen Serien eingesetzt wird.²¹

Um einen kleinen Überblick zu bieten: Heutzutage sind Musical-Folgen in diversen Seriengenres zu finden, die von Zeichentrickschows wie *The Simpsons* (1989-) über Arztserien wie *Scrubs* (2001-2010) und *Grey's Anatomy* (2005-) bis zu Mystery wie *Riverdale* (2017-2023) und *Lucifer* (2016-2021) oder Fantasy wie *Once Upon a Time* (2011-2018) reichen.

15 Vgl. Thorburn: »Insights and Outlooks: Getting Serious with Series Television Musicals, In: Discourses in Music«, <http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v5n1io.html>, 12.09.2023.

16 S. Eva Becks Beitrag »Searching for a Revolution. Von *Hamilton* und *Oklahoma!*« in diesem Band.

17 Vgl. Naden: »The golden age of American musical theatre: 1943-1965«, S. 20-23.

18 Vgl. Friedman (Produzent) (1998): »The Bitter Suite« (Staffel 3, Episode 12).

19 Vgl. Whedon: »Once More, with Feeling«.

20 Vgl. Mitovich/Swift/Caruso/Gelman/Mason (2021): »TV's 20 Best Musical Episodes, Ranked (Plus the One Absolute Worst)«, TV Line, <https://tvline.com/lists/musical-episodes-tv-best-worst-watch-buffy-video/greys-anatomy-song-beneath-the-song/>, 12.09.2023.

21 Vgl. Lodge: »Beyond ›Jumping the Shark‹: the new television musical«, S. 294.

2. DAS WARUMHINTER MUSICAL-FOLGEN

Dieser Abschnitt wird sich in mehreren Teilkapiteln genauer mit dem *Warum* beschäftigen. Intentionen, Nutzen und Rechtfertigungen der Musicalfolgen lassen sich auf verschiedenen Wegen erkunden. Zunächst sollen in Kapitel 2.1 die Produktionsgründe anhand von Informationen über die Produktion erarbeitet werden. Mithilfe der Texte von Amy Herzog nähert sich Kapitel 2.2 dem Nutzen von Musical-Folgen an, der mithilfe von Beispielen veranschaulicht wird. Darauf folgend werden in Kapitel 2.3 mithilfe von Analysen der Musical-Folgen die unterschiedlichen Rechtfertigungen auf der Narrationsebene aufgezählt. Zunächst wird jedoch genauer auf die Intentionen hinter den Folgen eingegangen.

2.1 INTENTIONEN – WARUM EINE MUSICAL-FOLGE EINBAUEN?

Wie bereits erwähnt, war der erste Versuch, eine Musical-Episode in ein serielles Narrativ zu integrieren, eine kalkulierte Entscheidung. Die reguläre Zuschauerschaft des Programms zu erweitern, war genau eine der Intentionen, die mit dem Einsetzen von Musical-Folgen verfolgt werden. Wie weitere Intentionen in der heutigen Zeit aussehen und ob es sich bei dem Einsatz solcher Episoden nach wie vor primär um einen Versuch handelt, neues Publikum zu mobilisieren, soll anhand von Beispielen untersucht werden.²²

My Musical (2007) – Die Musical-Episode aus der Serie *Scrubs* wurde im Januar 2007 zum ersten Mal ausgestrahlt. Showrunner Bill Lawrence wurde vor allem durch die Musical-Folgen in *Buffy the Vampire Slayer* inspiriert, auf deren Grundlage er schließlich *My Musical* konzipierte.²³

Wie bereits in Kapitel 1.1 erwähnt, macht diese Aussage des *Scrubs*-Showrunners erneut deutlich: Das Integrieren einer Musical-Episode dient als ein Werkzeug zum Aufbrechen der regulären Narration. Das Ausschöpfen der Möglichkeiten, die sich durch das Inszenieren von Musical-Nummern innerhalb einer Folge eröffnen, bildet einen deutlichen Kontrast zu der Art und Weise, wie das Geschehen innerhalb der Serie sonst erzählt wird.²⁴ Um diesen Wechsel zu erleichtern, wurde speziell für die Episode eine Broadway-Darstellerin als Patientin involviert. Das Auftreten von *Stephanie D’Abruzzo* verfolgte einen ähnlichen Zweck, der für das Erproben der Musical-Folge in *I Love Lucy* sorgte. Das Einstellen einer renommierten Broadway-Persönlichkeit sollte Aufmerksamkeit für die Episode generieren und *My Musical* eine Qualität verleihen, welche die Rezeption für Musical-Interessierte lukrativer gestaltet.²⁵

22 Thorburn: »Insights and Outlooks: Getting Serious with Series Television Musicals«.

23 Vgl. Lodge: »Beyond ›Jumping the Shark‹: the new television musical«.

24 Boniberger: Musical in Serie: Von *Buffy* bis *Grey’s Anatomy*. Über das reflexive Potential der *special episodes* amerikanischer TV-Serien.

25 Thorburn: »Insights and Outlooks: Getting Serious with Series Television Musicals«.

Ähnlich ist es bei der Musical-Folge *Song Beneath the Song* (2011) aus der medizinischen Dramaserie *Grey's Anatomy*. Zwar wurden keine hinzukommenden Musicaldarsteller*innen eingestellt, um die Episode zugänglicher zu inszenieren, doch sollte stattdessen das Potential der Hauptdarsteller*innen ausgeschöpft werden. Die Intention, die die Showrunnerin Shonda Rhimes mit der Episode verfolgte, war, die musikalischen Talente ihrer regulären Besetzung hervorzuheben. Inspiration hierfür war Sara Ramirez. Als nicht-binäre Person mit Erfahrungen im Musicalbereich sowie einer Auszeichnung mit dem Tony-Award, waren es vor allem diese Gesangsfähigkeiten, die schließlich zur Verwirklichung von *Song Beneath the Song* führten. Ein weiterer Aspekt, den Shonda Rhimes in einem eigenen Statement über die Episode aufzeigt, ist, dass sie bereits zu Beginn der Serie das Bedürfnis hatte, irgendwann eine Musical-Episode in die Narration von *Grey's Anatomy* einzubinden. Ebenfalls inspiriert von der Folge aus *Buffy The Vampire Slayer* war Rhimes klar, dass sie ihre Liebe für Musicals in der Serie darstellen möchte.²⁶

Während es in den 1950er Jahren primär darum ging, an den Erfolg von Fernsehmusicals anzuknüpfen und somit Musical-Liebhaber*innen für das Schauen von Serien zu akquirieren, so ist dies heutzutage somit nicht mehr der Hauptgrund.

Ein weiterer Effekt, der potentiell von den Showrunner*innen verfolgt wird, ist es, Zuschauer*innen, die im Laufe der Zeit aufgehört haben, die Serie zu rezipieren, wieder zum Verfolgen der Serie zu animieren. Betrachtet man hier als Beispiel *Grey's Anatomy*, so ist es bezeichnend, dass die Einschaltquoten zu Zeiten der Musical-Episode Folge für Folge abnahmen. Während die letzte Folge der sechsten Staffel von 16,13 Millionen US-Zuschauer*innen rezipiert worden ist,²⁷ so erreichte die letzte Folge der siebten Staffel nur noch 9.89 Millionen US-Zuschauer*innen.²⁸

Das Einsetzen der Musical-Episode könnte entsprechend auch als Maßnahme aufgefasst werden, neues Publikum zu mobilisieren sowie abgesprungenes Publikum wieder an die Serie heranzuführen. Die für diese Staffel überdurchschnittlich

26 Vgl. Rhimes über die *Grey's Anatomy* Musical-Episode. *Shonda Rhimes on »Song Beneath The Song«*. Greymatter: From the Writers of *Grey's Anatomy*. In: Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20110407230011/http://www.greyswriters.com/2011/03/shonda-rhimes-on-song-beneath-the-song.html>, 16.09.2023.

27 Vgl. Gorman: Die US-Einschaltquoten für den 20.05.2010. *TV Ratings: Grey's Anatomy Rules Finale Thursday; Bones, FlashForward, CSI, Parks, 30 Rock, Ref Rise*. In: Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/201012271302/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/05/21/tv-ratings-greys-anatomy-rules-finale-thursday-bones-flashforward-csi-parks-30-rock-ref-all-rise/52027>, 16.09.2023.

28 Vgl. Seidman: Die US-Einschaltquoten für den 19.05.2011. *Thursday Final Ratings: »American Idol,« »Big Bang,« »The Office,« »Grey's,« »Mentalist,« Adjusted Up*. In: Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20110523070527/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/05/20/thursday-final-ratings-american-idol-big-bang-the-office-greys-mentalist-adjusted-up/93470/>, 16.09.2023.

hohe Einschaltquote von 13.09 Millionen US-Zuschauer*innen lässt sich als Indiz hierfür deuten.²⁹

Die Steigerung der Quoten durch die Musical-Folge mag an der Abwechslung des Genres oder an dem Aufbrechen der Narration liegen – sie ist ein Experiment, welches sich als erfolgreich erwiesen hat, den experimentellen Charakter jedoch bis heute nicht abgestreift hat. Der Grad an Experimentalität lässt sich vor allem an den Narrativen ablesen, für die ihr Einsatz einige Vorteile mit sich bringt.

2.2 NUTZEN – WIE BEREICHERN MUSICAL-FOLGEN DIE NARRATION?

»[W]hen the music starts

We open up our hearts.«³⁰

Um den Nutzen von Musical-Folgen für Serien zu untersuchen, spielt der formelle Bruch der Serie eine zentrale Rolle, denn durch Disruptionen werden bestimmte Kommunikationsmittel aufgesucht, welche die etablierte Form nicht ermöglicht hat. Wie Amy Herzog über den Einsatz von Musical-Einlagen im Film bemerkt, ist es für den Moment der Überraschung einer Musical-Folge zentral, dass mit der hierarchischen filmischen Relation des Bildes über den Ton so gespielt wird, dass sich das Visuelle dem Ton unterordnet und ihm folgt.³¹ In dieser besonderen Dynamik von Ton über Bild findet sich eine neue Kommunikationsart, in welcher die Musik plötzlich die Serie dirigiert.

Der Nutzen eines solchen Bruchs steht hier im Potential des Phänomens, das Herzog als *Fabulation* nach Henri Bergson bezeichnet.³² Darunter versteht sie das Potential, (vergangene) Ereignisse umformen zu können und diese dabei auf eine fiktionale Art und Weise zu erzählen. »[Fabulation] is a speculative, serial mode of fiction that excavates and riffs on the past, utilising multiple points of mutually transformative narration.«³³ Im Hintergrund der musikalischen Fabulation bringt sie mithilfe der Gedanken weiterer Theoretiker*innen die Idee auf, dass das Musikalische dazu beiträgt, den Produktions- und Rezeptionsraum affektiv laden und so blockierte Repräsentationswege zu öffnen, wodurch Sachverhalte anders zum

29 Vgl. Gorman: Die US-Einschaltquoten für den 31.03.2011. Thursday Final Ratings: »American Idol«, »Big Bang Theory«, »Rules Of Engagement«, »CSI«, »Grey's Anatomy« Adjusted Up. In: Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20110404213329/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/04/01/thursday-final-ratings-american-idol-big-bang-theory-rules-of-engagement-csi-mental-list-adjusted-up/87920>, 16.09.2023.

30 Whedon: »Once More, with Feeling«, 00:40:52.

31 Vgl. Herzog: *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*, S. 7.

32 Vgl. Herzog: »Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised«, S. 17.

33 Herzog: »Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised«, S. 18.

Ausdruck gebracht werden können. Die musikalische Disruption stellt dabei den notwendigen Abstand zu der Realität her, um die Haltung zu dieser Welt zu ändern.

Übertragen auf Serien bieten sich Musical-Episoden folglich als Fabulationen an, indem sie unerwartet und schockierend den gewohnten Stil der seriellen Erzählung verformen und die affektiven Sperren aus der narrativen diegetischen Welt freisetzen, indem Abstand von dieser Sicht genommen wird und die wahren Sachverhalte aufgedeckt werden. Narrativ und durch ihren stilistischen Bruch in der Serie ermöglicht es die Musik, dass Charaktere durch ihren Gesang unausgesprochene oder unbewusste Gedanken und verborgene Gefühle freisetzen oder zu vorher unbekanntem Sichtweisen kommen.³⁴ Die Charaktere können sich affektiv aussprechen, auch wenn der Gesang nicht zwingend von den Figuren diegetisch wahrgenommen wird.

Hier kann Liebe erklärt (z.B. das Lied *Under Your Spell* in der Musical-Folge aus *Buffy the Vampire Slayer*), Aufmunterung gefordert (z.B. das Lied *Smile* in der Musical-Folge aus *Lucifer*) und ein misslungener Traum thematisiert werden (z.B. das Lied *I Dreamed a Dream* in der Musical-Folge aus *Lucifer*). Die Lieder der Protagonist*innen der Folge sind dabei von besonderem Interesse. Diese spielen häufig gegen Ende der Folge und markieren den Höhepunkt der Episode. Exemplarisch dafür ist Buffys Solo mit dem Titel *Something To Sing About*.³⁵ Es ist ein reflexives Lied über die Offenbarung von Emotionen und Gedanken durch den Gesang – eine Offenbarung, die aus ihrer Sicht eigentlich unmöglich ist, da sie durch ihre Rückkehr in ein unglückliches Leben emotionslos und von den Gefühlen anderer unberührt bleibt.

Die Einsätze von Musik sind entsprechend häufig auf eine bestimmte narrative Wendung innerhalb der Serien zurückzuführen.³⁶ In *Buffy The Vampire Slayer* erwacht die Protagonistin am Anfang der gleichen Staffel wieder zum Leben, aber leidet dadurch an einer starken Depression; in *Grey's Anatomy* wird Callie in der Folge vor dem Musical in einem Autounfall schwer verletzt; in *Once Upon A Time* steht die Erfüllung einer Vorhersage über Emmas kommenden Tod bevor und in *Lucifer* muss sich der Protagonist mit der schwierigen Beziehung zu seinem Vater auseinandersetzen, den er für seine Verbannung aus dem Himmel in die Hölle hasst. Indem sich die Musicalfolge von der gewohnten Realität distanziert und die affektiv geladene Musik so instrumentalisiert, dass die Figuren ihre Probleme bewältigen und über ihre Schwierigkeiten hinauswachsen, setzt sie sich mit vorliegenden Traumata, Problemen und Ängsten auseinander – die Musik dieser Folgen stellt quasi eine therapeutische Übung für die Charaktere der Serien dar.

34 Vgl. ebd., S. 20.

35 Vgl. »Once More, with Feeling«, 00:40:52-00:45:15.

36 Vgl. Herzog: *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*, S. 7.

Das Nutzen von Musical-Folgen ist mithin eine narrative Möglichkeit, welche Platz für neue Sichtweisen und für den Ausdruck affektiver Gedanken gibt, indem sie die gewohnten Realitäten diegetisch und stilistisch öffnet.

2.3 RECHTFERTIGUNG – WIE WIRD DAS SINGEN INNERHALB DER FOLGE ERKLÄRT?

»I was made for you.«³⁷

Wie bereits etabliert wurde, bringt die Musical-Episode einige Vorteile für die Narration der jeweiligen Serie mit sich. Doch während es durch das musische Narrativ zu diesen Vorteilen kommt, entsteht auch ein zu bewältigendes Problem: *Warum singen die plötzlich?* Wie wird innerhalb der Musical-Episoden gerechtfertigt, dass über die Folge hinweg gesungen und getanzt wird, obwohl dies sonst nicht der Fall ist? Mit welchen Mitteln erklärt das Narrativ diese Veränderung? Zur Annäherung an diese Fragen scheint es erneut sinnvoll, die Handlung der allerersten Musical-Folge genauer unter die Lupe zu nehmen.

Wie genau hat die erste Musical-Episode *Lucy Goes to Scotland* aus der Serie *I Love Lucy* das Problem gelöst? Lucy verfolgt innerhalb der Folge die Absicht, mehr über ihre schottischen Wurzeln herauszufinden. Ein Traum versetzt sie in das mittelalterliche Schottland, wo Lucy sich vorstellt, sie würde sich mit ihren Vorfahren umgeben. Sich den Herausforderungen stellend, kommt es schließlich zu verschiedenen Musical-Nummern innerhalb der Traumlandschaft.³⁸

Der Rechtfertigungsmechanismus liegt hier auf der Hand. Weil eine neue diegetische Ebene aufgemacht wird, wirken die verschiedenen musikalischen Einlagen nicht befremdlich. Der Traum bietet Freiheiten für narrative Motive, die sonst als unpassend erachtet worden wären.

Vergleicht man dies mit *Once More, with Feeling* aus der Serie *Buffy The Vampire Slayer*, so ist die Aufmachung eine andere. Während die Narration in der Episode aus *I Love Lucy* auf den grenzenlosen Möglichkeiten eines Traums aufbaut, orientiert sich *Buffy* an den fantastischen Regeln, die ohnehin in der Serienwelt *Buffys* bestehen. Da es für die Narration *Buffys* bereits üblich ist, Dämonen unterschiedlichster Arten zu etablieren, ist es für die Rezipient*innen keine große Überraschung, als ein Dämon erscheint, dessen Fähigkeit es ist, alle Menschen in seinem Umfeld zum Singen und Tanzen zu bringen.³⁹

Once More, with Feeling hat es somit nicht nötig, auf bestimmte Rechtfertigungsmittel wie Träume zurückzugreifen, da sich die Musical-Folge problemlos in das reguläre Narrativ der magischen Welt *Buffys* integrieren lässt.

37 »Song Beneath the Song«, 00:42:33.

38 Vgl. Kern (Produzent) (1956), »Lucy Goes to Scotland« (Staffel 5, Episode 17).

39 Vgl. »Once More, with Feeling«.

Ähnlich ist es auch bei den Serien *Once Upon A Time* und *Lucifer*. Beide Serien haben fantastische Ebenen, auf welche sie zurückgreifen können, um den plötzlichen Genrewechsel zu rechtfertigen. In *Lucifer* kommt es zu spontanen Musical-Einlagen, da sich die Kräfte von Lucifers Vater – also Gott – auf sein Umfeld auswirken. Dies führt zu koordiniertem Singen und Tanzen, welches den Einsatz des Mittels der Musical-Episode rechtfertigt.⁴⁰ Bei *Once Upon A Time* wird auf die bereits etablierte Logik der Magie gebaut. Als Grundlage dient hier das märchenhafte Bild des Wünschens. Der Wunsch, der sich durch die der Welt inhärente Magie erfüllt, sorgt schließlich dafür, dass Musical-Nummern als Waffe gegen die Antagonist*innen verwendet werden können. Es kommt zu unkontrollierten Einlagen, die schließlich gebändigt und von den Protagonist*innen instrumentalisiert werden.⁴¹

Serienformate wie *Scrubs* und *Grey's Anatomy* hingegen haben nicht die Möglichkeit, auf fantastische Ebenen ihrer Narration zurückzugreifen, da sich beide Serien an natürlichen Darstellungen der realen Welt orientieren.⁴² *Song Beneath the Song* aus *Grey's Anatomy* löst dieses Problem mithilfe von zwei Aspekten: Zum einen wird der Hauptfokus der Folge auf eine der Hauptprotagonist*innen der Serie gelegt: *Callie Torres*. Dies ermöglicht eine subjektivere Darstellung der Geschehnisse. Zum anderen wurde Torres als Ausgangssituation der Folge in einen Autounfall verwickelt. Bei diesem Unfall erlitt die Ärztin unter anderem neurologische Schäden. Diese Schäden werden am Anfang der Folge hervorgehoben, als die Protagonistin in einem inneren Monolog die unergründeten Tiefen des menschlichen Gehirns beschreibt und die Frage in den Raum stellt, was passieren könne, wenn das Gehirn Schaden erleide. Während Torres von ihren Kolleg*innen in Empfang genommen wird, erblickt sie sich selbst, außerhalb ihres Körpers stehend und das Geschehen beobachtend. Kurz darauf setzt die erste volle Gesangseinlage ein, angestimmt von der imaginierten Torres.⁴³ Ähnlich wie bei *Once Upon A Time* werden auch hier die Musical-Nummern zum narrativen Zweck instrumentalisiert. Dies wird bei dem Höhepunkt der Folge deutlich, als die imaginierte Torres ihr verletztes Ich mithilfe eines letzten Songs und des Verses »I was made for you« aufweckt.⁴⁴

Grey's Anatomy behandelt das Problem einer nachvollziehbaren Erklärung also ähnlich wie die Serie *I Love Lucy*. Bei Lucy ist es die vom Gehirn erschaffene Traumwelt, wohingegen es sich bei Grey's um die geheimnisvoll wirkenden Kompensationsmöglichkeiten des menschlichen Gehirns handelt.

Auch *Scrubs* folgt einer ähnlichen Logik. Die musicalartige Narration beginnt hier durch eine Patientin namens *Patti Miller*, auf welcher der Fokus der Episode

40 Vgl. Shilati (Produzent) (2021), »Bloody Celestial Karaoke Jam« (Staffel 5, Episode 10).

41 Vgl. Underwood (Produzent) (2017), »The Song in Your Heart« (Staffel 6, Episode 20).

42 Vgl. »Song Beneath the Song« und »My Musical«.

43 Vgl. »Song Beneath the Song«, 00:00:12-00:03:30.

44 Vgl. »Song Beneath the Song« 00:42:33.

liegt. Durch den Zusammenbruch Millers in einem Park beginnt sie zu halluzinieren. Diese Halluzinationen beinhalten schließlich Musical-Einlagen der Mediziner*innen, wie auch von der Patientin selbst. Als Grundlage für die Halluzinationen wird hier erneut ein neurologisches Problem genannt: Während zwischenzeitlich die Diagnose einer psychischen Erkrankung als Ursache für ihre musische Wahrnehmung gestellt wird, finden die Mediziner*innen schließlich ein Aneurysma im Gehirn der Patientin. Nach einer erfolgreichen Operation erwacht Miller und ihre Wahrnehmung kehrt zum unmusikalischen Normalzustand zurück.⁴⁵

Doch auch Serien wie *Community* oder *Riverdale*, deren Welten und Charaktere überwiegend keinen Zugriff auf fantastische oder medizinische Ebenen haben, integrieren Musical-Episoden in ihr Repertoire. Dennoch wenden sowohl die Folge *Regional Holiday Music* aus *Community*⁴⁶ als auch die jede Staffel auftretende Musical-Episode aus *Riverdale* (an dieser Stelle soll hier die erste Musical-Episode *A Night To Remember* beleuchtet werden) die gleiche Art der Rechtfertigung an.⁴⁷

Die Episode *Riverdales* spielt mit dem Potential, dass es an einer Schule nicht unwahrscheinlich ist, dass Musicals aufgeführt werden. Genau dies passiert in *A Night To Remember*. Die Zuschauer*innen folgen den Protagonist*innen bei ihren Vorbereitungen für das erste jährliche Schulmusical. Diesen Vorbereitungen zum Anlass finden sich über die gesamte Episode mehrere Musical-Einlagen verteilt, die nicht direkt etwas mit den Proben zu tun haben müssen, aber durch das etablierte Setting nicht deplatziert wirken.⁴⁸

Regional Holiday Music aus *Community* setzt einen ähnlichen Rahmen. Hier befinden sich die Protagonist*innen nicht mehr an einer High School, sondern an einem Community College. Die musikalische Ebene der Folge wird am Anfang durch das Auftreten eines Glee Clubs etabliert – ebenfalls nicht untypisch für das Setting eines Community Colleges. Die Interaktionen mit dem Club führen schließlich zu den verschiedenen Musical-Nummern, die erneut nicht fehl am Platz erscheinen.⁴⁹

In Konklusion gibt es mehrere Rechtfertigungsmöglichkeiten, *warum die eigentlich singen*. Bei Shows, die auf Magie- oder Fantasy-Narrativen beruhen, sind Rechtfertigungsstrategien meist nicht vonnöten, da die Logik der Welt selbst das Phänomen auffängt. Darüber hinaus kann die Etablierung verschiedener diegetischer Ebenen das Auftreten von Musical-Episoden innerhalb von nicht-musischen Serien relativieren. Hierbei ist es nötig, dass die Serie auf ihr Potential zurück-

45 Vgl. »My Musical«, 00:00:45, 00:13:25, 00:22:00.

46 Vgl. Shapeero (Produzent) (2011), »Regional Holiday Music« (Staffel 3, Episode 10).

47 Vgl. Stone (Produzent) (2018), »Chapter Thirty-One: A Night to Remember« (Staffel 2, Episode 18).

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Shapeero, »Regional Holiday Music«.

greift, das Auftreten von Musical-Einlagen zu erklären. Bei Shows, die auf Magie, Fantasy oder anderen fantastischen Systemen beruhen, findet sich das Potential in den nahezu grenzenlosen Möglichkeiten, eigene Regeln der Logik zu entwerfen. Hingegen haben realitätsnahe Serien nicht diese Möglichkeit. Hier befindet sich das Potential der Rechtfertigung zum einen in den für die breite Masse ungreifbaren Erscheinungen der realen Welt, beispielsweise das Unterbewusstsein in Träumen oder plausibel erscheinende medizinische Auswirkungen auf das Gehirn. Zum anderen wird auf ein Metanarrativ zurückgegriffen, indem das Musical als Teil des Narrativs inszeniert wird. Sobald ein Berührungspunkt mit der geplanten Ausführung von Musical-Nummern gesetzt ist, reihen sich die Einlagen auch abseits der Bühne in das Narrativ der Episode ein.

3. ZUSAMMENFASSUNG

Warum singen die plötzlich? Zusammenfassend wurde diese Frage auf drei Ebenen beantwortet. Auf der ersten Ebene finden sich Gründe in den Intentionen, die Showrunner*innen mit dem Einsetzen der Musical-Episode verfolgen. Die speziellen Folgen generieren eine neue Form von Aufmerksamkeit für die Serie, es wird eine andere Art von potentiellen Zuschauer*innen angesprochen, sowie auch ehemaliges Publikum, welches durch die aufgebrochene Narration motiviert wird, erneut einzuschalten. Zudem wird das Facettenreichtum von Darsteller*innen betont, da die musikalischen Einlagen ungenutzte Fähigkeiten dieser ausschöpfen.

Eine Ebene darunter sind auch im Nutzen für den narrativen Verlauf der Serie Gründe zu finden, die das Einsetzen von Musical-Folgen sinnvoll machen. Die narrativen Möglichkeiten, die sich durch das Nutzen von Musical-Folgen eröffnen, stellen sich durch die aufgebrochene Narration dar. Diese Möglichkeiten äußern sich in den etablierten musikalischen Realitätsebenen und schaffen Platz für das Ausdrücken von bisher unbeleuchteten Sichtweisen und unzureichend ergründeten affektiven Gedanken.

Durch die letzte Ebene wurde gezeigt, dass die Frage auch innerhalb der Narration der einzelnen Episoden beantwortet wird. In der Handlung der Folge gibt es immer eine Form von Rechtfertigung, die zu Musical-Einlagen führt. Innerhalb der Narration wird der Gesang durch das Ausschöpfen des Potentials der Handlungsmöglichkeiten gerechtfertigt. Hier kann es je nach Serie verschiedene Gründe geben, beispielsweise das Einsetzen einer Traumsequenz oder aber das Inszenieren eines Musicals innerhalb der Handlung der Folge. In jedem Fall setzt dieser Aspekt voraus, dass die Serien, welche Musical-Episoden integrieren, das narrative Potential besitzen, eine Diegese um die Musical-Nummern herum aufzubauen, sodass diese Einlagen zu den Logiken der Serie passen.

»I'm no longer searching

Turns out all along,

The answer was inside me

With a song.«⁵⁰

Auch wenn die Musical-Folgen auf den ersten Blick nur wie ein netter Einschub wirken, wurde klar, dass sie durchaus auch strukturell ihren Zweck haben. Sie dienen zum Auflockern der Narrationsstruktur, zum Vermitteln von Emotionen und zum Erschließen eines weiteren Publikums.

LITERATURVERZEICHNIS

- Boniberger, Stephanie: *Musical in Serie: Von Buffy bis Grey's Anatomy*. Über das reflexive Potential der *special episodes* amerikanischer TV-Serien, Stuttgart 2013.
- Gorman, Bill: Die US-Einschaltquoten für den 20.05.2010. TV Ratings: Grey's Anatomy Rules Finale Thursday; Bones, FlashForward, CSI, Parks, 30 Rock, Ref Rise. In: Internet Archive Wayback Machine, 2010, <https://web.archive.org/web/20101227171302/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/05/21/tv-ratings-greys-anatomy-rules-finale-thursday-bones-flashforward-csi-parks-30-rock-ref-all-rise/52027>, 16.09.2023.
- Gorman, Bill: Die US-Einschaltquoten für den 31.03.2011. Thursday Final Ratings: »American Idol,« »Big Bang Theory,« »Rules Of Engagement,« »CSI,« »Grey's Anatomy« Adjusted Up. In: Internet Archive Wayback Machine, 2011, <https://web.archive.org/web/20110404213329/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/04/01/thursday-final-ratings-american-idol-big-bang-theory-rules-of-engagement-csi-mental-list-adjusted-up/87920>, 16.09.2023.
- Herzog, Amy: *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*, NED-New edition. Minneapolis, MN, 2010.
- Herzog, Amy: »Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised«, in: Windisch, Anna K.; Tieber, Claus; Powrie, Phil (Hrsg.): *When Music Takes Over in Film*, Cham, 2023.
- Lodge, Mary Jo: Beyond »Jumping the Shark«: the new television musical. In: *Studies in Musical Theatre*, Vol. 1, Nr. 3, S. 293-305, 2007.
- Mitovich, Matt W.; Swift, Andy; Caruso, Nick; Gelman, Vlada; Mason, Charlie: *TV's 20 Best Musical Episodes, Ranked (Plus the One Absolute Worst)*. TV Line. <https://tvline.com/lists/musical-episodes-tv-best-worst-watch-buffy-video/greys-anatomy-song-beneath-the-song>, 17.09.2023.
- Naden, Corinne J.: *The Golden Age of American Musical Theatre: 1943-1965*. Scarecrow Press, 2011.

50 Underwood: »The Song in Your Heart«, 00:34:41-00:35:09.

- Rhimes, Shonda über die Grey's-Anatomy-Musical-Episode. Shonda Rhimes on »Song Beneath The Song«. Greymatter: From the Writers of Grey's Anatomy. In: Internet Archive Wayback Machine, 2011, <https://web.archive.org/web/20110407230011/http://www.greyswriters.com/2011/03/shonda-rhimes-on-song-beneath-the-song.html>, 16.09.2023.
- Seidman, Robert: Die US-Einschaltquoten für den 19.05.2011. Thursday Final Ratings: »American Idol,« »Big Bang,« »The Office,« »Grey's,« »Mentalist« Adjusted Up. In: Internet Archive Wayback Machine, 2011, <https://web.archive.org/web/20110523070527/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/05/20/thursday-final-ratings-american-idol-big-bang-the-office-greys-mentalist-adjusted-up/93470/>, 16.09.2023.
- Thorburn, Sandy: Insights and Outlooks: Getting Serious with Series Television Musicals, in: Discourses in Music, Volume 5, Nr. 1, 2004, <http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v5n1io.html>, 12.09.2023.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian: »Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse«, in: MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews, Jg. 25, Nr. 1, 2008, S. 13–31.
- Windisch, Anna K.; Tieber, Claus; Powrie, Phil: »From Unheard to Meaningful: When Music Takes Over in Film«, in: Windisch, Anna K.; Tieber, Claus; Powrie, Phil (Hrsg.): When Music Takes Over in Film, Cham, 2023.

FILMOGRAFIE

- Friedman, Liz (Produzent) (1998): »The Bitter Suite« (Staffel 3, Episode 12) [TV-Serie], in: Tapert, Robert; Raimi, Sam (Produzenten), Xena: Warrior Princess. Renaissance Pictures, Universal Television.
- Kern, James V. (Produzent) (1956): »Lucy Goes to Scotland« (Staffel 5, Episode 17) [TV-Serie], in: Oppenheimer, Jess (Produzent), I Love Lucy. Desilu Productions.
- Mackenzie, Will (Produzent) (2007): »My Musical« (Staffel 6, Episode 6) [TV-Serie], in: Lawrence, Bill (Produzent), Scrubs, Doozer Productions; ABC Studios.
- Phelan, Tony (Produzent) (2011): »Song Beneath the Song« (Staffel 7, Episode 18) [TV-Serie], in: Rhimes, Shonda (Produzentin), Grey's Anatomy. Shondaland.
- Shapeero, Tristram (Produzent) (2011): »Regional Holiday Music« (Staffel 3, Episode 10) [TV-Serie], in: Harmon, Dan (Produzent), Community. Universal Television.
- Shilati, Sherwin (Produzent) (2021): »Bloody Celestial Karaoke Jam« (Staffel 5, Episode 10) [TV-Serie], in: Kapinos, Tom (Produzent), Lucifer. Jerry Bruckheimer Television, DC Entertainment, Warner Bros. Television.

- Stone, Jason (Produzent) (2018): »Chapter Thirty-One: A Night to Remember« (Staffel 2, Episode 18) [TV-Serie], in: Aguirre-Sacasa, Roberto (Produzent), Riverdale. CBS Studios; Warner Bros. Television.
- Underwood, Ron (Produzent) (2017): »The Song in Your Heart« (Staffel 6, Episode 20). in: Kitsis, Edward/Horowitz, Adam (Produzierende), Once Upon a Time. ABC Studios.
- Whedon, Joss (Produzent) (2001): »Once More, With Feeling« (Staffel 6, Episode 7) [TV-Serie], in: Whedon, Joss (Produzent), Buffy the Vampire Slayer. Mutant Enemy Productions.

PRODUZIEREN UND SPEKULIEREN MIT BARBIE UND FRAN

BIANKA-ISABELL SCHARMANN

I. WO SICH FILM- UND FERNSEHGESCHICHTE KREUZEN

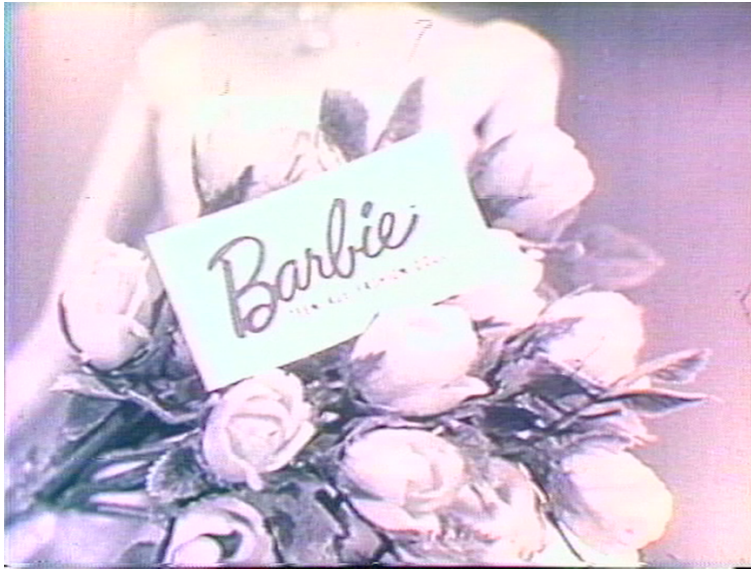


Abb. 1: Titelsequenz, Barbie TV-Werbung, 1959 © Mattel Inc.

Zwischen der zweiten Jahreshälfte 1959 und der ersten des Jahres 1960 wurde im US-amerikanischen Fernsehen eine Barbie-Werbung ausgestrahlt.¹ Am 08. März 1959 war die Miniatur-Modepuppe auf der Spielzeugmesse in New York vorgestellt worden. Die einminütige Reklame beginnt mit dem Close-up eines (Plastik-)Rosen-Bouquets, zwischen dessen Blüten eine Karte thront. »Barbie« verkündet die Karte den Zuschauenden. Der – heute ikonische – Schriftzug fungiert als Identifikationsmerkmal der Figur und Filmtitel zugleich, darunter steht als Untertitel die Spezifizierung »Teen-Age Fashion Model Doll« (Abb. 1). Das Bouquet im Bild haltend, erklingt die erste Strophe eines Liedes, das aufgrund seiner Einfachheit direkt ins Ohr geht. »Barbie, you're beautiful« intoniert in getragener, verträumter Melodik eine weibliche Stimme, die weiße,² normative Schönheit der Puppe besingend

1 Digitalisate diverser Qualität können über verschiedene Plattformen im Internet abgerufen werden, etwa auf YouTube, archive.org oder barbiemedia.com. Auf letzterem findet sich die Version in bester Bild- und Tonqualität. <http://www.barbiemedia.com/videos/detail/830.html>, 27.11.2023.

2 »Just a glance at collector price guides shows that even in her new multi-cultural incarnations, Barbie's ›whiteness‹ is still taken for granted and naturalized as the norm. White Barbies are listed as just ›Barbie‹, while the other dolls are listed by their race. As Richard Dyer argues, this assumption that white is the norm has historically been a mark of white

sowie sie gleichsam als Objekt der Begierde ausweisend. Während die erste Song-Zeile erklingt, wird auf Barbie in einem American-Close-up überblendet, deren den Blumenstrauß haltende Arme bereits zuvor sichtbar waren. Dieses filmische Stilmittel schließt an die in der bildenden Kunst etablierten Darstellungskonventionen floraler Analogien an:³ Rosensträuße sollen Perfektion ausdrücken.⁴ Mit diesem Etikett versehen, wurde Barbie als vorproduzierte ›Konserve‹ in den Werbepausen an die als weiß, suburban und vor allem weiblich imaginierte Zuschauerschaft der amerikanischen Mittelklasse verschickt.⁵

Jener Blumenstrauß wirkt im Vergleich zu Barbies Körper unproportional: Ein Blick in die von Barbie-Sammler:innen veröffentlichte Literatur verrät, dass dieser nicht Teil des Looks ›Suburban Shopper‹ war. Folglich kann das Bouquet als Prop verstanden werden und öffnet damit eine Passage zwischen am Fernseh-Dispositiv orientierter Rezeptionsästhetik und der Werbe*film*-Produktion.

Den Barbie-Werbefilm⁶ als Nexus setzend, tastet sich dieser Beitrag mikrohistoriografisch an den Schnittstellen und -rändern der Film- und Fernsehgeschichte entlang. Es gilt, »Barbie's titanic level of fame«⁷, wie es Juliette Peers formuliert, zu suspendieren und den Blick auf den kulturhistorischen Kontext der Produkteinführung zu lenken. Um jene vermeintlich unausweichliche Monumentalität Barbies auszuhebeln, schlage ich vor, das medienhistoriografische und epistemologische Potenzial der ›kleinen Form‹ TV-Werbung produktiv zu machen. Dieses liegt »im Umschalten zwischen unterschiedlichen Maßstäben der Betrachtung«, wie Linda Waack in *Der Kleine Film* vorschlägt:⁸ Mikroanalysen des Werbefilms, wie der Einstieg zum Text bereits exemplifiziert, einer filmischen Großaufnahme gleich, flankieren den historiografischen Einsatz. Es gilt, das Verhältnis zwischen kanonisierten Formaten der Filmwissenschaft wie dem Film-Musical und dem Werbefilm, die »Relationen von Klein und Groß«⁹ zu befragen. Details im Bild, wie das Bouquet, verquicken die Mikroanalysen mit dem Produktionsprozess der Werbung, deren Geschichte es tentativ und im Modus der Spekulation zu entwerfen gilt. Ins Blickfeld schiebt sich durch eine Spurensuche im zeithistorischen Kontext der Werbung Fran Harris-Tuchman, deren Rolle in der Frühphase des experimentellen Fernsehens und ihre lange Karriere im Werbebereich bisher kaum untersucht worden sind.

privilege in a world where white operates as the dominant term« (Spigel: Welcome to the Dreamhouse, S. 312).

3 Stott: »Floral Femininity«, S. 61.

4 Ebd., S. 72.

5 Vgl. dazu: Arnold: Gender and Early Television, v.a. das Kapitel »Populations, Consumers and Audiences«.

6 Barbie-Werbung wurde bislang allenfalls als Teil eines Materialkonvoluts untersucht. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Monografie Erica Rands *Barbie's Queer Accessories* (1995) verwiesen.

7 Peers: The Fashion Doll, S. 138.

8 Waack: Der kleine Film, S. 12.

9 Ebd., S. 10f.

Schließlich greife ich auf die in der feministischen Film- und Medienhistoriografie erprobten spekulativen Methodologien¹⁰ zurück und verbinde diese mit dem mikrohistoriografischen Ansatz. »Speculation [...] is no longer the province of the future, but a means to approach the obfuscated past.«¹¹

Das Kleine veranschauliche »den Vorbehalt gegen eine chronologisierende und kausalisierende Erzählhaltung«, so Linda Waack, »und thematisiert jenen Bruch, der sich im Archiv an der Grenze zur Systematisierbarkeit von Material auftut.«¹² Wenn im Folgenden also einzelne Punkte angehoben und immer wieder punktuell Schnittstellen zum Musical gesucht und hergestellt werden, so hat die daraus resultierende Unmöglichkeit einer schlussendlichen Homogenisierung Methode.¹³

2. BARBIE UND FRAN



Abb. 2: »Lulu« Award für Fran Harris-Tuchman, »Fates & Fortunes«, S. 74, Broadcasting Magazin.

Am 15. Mai 1960 fand im Ballsaal des Beverly Hilton Hotels in Los Angeles die 14. Jährliche Verleihung der »Lulu (Achievement) Awards«, ausgerichtet von der

10 Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Doppelausgabe der Zeitschrift *Feminist Media Histories* (2022), Vol. 8, Nr. 2 & 3 verwiesen, sowie auf den von Naomie Gramlich und Marie-Louise Angerer herausgegebenen Sammelband *Feministisches Spekulieren* (2020).

11 Field (a): »Editor's Introduction«, S. 2.

12 Waack: Der kleine Film, S. 13.

13 Vgl. dazu ebd., S. 12ff.

Vereinigung der Los Angeles Advertising Women Inc., statt.¹⁴ Mit den 1947 zu Ehren Frances Holmes, die als erste Frau eine Werbeagentur in Los Angeles eröffnete,¹⁵ ins Leben gerufenen Awards sollen herausragende Leistungen von Frauen in verschiedenen Werbemedien und -formaten geehrt werden.¹⁶ Im Rahmen eines gesetzten Mittagessens wurden die goldenen Trophäen – ›Lulu‹ – von der Hollywood-Schauspielerin Greer Garson an die Preisträgerinnen überreicht. Fran Harris-Tuchman gewann an jenem Sonntag zwei Lulus: Eine Foto-Montage, abgedruckt auf S. 74 der Mai-Ausgabe des *Broadcasting*-Magazins (Abb. 2) in der Kategorie »Fates & Fortunes« (re)inszeniert den Moment der Preisverleihung. Neben Belegen des ersten Platzes »in business film category for a filmstrip produced for Cole of California¹⁷ (women's apparel)« wurde Harris-Tuchman für die beste TV-Werbung, einen »Mattel Toy Barbie Doll commercial« ausgezeichnet. Der unausgesprochene Subtext dieser Meldung – auch mit Einbeziehung, der auf der Seite des Magazins sonstigen gelisteten Informationen – weist (Spielzeug-)Puppen und Frauenkleidung als ›Frauensache‹ aus, für deren audiovisuelle Bewerbung Frauen dann von Frauen ausgezeichnet werden.

2.1 FRAN ALS PRODUZENTIN UND CREATIVE DIRECTOR

1942 antwortete Fran Harris, wie einhundert andere Frauen auch, auf eine Zeitungsannonce: Die Chicagoer Fernsehstation W9XKB (später WBKB) suchte acht Frauen zur Bildung der WATTS-Einheit. Das Akronym WATTS schlüsselt sich zu Women's Auxiliary Television Technical Staff auf. »The WATTS were an all-female technical production crew that operated from 1942 to 1947. The title WATTS was created by the station director Bill Eddy and reflected the many ›women's auxiliary‹ services that operated during the war years.«¹⁸ Fran und ihre Kolleginnen gelten als »probably the first female station programmers in TV history«; ihre Tätigkeit fällt in

14 Informationsmaterial der Los Angeles Advertising Women Association, Fran-Harris-Archiv, University of Maryland, Box 80430, S. 16.

15 Anon.: »L.A. Adwomen Present Lulu Awards«, S. 93. Eine Historiografie dieses Preises, der Film-, Fernseh- und Radiogeschichte durch die Produktion von Werbeformaten verpflichtet, steht noch aus.

16 Kategorien der 14. Jährlichen Lulu-Awards waren: General Consumer Layout, Trade or Industrial Layout, Advertising Art Design, Color TV Commercials, Copy (general consumer), Copy (Retail), Copy (Trade or Industrial), Layout (Retail), Advertising Art (Illustration), Research, Direct Mail, Radio Commercial, Television Commercial B&W, Business Film, Publicity (National) Publicity (Local), Public Relations, Sales Promotion & Merchandising. Zeitungsausschnitt, handschriftlich auf den 16. Mai 1960 datiert. Fran-Harris-Archiv: Box 80430, S. 7.

17 Hier schleicht sich die erste relationale Anekdote zum Hollywood-Musical ein: Zwischen Esther Williams, Star der Wasserballett-Variante des Hollywood Musicals, und Cole of California, einer Bademodenmarke, bestand von 1948-1952 eine Kooperation.

18 Arnold: »Experiments in Early Television«, S. 56 f.

die experimentelle Phase des Fernsehens.¹⁹ Die Fernsehhistorikerin Sarah Arnold hat mit Rückgriff auf in Zeitschriften und Magazinen geführte Diskurse zu WATTS eine Rekonstruktion der Arbeit der Gruppe vorgelegt, da Dokumentation anderer Art kaum in Archiven zu finden sei.²⁰ Fran Harris kam innerhalb der WATTS die Rolle der Regisseurin zu.²¹ Dennoch produzierte sie nicht nur Shows, sie trat selbst als Nachrichtensprecherin auf und verfasste Drehbücher, bspw. für einen komödiantischen Sketch mit dem Titel ›Bright Star Shining‹ im Jahr 1945, der live gesendet wurde.²²



Abb. 3: »News Scan with Fran«, 1945, Library of American Broadcasting, <https://exhibitions.lib.umd.edu/leadingrole/fran-harris-tuchman>, 31.01.2024.

Unter den Titeln der Fernsehshowexperimente finden sich auch Verweise auf an Musicals orientierten Formaten wie »Musical Serenade«.²³ Unter experimenteller Lizenz operieren zu müssen, bedeutete, keine Anzeigen schalten zu können. Dennoch fanden Fran und ihre Kolleginnen Mittel und Wege, die Vorgaben zu umschiffen: »There was no advertising. But people could promote whatever their business was. Like we would do a fashion show by a store and the store could use their name«.²⁴

Offiziell wurde WATTS nicht aufgelöst; verschiedene Entwicklungen trugen zur allmählichen Verdrängung der Frauen aus der Fernsehproduktion des Senders

19 O'Dell: »A Station of Their Own«, S. 58.

20 Arnold: »Experiments in Early US Television«.

21 Arnold: Gender and Early Television, S. 125.

22 Ebd., S. 126.

23 O'Dell: »A Station of their Own«, S. 62.

24 Fran Harris, zit. n. O'Dell: »A Station of their Own«, S. 63.

bei.²⁵ »The foregrounding of female television talent and skill that had marked the experimental years of television was replaced with an emphasis on women as consumers of television, and women largely disappeared from the discourse of television production«. ²⁶ Nach einer Zwischenstation bei der Werbeagentur Ruthrauff & Ryan in Chicago, wo sie als erste Frau das TV-Department einer namhaften Agentur leitete,²⁷ gründete sie 1950, zusammen mit ihrem Ehemann Ralph Tuchman, Harris-Tuchman Productions.²⁸

Mittels der mit Lulus prämierten Produktionen lässt sich eine kleine, lückenhafte (Werbe-)Filmografie erstellen; diese stellt erneut Bezüge zu Formaten des Musicals her. 1953 gewann Fran gleich zwei Lulus für Shipstead & Johnson Ice Follies: »[F]irst award (TV spot campaign) and first for a half-hour promotional program (commercial film)«. ²⁹ Nur drei Jahre später, 1956, wurde sie ebenfalls mit einer Lulu in der Kategorie Commercial Film ausgezeichnet, erneut für eine Ice Follies-Produktion, einen 12-minütigen Farbfilm. Am 06. September 1951 feierte die Musical Show *The Ice Follies of 1952* Premiere; ein Vorläufer des heute noch operierenden *Holiday on Ice*.³⁰ Um Mark Rappaports Beobachtungen leicht abzuwandeln: »And, of course, once you really notice it [the musical], you can't *stop* noticing it«. ³¹ Schnittstellen zum (Film-)Musical können sich auch in der professionellen Biografie auftun.

Schließlich erhielt Fran im Jahr 1958 einen »second award in the black-and-white tv class« für eine Sebb-Shampoo-Werbung.³² Ob Cy Schneider, der den Mattel-Account bei Carson/Roberts seit 1954³³ betreute, um die Erfolge Frans für Harris-Tuchman Productions wusste? Oder ob eine:r seiner Kolleg:innen den Vorschlag unterbreitete, die Industriefilmproduktionsfirma zu engagieren? Auffällig ist nicht zuletzt, dass Fran maßgeblich für Werbeproduktionen ausgezeichnet wurde, die als weiblich vergeschlechtlichte Produkte kultureller oder materieller Art bewerben. Wurde Harris-Tuchman Productions möglicherweise für die Bewerbung Barbies engagiert, weil eine Frau bestgeeignet schien, ein Produkt ›an die (adoleszente) Frau« zu bringen?

25 Arnold zeichnet die Entwicklungen in »Experiments in Early US Television« detailliert nach, S. 571ff.

26 Arnold: Gender and Early Television, S. 132.

27 Vgl. dazu: <https://exhibitions.lib.umd.edu/leadingrole/fran-harris-tuchman>, 27.11.2023.

28 Anon.: »Harris-Tuchman Productions Inc.«, S. 157.

29 Anon.: »16 L.A. Women Receive Frances Holmes ›Lulus«, S. 117.

30 Auf der Performing Arts Database findet man einen Eintrag zur Produktion *The Ice Follies of 1952*, <https://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.smor.19510906/default.html>, 27.11.2023.

31 Rappaport: »The Secret Life of Objects«, o.S., <http://www.rouge.com.au/13/secret.html>, 27.11.2023.

32 Anon.: »L.A. Adwomen Present Lulu Awards«, S. 93.

33 »In November 1954, Carson/Roberts went to work for a tiny little toy company, Mattel Creations, in Hawthorne, California« (Schneider: Childrens Television, S. 15).

3. »ONE-MINUTE MOVIE«³⁴

Die Fernsehhistorikerin und -theoretikerin Lynn Spiegel weist auf eine Veränderung in der Produktionspraxis von Fernsehwerbung im US-amerikanischen Kontext Ende der 1950er Jahre hin: Nahm Werbung zu Beginn des Jahrzehnts noch die Form einer gesendeten Live-Performance an – auch Fran Harris-Tuchmans Arbeit für *The Ice Follies of 1956* zählt dazu³⁵ –, deren Werbetexte häufig direkte Verbindungen zu den Inhalten der Episoden der Serien herstellten, in diesem Sinne als deren Sponsoren fungierten, setzte sich nach und nach die Vorproduktion von Werbung als *Werbefilm* durch. »By the late 1950s roughly 80 percent of television commercials were shot on film.«³⁶ Im produktionsseitigen Einsatz des recht teuren 35mm-Materials artikulieren sich ökonomische und praktische Vorteile:³⁷ »Mistakes in performance or product failures (such as appliances that would not work) could be edited out; production could be scheduled to fit the availability of the talent; directors could shoot on location; and clients could save money by amortizing production costs over repeated uses of the same commercial.«³⁸

Das eingangs zu vernehmende statische Rauschen zeigt ein Fehlen der Tonspur in der ersten Sekunde an und weist damit die Produktwerbung als ein für das Fernsehdispositiv produziertes Format aus: Um unerwünschte Soundüberlagerungen während der sequenziellen Sendung einzelner Konserven im TV zu vermeiden, setzt der Ton materialseitig »verspätet«, in der Logik der Programmstruktur korrekt, ein. Die wiederholte Benutzung im Film entwickelter ästhetischer Termini aktualisiert sich auf der materiellen Ebene des Werbefilms.

Verschränkt in diese materiell-pragmatischen Überlegungen sei weiterhin ein künstlerischer Anspruch. So begannen Werbefilmproduktionen sich zu Beginn der 1960er Jahre laut Spiegel an neuen, oftmals europäischen Filmstilen oder -strömungen zu orientieren und sich deren ästhetische Strategien anzueignen: »Television commercials of the 1960s were often extremely condensed versions of techniques and ideas that advertisers gleaned (or in fact invented) through their associations with film culture, especially new-wave cinema and independent, experimental, and structural films of the 1960s.«³⁹ Für eben solche auf 35mm-Filmmaterial produzierten Werbefilme, die im Fernsehen ausgestrahlt wurden, hat Spiegel den

34 Spiegel: *TV by Design*, S. 213.

35 Die Library of American Broadcasting an der University of Maryland hat den »Women in Broadcasting History« eine Online-Präsenz gewidmet. Unter dem Titel »Taking a Leading Role« werden dort Einblicke in die Sammlung zu einzelnen Frauen gegeben. Auf der Seite zu Fran-Harris Tuchman findet sich ein Scan des Scripts zur »on air ›Ice Follies‹ ad, 1955«, <https://exhibitions.lib.umd.edu/leadingrole/fran-harris-tuchman>, 31.01.2024.

36 Spiegel: *TV by Design*, S. 215.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 214.

Neologismus »one-minute movie«⁴⁰ vorgeschlagen, der die programmstrukturell erforderliche Kürze mit dem ästhetischen Anspruch verquickt.

One-minute movies können folglich produktionsseitig als Varianten des Industriefilms, als *Werbefilme*, ausgewiesen werden, die filmische (Montage-)Techniken einsetzen. Rezeptionsästhetisch müssen indes das Fernsehen als techno-ökonomisches Dispositiv und die eben jenes durchziehenden ideologischen Prämissen bedacht werden. Schon während der Produktion wird die televisuelle Sendung antizipiert, bspw. durch die ›Entleerung‹ des Filmbildes, da detailreiche Fernsehbilder zur Unübersichtlichkeit tendieren.

Werbefilme, als Formen der Werbung, bearbeiten ihre »[produktförmigen] Themen in höchster Verdichtung und Prägnanz«.⁴¹ »In komprimierter Form bietet sie [die Werbung] eine ganze Verweisstruktur auf«.⁴² Verdichtung, ein »eigentlich technischer Begriff«⁴³, beschreibt hier einen Prozess der Bedeutungskondensation. »Die Verdichtungsleistung liegt nicht in der Miniaturisierung als Objekt [und damit in der Kleinheit] begründet, sondern im Kontext und im Wissen des Betrachters um das Referenzobjekt«.⁴⁴ Folglich schlage ich vor, die one-minute movies als *filmische Miniaturen* zu fassen.

4. ›WINDOW SHOPPING‹

Jene mit Bouquet ausgestattete Barbie führt ›Suburban Shopper«⁴⁵ vor, bestehend aus Sonnenhut und Kleid (Abb. 4). Für die Fernseh-Zuschauenden blieb der Titel des Ensembles unsichtbar. Produktionsseitig zeigt die Platzierung von ›Suburban Shopper‹ subtilen Witz und bedachte Auswahl an: Verdichtet dieses Model doch die diskursiven Rahmungen des Fernseh-Dispositivs als ›Fenster zur Welt‹ und dessen historische Verbindung zu den Suburbs⁴⁶ wie zur Konsumkultur und zu Modediskursen.

In der Totalen zeigt sich, dass der Schnitt der Modeminiatur sich an der New Look-Silhouette orientiert: Die während der Pariser Modewoche im Jahr 1947 von Christian Dior präsentierten Kreationen sollten stilbildend für die Nachkriegsmode werden und Paris als westliches Modezentrum re-etablieren.

40 Ebd., S. 213.

41 Miggelbrink/Bartz: »Einleitung in den Schwerpunkt«, S. 14.

42 Ebd., S. 14.

43 Cremer: »Miniaturisierung als Verdichtung?«, S. 158.

44 Ebd.

45 Zur korrekten Identifizierung der einzelnen Looks konsultierte ich Eames: *Barbie Fashion* sowie *Billy Boy: Barbie. Her Life & Times*. Zur Barbie-Sammelkultur siehe das Kapitel »Barbies without Ken« in der Monografie *Welcome to the Dreamhouse* (2001) von Lynn Spiegel.

46 Vgl. dazu: Das Kapitel »The Suburban Home Companion: Television and the Neighborhood Ideal in Postwar America« in Spiegel: *Welcome to the Dreamhouse* (2001).

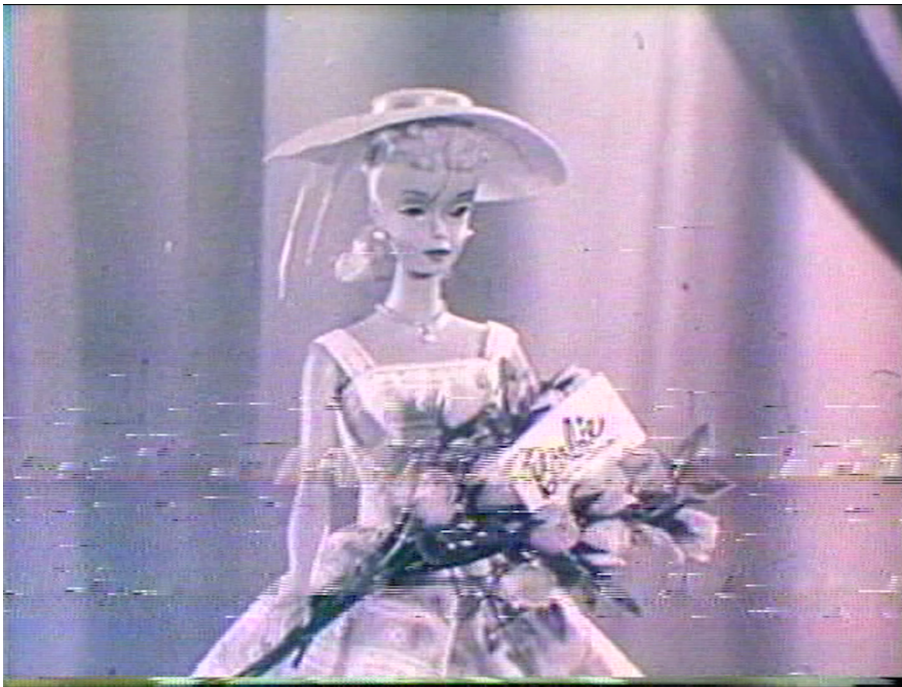


Abb. 4: ›Suburban Shopper‹, Barbie TV-Werbung, 1959 © Mattel Inc.

Der leichte, gestreifte Stoff evoziert hingegen eine gewisse ›casualness‹: *En miniature* verdichtet das Model materiell die zeitgenössischen komplexen Aushandlungsprozesse und Rivalitäten zwischen amerikanischer und französischer Mode.⁴⁷ Auch Hollywood-Filmproduktionen der 1950er Jahre inkorporieren genreübergreifend die in den Modepuppen verdichteten Diskurse und bearbeiten sie auf narrativer wie auf Ebene des (weiblichen) Kostüms, häufig präsentiert in Form der Transformations-Trope.

Barbies zu Beginn der Werbung deutlich lesbare Produktspezifizierung weist die Puppe als neueste Ergänzung eines in den 1950er Jahren erneut populär werdenden Phänomens aus: Sie sollte den Modepuppen der Marken Madame Alexander oder Arranbee Konkurrenz machen. Juliette Peers ordnet dieses Phänomen folgendermaßen ein:

The mystique of high fashionable style in the 1950s encouraged the development of the so-called ›teenage dolls‹ in the USA [...]. Other names for these dolls are ›glamour dolls‹, ›fashionable ladies‹ or ›fashion dolls‹. [...] These dolls were different to the juvenile norm accepted by the toy trade. They had moulded breasts, feet shaped to wear high-heeled shoes and large ready-made wardrobes for purchase by the doll owner. These wardrobes stressed an up-to-date, desirable fashion

47 Kirkham/Cohen: »Contexts, Contradictions, Couture, and Clothing«, S. 113.

image and highlighted glamorous and formal clothes and accessories above the everyday.⁴⁸

Außerdem argumentiert Peers, dass die Modepuppen als populärkulturelle Reaktion auf die Emergenz des New Look gelesen werden können. Die Beschreibung der Charakteristiken der Modepuppen kann gleichermaßen für Barbies (Mode-)Körperperform⁴⁹ geltend gemacht werden. Barbies Körperperform, die im Vergleich zu den anderen auf dem Markt verfügbaren Modepuppen durch ihre Kleinheit, den extrem schmalen Körper und verlängerte Proportionen auffällt, sowie ihre Portabilität und Manipulierbarkeit sollten sich als entscheidend für den nachhaltigen Erfolg dieser Modepuppe herausstellen.⁵⁰ Als sie 1959 auf den Markt kam, war sie zur ›geschlechterparitätischen Ausbalancierung‹ des Produktsortiments von Mattel gedacht, dem zu diesem Zeitpunkt führenden Hersteller für musikalisches Spielzeug und Spielzeugwaffen.⁵¹ Die Einordnung Barbies als Konkurrenzprodukt verdeutlicht, dass Barbies »Debut«⁵² im Jahr 1959 nur retrospektiv – aufgrund ihres heute ikonischen Status – wie ein monumentales, gar mythisches Ereignis erscheint.⁵³ Eben jene Attribute, die Barbie von den anderen auf dem Markt verfügbaren Puppen unterschied, allen voran ihre glamouröse Modekleidung und ihr Modekörper, wurden in der Werbung betont.

Die Kamera verweilt, nach der bereits beschriebenen Überblendung, für einige Sekunden mehr auf Barbie. An »you're beautiful« schließt sich auf der Tonspur »you make me feel...« an. Als fungiere die langgezogene Intonation von ›feel‹ als affektiv besetzter Impuls, zoomt die Kamera heraus und löst damit die amerikanische Einstellung auf. Konnte man einige Set-Design-Elemente bereits im Hintergrund erahnen, wie ein zum Vorhang drapierter ›dunkler‹ Stoff, gibt der Zoom dem Blick der Zuschauenden nun das gesamte theatrale Setting in einer fließenden Bewegung preis. Auf einer geschwungenen Treppe, aus einzelnen quadratischen Scheiben konstruiert, wurden insgesamt vier Barbie-Puppen platziert (Abb. 5): Neben ›Suburban Shopper‹ führt eine brünette Barbie das ›Nighty Negligee Set‹ samt

48 Peers: *The Fashion Doll*, S. 136.

49 Zum Modekörper Barbies siehe Burde: »Mode-Miniaturen«, S. 107.

50 Eine weitere genealogische Fluchtlinie führt vom amerikanischen Kontinent und Kontext nach West-Deutschland zu Bild-Lilli, »the ›femme fatale‹ of the doll world«, wie Juliette Peers pointiert (S. 139). Im Kapitel »Dolls, Glamor, and the Female Image in the 1950s« der Monografie *The Fashion Doll* von Juliette Peers, geht die Autorin detailliert auf die komplexen und teils widersprüchlichen Diskurse ein, die Bild-Lilli und ihre Verwandtschaft mit Barbie durchziehen. Und Erica Rand arbeitet im ersten Kapitel »Making Barbie« ihrer Publikation *Barbie's Queer Accessories* anschaulich heraus, wie Mattel Barbies ›Ursprung‹ mythologisiert und immer wieder diskursiv verschiebt.

51 Schneider: *Children's Television*, S. 24.

52 *Billy Boy: Barbie, Her Life and Times*, S. 10.

53 Zuletzt fand Greta Gerwig für *Barbie* (USA 2023) in Form der zitierten Monolith-Sequenz aus *2001: A Space Odyssey* (USA 1968, R: Stanley Kubrick) ein filmisch aufgeladenes Bild für Barbies Mythos.

Stoff-Hund, eine weitere blonde Barbie das ›Winter Holiday‹ und eine brünette das ›Enchanted Evening‹ vor – Ensembles, die dem Tag modisch Struktur verleihen. Ausgekleidet wurde der Raum mit Textilien verschiedener Dichte, die diesen nach hinten gleichsam begrenzen. Ein unwirklicher, der Realität entthobener Raum, der die träumerische, durch die Musik affektgeladene Atmosphäre visuell komplettiert. Schon während des Zooms setzt die nächste Liedzeile ein: »My Barbie doll is really real«. Um die besungene und in der Verstärkung sich nahezu karikierende Echtheit der Puppe zu bezeugen, greift eine Hand, synchronisiert zur Liedzeile (really real), aus dem rechten Bildrand kommend, nach der Puppe im seidig glänzenden Abendkleid (›Enchanted Evening‹). Eine fast gewaltvolle und surreal anmutende Geste, in der die Lebendigkeit des Körperteils mit der unbelebten Objektivität der Puppe kontrastiert wird und die ebenfalls als Stilmittel zur Herausstreichung der Produkteigenschaft und -förmigkeit eingesetzt wird. Diese Geste entlarvt das Filmset als ›Puppenstube‹, in der Träume vom Besitzen und Manipulieren der Puppen, etwa das Schließen eines Reißverschlusses oder das Vollführen einer tänzerischen Drehung, ausagiert werden. Auch visualisiert die eingreifende Hand den (hoffentlich) im Verlauf der Werbung ausgelösten Kaufimpuls, den Wunsch, die Puppe selbst besitzen zu wollen. Unterstrichen wird hier auf subtile Weise die Display-Ästhetik der Werbung.

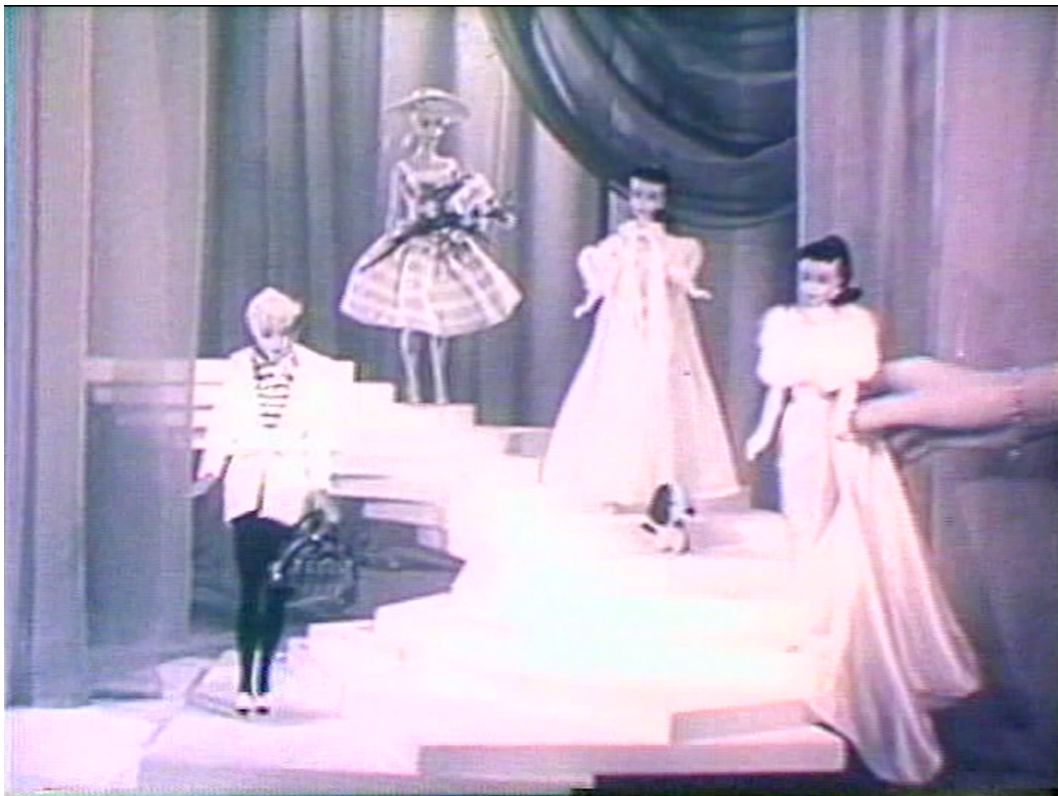


Abb.: 5: Filmset als Puppenstube, Barbie TV-Werbung, 1959 © Mattel Inc.

Über elf Einstellungen hinweg werden insgesamt dreizehn von Pariser Haute Couture inspirierte Ensembles⁵⁴ präsentiert. Rekonfiguriert werden formal-ästhetisch Parameter der konventionalisierten Toposformel⁵⁵ der Modenschau im Film: Charlotte Herzog verweist auf die markanten »similarities between the fashion show film and theatrical as well as motion picture musicals, especially the revue«. ⁵⁶ Modenschau-Nummern in Hollywood-Musicals sind ein besonders spektakuläres Beispiel der Konvergenz von »Show Window and Screen«⁵⁷: Diese fungieren als »living display windows [...], that were occupied by marvelous mannequins and swathed in a fetish-inducing ambiance of music and emotion«. ⁵⁸ Die Theatralität der Sets setzt die vom Kino auf das Fernsehen übertragene Metapher des »display windows« anschaulich ins Bild, sodass dem Werbefilm auch ein genealogisches Moment eignet. ⁵⁹

In seinem die (Puppen-)Körper arrangierenden und ausstellenden Gestus erinnert das Tableaux-artige Arrangement trotz oder gerade aufgrund seiner Reduktion im Konzert mit der angestimmten Melodie an die »calender girl«⁶⁰-Nummern einiger Hollywood-Musicals. In der *Beautiful Girls*-Nummer aus *Singin' in the Rain* (USA 1952, Regie: Stanley Donen/Gene Kelly) besingt ein Performer die weibliche Schönheit, während parallel »zwölf Monate« als Tableaux vivants einzeln ins Bild kommen und im Voice-over die Looks spielerisch erklärt werden. Die als Mannequin posierenden Frauen setzen die Doppeldeutigkeit des Mannequins und Models im Medium der Mode-Illustration ins Bild: Die Medialität der Mode wird hier über die körperliche Performanz der Schauspielerinnen ausagiert.

Ähnlich bearbeitet die titelgebende Nummer aus *Cover Girl* (USA 1942, Regie: Charles Vidor) die Körpertechnik der Mannequins: »Her [the mannequins] sudden immobilization of face and body – to be executed at fixed intervals, and therefore perfectly predictable – evoked the cinematic freeze-frame effect.«⁶¹, ein Effekt, der in beiden Nummern nicht tatsächlich umgesetzt, sondern durch die körperliche Arbeit der Schauspielerinnen hergestellt wird.

54 Charlotte Johnson zeichnet für die ersten Miniatur-Moden Barbies verantwortlich. »Her love for French couture in the 1950s formed a clear bridge between the doll and high fashion« (Peers: *The Fashion Doll*, S. 11).

55 »Der Begriff der »Toposformel« bezieht sich mithin auf prägende Figuren, »Formeln« der räumlichen Relationen in typischen Darstellungs-Konventionen [...]« (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 317).

56 Herzog: »»Powder Puff« Promotion«, S. 137.

57 Gaines: »The Queen Christina Tie-Ups«, S. 35.

58 Eckert: »The Carole Lombard in Macy's Window«, S. 103.

59 Zur Metapher der Theatralität im Kontext des Nachkriegsfernsehens siehe das Kapitel »Portable TV« in *Spigels Welcome to the Dreamhouse*; zur Analogie zwischen Kinokultur und Window-Shopping siehe Gaines: »The Queen Christina Tie-Ups«.

60 Herzog: »»Powder Puff« Promotion«, S. 137.

61 Colaiacomo: »Fashion's Model Bodies«, S. 31.

Sequenziell reihen sich Inszenierungen einzelner oder mehrerer Looks in der Produktwerbung aneinander, die in der Präsentation des Hochzeitskleides gipfeln und damit die Logik von Haute-Couture-Schauen aufgreifen. Das Brautkleid war das teuerste Produkt der Mattel-Linie; somit war es aus ökonomischer Perspektive nur konsequent, Begehrlichkeiten für dieses mittels der Platzierung am Schluss zu wecken. *Funny Face* (USA 1957, Regie: Stanley Donen) drängt sich an dieser Stelle als passende Referenz auf: Narrativ bearbeitet das Musical die angesprochenen Aushandlungsprozesse zwischen amerikanischer und französischer Mode; mit der Besetzung Audrey Hepburns fiel die Wahl auf einen Star ›für Frauen‹, wie es Rachel Moseley formuliert, zu dessen zentralem Moment der Star-Persona die Transformations-Trope mittels Haute Couture zählt.⁶² Gleich doppelt wird das Hochzeitskleid im Film als Schließungsmoment bemüht: Das zentrale Foto-Shooting, an dessen Ende ein Hochzeitskleid in Szene gesetzt werden soll, kann als Katalysator für den romantischen Plot verstanden werden, weil diesem strukturelle Ähnlichkeiten zu den Traumsequenzen anderer Musicals eignen.⁶³ Schickte man sich an, in der Werbung, angeregt durch *Funny Face*, nach einem Narrativ zu suchen, würde dieses in der Transformation einer Frau zur Braut und damit in der Erfüllung ihres heteronormativen ›Schicksals‹ liegen. Doch wie in *Funny Face* bleibt dies letztendlich im Ungewissen.

Die hier angelegten Assoziationen verweisen auf das epistemologische Potenzial der Miniatur: »[T]he representative quality of the miniature makes the contextualization an allusive one; the miniature becomes a stage on which we project, by means of association or intertextuality, a deliberately framed series of actions«, pointiert Susan Stewart in *On Longing*.⁶⁴ Es seien die Menschen, die spielen, deren Imagination angeregt werde.

5. AM SET

Aufgebaut und bespielt wurde das textil ausgekleidete Filmset *en miniature* in den Räumlichkeiten von Harris-Tuchman Productions. Eine auf den 15. Mai 1959 datierte, handschriftlich aufgestellte Kostenrechnung, übertitelt »Barbie Doll – Carson Roberts«, beweist die Übernahme des Auftrags.⁶⁵ Aufgelistet werden Kosten für Shooting, Talent, Teacher, Lab (fine grain dupe), Neg cutting, Editing, Music. Summarisch ergibt sich ein Betrag von 1441,00 \$. Darunter, mit anderem Stift, und das ist interessant, wurde eine weitere Kostenaufstellung addiert, für eine möglicherweise kürzere Version – hier kann ich auf das korrekte Wort nur spekulieren. In finanzökonomischer Pragmatik findet das Gefüge, in das die Produktion der Werbung eingelassen ist, hier ihren Ausdruck. Simultan wird die Arbeit am Werbefilm

62 Moseley: »Dress, Class and Audrey Hepburn«, S. 111.

63 Feuer: *The Hollywood Musical*, S. 75.

64 Stewart: *On Longing*, S. 54.

65 Fran Harris-Tuchman Archive, University of Maryland, Box Nr. 80429, S. 5.

und der Produktion seiner Versionen als prozessual und verzeitlicht greifbar. Über welchen Zeitraum erstreckte sich die Arbeit?

Ein Rechnungsdurchschlag legt weitere Fahrten aus: General Film Laboratories Inc. erhielt am 6. Mai 1960 den Auftrag, verschiedene Filme zu entwickeln, darunter 1. »BD-I-S-N.Y. Version« 35mm-Act-Only«, 2. »B-D-I-L-NY-Version« / B-D-I-L / BD-I-S / 35mm Act + TRK-ON-ABove 3-Spots«. Drei der sechs weiteren, gelisteten Kopien bestätigen, dass Harris-Tuchman Productions ebenfalls in die Produktion eines Werbefilms für Chatty Cathy, Mattels sprechende Puppe, involviert war.⁶⁶ Aus den Akronymen lässt sich noch mit relativer Sicherheit ableiten, dass BD für Barbie Doll steht und NY für New York. Bezieht sich L möglicherweise auf Long und S auf Short? Die handschriftliche Auflistung legt diesen Schluss ebenfalls nahe, sie verbietet die Produktion einer kurzen Version. Somit lässt sich auf eine mindestens ein Jahr andauernde Zusammenarbeit zwischen Harris-Tuchman Productions und Carson/Roberts für Mattel spekulieren. Es liegt folglich im Bereich des Möglichen, dass diese Zusammenarbeit mehrere Barbie-Werbefilme produzierte. Und für *einen* wurde Fran Harris-Tuchman in ihrer Rolle als Creative Director ausgezeichnet.

Die Produktion des Barbie-Werbefilms fällt außerdem in die Frühphase der sich speziell an Kinder adressierenden Fernsehprogrammierung, dies bezieht Formate sowie Werbung gleichermaßen mit ein. Cy Schneider schreibt sich selbst, in den Mantel des Helden gekleidet,⁶⁷ in seiner Monografie *Childrens Television* eine zentrale Rolle in der Entwicklung dieser Formate zu; 1987 erschienen, war Barbie bereits zur Ikone avanciert. Keinen geringen Anteil habe daran seine Arbeit für Carson/Roberts und die Betreuung des Mattel-Accounts gehabt. In Cy Schneiders Narration der »Barbie Story«⁶⁸ fehlt, wenig überraschend, jeglicher Hinweis auf Fran Harris-Tuchman Productions. Eine Passage in Barbies »Welt-Eroberungsgeschichte« in Schneiders Publikation ließ mich aufmerken, daher zitiere ich sie hier in Gänze:

Special techniques were developed to make Barbie look glamorous under hot lights and through the eye of the camera. Filming a close-up of a beautiful woman has its own set of problems, but when the model's head is the size of a quail's egg, enormous difficulties arise. Not to speak of what happens to plastic material under hot lights. Eventually we learned through trial and error. We froze the dolls overnight so they wouldn't melt under the lights the next day. We learned to keep hair and fashion stylists on the sets to daub the hairdos with water and make sure the clothes fit smartly.⁶⁹

66 Auf YouTube findet sich eine auf 1960 datierte TV-Werbung für Chatty Cathy. <https://www.youtube.com/watch?v=IH5wplBVmQ4>, 27.11.2023.

67 Vgl. dazu: Ursula K. Le Guin: »Die Tragetaschentheorie der Fiktion«.

68 Schneider: *Children's Television*, S. 24ff.

69 Ebd. S. 28.

Wer verbirgt sich hinter dem vagen ›we‹? Schneider beschreibt hier einen gemeinschaftlichen, experimentellen Prozess. Schreckte Schneider doch vor der Beanspruchung des gesamten Credits zurück und verfiel deswegen auf eine uneindeutige Form der Wiedergabe der Geschehnisse? Wer hatte das Wissen, die »special techniques« zu entwickeln? Mit Fran Harris-Tuchman war eine versierte und technisch geschulte Frau am Set, deren Erfahrungsschatz Film- und Fernsehtechniken gleichermaßen umfasst. Der hingeworfene sexistische Kommentar verdichtet die bereits ausgeführten Analogien zwischen unbelebter, plastikgewordener Weiblichkeit und Diskursen glamouröser, lebendiger Weiblichkeit. Er veranschaulicht weiterhin, dass produktionsseitig Techniken eingesetzt wurden, um den Eindruck glamouröser Weiblichkeit hervorzubringen; diese Techniken verweisen somit auf die Produzierbarkeit von Geschlecht.

6. AN- UND AUSZIEHEN



Abb. 6: ›Single in the Spotlight‹, Barbie TV-Werbung, 1959 © Mattel Inc.

Auf die die Mode-Miniatur ›Single in the Spotlight‹ tragende Barbie wurden besonders heiße Lichter gerichtet: Der Name fungiert gleichsam als Regieanweisung. Allein im Scheinwerferlicht, begleitet vom Mikrophon, wird Barbie als glamouröser Star inszeniert (Abb. 6). Die Details des Looks, wie das schulterfreie Kleid, die Perlenhalskette, die langen Handschuhe und das rosa Tuch rufen Assoziationen zu Marilyn Monroes ikonischer Rolle der Lorelai Lee wach. Im Musical *Gentlemen Prefer Blonds* (USA 1953, Regie: Howard Hawks) trägt Monroe ein rosa Kleid im selben Schnitt, samt Handschuhen und Diamantschmuck an Hals und Armgelenken; in diesem performt sie »Diamond's are a girl's best friend«. Monroes Name war gleichbedeutend mit Sexualität, argumentiert Richard Dyer, eine Botschaft, die ihre

gesamte Star-Persona durchzieht: »[A] message that ran all the way from what the media made of her in the pin-ups and movies to how her image became a reference point for sexuality in the coinage of everyday speech«. ⁷⁰ Über Marilyn Monroe wird ein weiterer Bezug, den die Barbie-Werbung subtil verdichtet, sichtbar: (Weibliche) Sexualität wurde zunehmend Thema in Filmen der 1950er Jahre. Auch zeigt sich in dieser Anspielung ein subversives Potenzial der Puppe: Als Barbie auf den Markt kam, galt sie als kontrovers – nicht zuletzt aufgrund ihrer Körperperform. ⁷¹

Im Barbie-Werbefilm verschiebt sich eben die Produktion einer heteronormativen, romantischen Schließung hin zu einer zwischen weiblichem* Publikum und Puppe herzustellenden Beziehung, die von Verlangen und Vereinigungsfantasien durchzogen ist. Die mit Affekt aufgeladene und im Modus des Träumerischen gehaltene filmische Miniatur durchzieht die »almost magical power of ›the Dress‹ in female imagination and the ubiquitous, concomitant dreams of female transcendence through ›beauty, high fashion and the right [wo]man«. In der Multiplizität der Barbies manifestiert sich ein Möglichkeitsspielraum für (junge) Frauen, sodass sich an die Stelle der Braut zu imaginieren letztlich nur als eine unter vielen Möglichkeiten erscheint. Nicht zu vergessen, dass die Werbung zwar eine weibliche Zuschauerschaft als ideale imaginierte, rezipiert wurde sie jedoch vermutlich von Personen jeglichen Geschlechts und sexueller Orientierung. In der Multiplizität und im Ausstellen von Gender als Performance mittels Kleidung steckt auch ein queeres Potenzial. »I make believe that I am you« – auf dieser passenden Liedzeile endet der Werbefilm.

Während in diesem frühen Barbie-Werbefilm die Emphase auf den »tiny zippers that really zip« ⁷² lag, auf der Möglichkeit, das Teen-Age Fashion Model immer wieder neu einzukleiden, entblößte Aqua in ihren ikonisch gewordenen Lyrics die obszöne Seite des Barbie-Spiels:

»You can brush my hair, undress me everywhere

Imagination, life is your creation« ⁷³

Die Möglichkeit, die Puppe überall ausziehen zu können und der Imagination auch im Spiel mit dem entblößten Barbie-Körper – der hier analog zum Frauenkörper geführt wird – freien Lauf zu lassen.

70 Dyer: *Heavenly Bodies*, S. 18.

71 Juliette Peers weist auf einen weiteren, bei aller Kritik, zu bedenkenden Aspekt hin: »Barbie's famous tiny waist, so often denounced as unhealthy and unnatural, is moulded small so that there will not be a build-up of fabrics around her waist when she is fully dressed« (*The Fashion Doll*, S. 161).

72 Playthings: »The Barbie Doll«, o.S.

73 Aqua: »Barbie Girl«.

LITERATURVERZEICHNIS

- Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Naomie (Hrsg.): *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin 2020.
- Arnold, Sarah: *Gender and Early Television: Mapping Women's Role in Emerging US and British Media, 1850-1950*. London 2021.
- Arnold, Sarah: »Experiments in Early US Television: Windows of Opportunities for Female Technical Workers in the 1940s«, in: *Women's History Review*, 2022, Jg. 31, Nr. 4. S. 561-579.
- Bartz, Christina/Miggelbrink, Monique: »Werbung. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2013, Jg. 9, Nr. 9, S. 10-19.
- Boy, Billy: *Barbie: Her Life & Times, and the New Theater of Fashion*. New York 1992.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1995.
- Burde, Julia: »Mode-Miniaturen«, in: Lehnert, Gertrud/Weilandt, Maria (Hrsg.): *Materielle Miniaturen. Zur Ästhetik der Verkleinerung*, Würzburg 2020, S. 93-109.
- Cremer, Annette Caroline: »Miniaturisierung als Verdichtung? Von der Relationalität der Dinge«, in: Schmidt-Funke, Julia A. (Hrsg.): *Materielle Kultur und Konsum in der frühen Neuzeit*, Wien 2019, S. 137-159.
- Colaiacono, Paola: »Fashion's Model Bodies: A Genealogy«, in: Giorcelli, Cristina/Rabinowitz, Paula (Hrsg.) *Accessorizing the Body*, Minneapolis 2008, S. 24-32.
- Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York 2004.
- Eames, Sarah Sink: *Barbie Fashion: The Complete History of the Wardrobes of Barbie doll, Her Friends and Her Family*. Paducah 1995.
- Eckert, Charles: »The Carole Lombard in Macy's Window«, in: Gaines, Jane/Herzog, Charlotte (Hrsg.): *Fabrications: Costume and the Female Body*, New York 1990, S. 100-121.
- Field, Allyson Nadia (a): »Editor's Introduction«, in: *Feminist Media Histories*, 2022, Jg. 8, Nr. 2, S. 1-13.
- Field, Allyson Nadia (b): »Editor's Introduction«, in: *Feminist Media Histories*, 2022, Jg. 8, Nr. 3, S. 1-7.
- Feuer, Jane: *The Hollywood Musical*, Bloomington 1993.
- Gaines, Jane: »The Queen Christina Tie-ups: Convergence of Show Window and Screen«, in: *Quarterly Review of Film and Video*, 1989, Jg. 11, Nr. 1, S. 35-60.
- Herzog, Charlotte: »»Powder Puff« Promotion: The Fashion Show-in-the-Film«, in: Gaines, Jane/Herzog, Charlotte (Hrsg.): *Fabrications: Costume and the Female Body*, New York 1990, S. 134-159.

- Kirkham, Pat/Cohen, Marilyn: »Contexts, Contradictions, Couture, and Clothing: Fashion in An American in Paris, Breakfast at Tiffany's, and That Touch of Mink«, in: Paulicelli, Eugenia/Stutesman, Drake/Wallenberg, Louise (Hrsg.): Film, Fashion and the 1960s, Bloomington 2017, S. 112-132.
- Le Guin, Ursula K: »Tragetaschentheorie der Fiktion«, in: Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Naomie (Hrsg.): Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten, Berlin 2020, S. 33-39.
- Moseley, Rachel: »Dress, Class and Audrey Hepburn: The Significance of the Cinderella Story«, in: dies (Hrsg.): Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity, London 2005, S. 109-120.
- O'Dell, Cary: »A Station of Their Own«, in: Television Quarterly, 2000, Jg. 30, Nr. 3, S. 58-67.
- Peers, Juliette: The Fashion Doll: From B  b   Jumeau to Barbie, Oxford 2004.
- Rappaport, Mark: »The Secret Life of Objects«, 2009, o.S., <http://www.rouge.com.au/13/secret.html>, 27.11.2023.
- Rand, Erica: Barbie's Queer Accessories, Durham 1995.
- Schneider, Cy: Children's Television: The Art, the Business, and How It Works, Chicago 1987.
- Spigel, Lynn: Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs, Durham 2001.
- Spigel, Lynn: TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television, Chicago 2008.
- Stewart, Susan: On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Durham 1993.
- Stott, Annette: »Floral Femininity: A Pictorial Definition«, in: American Art, 1992, Jg. 6, Nr. 2, S. 61-77.
- Waack, Linda: Der kleine Film: Mikrohistorie und Mediengeschichte, Paderborn 2020.

PRIM  RQUELLEN »BARBIE« UND ARCHIVMATERIAL

- 1959 Barbie Commercial, <http://www.barbiemedia.com/videos/detail/830.html>, 27.11.2023.
- Anon.: »16 L.A. Women Receive Frances Holmes ›Lulus‹«, in: Broadcasting / Telecasting, 1953, April, S. 117.
- Anon.: »Frances Holmes ›Lulus‹ Presented By L.A. Women«, in: Broadcasting / Telecasting, 1956, Juni, S. 98.
- Anon.: »Harris-Tuchman Productions, Inc.«, in: Business Screen, 1969, April, S. 157.

- Anon.: »Harris-Tuchman Production«, in: *Broadcasting / Telecasting*, 1952, Januar, S. 72.
- Anon.: »L.A. ad women win commercial awards«, in: *Broadcasting*, 1960, Mai, S. 39.
- Anon.: »L.A. Adwomen Present Lulu Awards«, in: *Broadcasting*, 1958 Mai, S. 93.
- Anon.: »Lulu winner - Fran Harris«, in: *Broadcasting*, 1960, Mai, S. 74.
- Aqua, 14. Mai 1994, »Barbie Girl«.
- Chatty Cathy, the World's First (Successful) Talking Doll – 1960, <https://www.youtube.com/watch?v=IH5wplBVmQ4>, 27.11.2023.
- Fran Harris-Tuchman Archive, University of Maryland, Box Nr. 80429.
- Fran Harris-Tuchman Archive, University of Maryland, Box Nr. 80430.
- Playthings, 1959, »The Barbie Doll«, o.S.

»ONE RAT'S TRASH IS ANOTHER RAT'S TREASURE«

RATATOUILLE: THE TIKTOK MUSICAL ALS SPIEGELBILD DER PARTIZIPATIVEN KULTUR TIKTOKS

LAIJANA BRAUN

I. OUVERTÜRE

Es ist August 2020. Die Welt befindet sich noch in den Ausläufern des ersten Lock-downs der Covid-19-Pandemie, als die Creatorin Emily Jacobsen ein kurzes Video mit der rahmenden hook line »A love ballad«¹ auf der Plattform TikTok postet. Es handelt sich um ein Tribut an den Charakter Remy aus dem Disney-Film *Ratatouille* (2007), bebildert mit verschiedenen Darstellungen der Ratte und untermalt mit den gesungenen Worten »Remy, the Ratatouille, the rat of all my dreams. I praise you, oh Ratatouille. May the world remember your name.«²

Was als individuelle (und gegebenenfalls kuriose) Fanpraxis beginnt, verändert zwei Monate später seine Dimension, als Creator Daniel Mertzlufft die Grundidee der »love ballad« Jacobsens nutzt und mit dem Kommentar »Remy: The Musical OG Song«³ sowie der Nennung von Jacobsen als Urheberin zu einer 28-sekündigen Musical-Nummer auskomponiert. Ab diesem Zeitpunkt nehmen sich nach und nach immer mehr Creator*innen der Idee eines Ratatouille-Musicals an und komponieren weitere Lieder, skizzieren die zugehörigen Bühnenchoreografien und erstellen Programmhefte. Was die Creator*innen zu dieser Zeit noch nicht ahnen können: Diese erste Musicalnummer Mertzluffts wird bereits im Dezember 2020 das Herzstück des fast einstündigen *Ratatouille: The TikTok Musical*, das auf den erfolgreichsten Videos der verschiedenen Creator*innen der Plattform basiert und vom Soundtrack des referierten Films komplett abgekoppelt ist. Das Musical präsentiert in lediglich einem Akt dreizehn Stücke, die allesamt von TikTok-Creator*innen getextet, komponiert und choreographiert wurden. Im Januar 2021 wird das Stück schließlich von einem breiten Ensemble amerikanischer Broadwaystars digital aufgeführt – statt um die Aufnahme eines Bühnenstücks handelt es sich jedoch um einen Musicalfilm, in dem sich das Musical durch den Zusammenschritt verschiedener Clips entfaltet, die die Performances der verschiedenen Darsteller*innen zeigen. Obwohl das Stück nie auf einer Bühne aufgeführt wurde, bedient

1 Jacobsen 2020.

2 Ebd.

3 Mertzlufft 2020b.

es sich des typischen musikalischen Aufbaus des Bühnenmusicals. Das mit dem Musical erwirkte Einspielergebnis von über 2 Millionen Dollar wurde an den Actors Fund gespendet, welcher Künstler*innen während der Pandemie finanziell unterstützte.⁴

Zwei Jahre später ist es wiederum Daniel Mertzluft, der ein nächstes »TikTok Musical« ankündigt: Auf seinem Account bewirbt er ein Stück namens *For you, Paige*⁵, das er dieses Mal jedoch im Auftrag der Plattform TikTok selbst komponiert hat. Bereits das im Titel verankerte Wortspiel verweist auf das Kernelement TikToks, die »For-You-Page«, und verdeutlicht den klaren Bezug des Narrativs zur Plattform. Die Auftragsarbeit mündet am 14.04.2022 in einem »Live from Broadway«⁶-Stream des neuen Musicals auf dem offiziellen TikTok-Account. Am Ende dieses Live-Streams konnten lediglich 12.400⁷ Zuschauende verzeichnet werden – 337.600 weniger als bei *Ratatouille: The TikTok Musical*⁸. Basierend auf diesen Zahlen lässt sich vermuten, dass sich die breiten Erfolge von *Ratatouille: The TikTok Musical* vorrangig in der Dynamik der Fanproduktion verorten lassen, die die partizipative Kultur TikToks genutzt hat, um das Musical auf Basis vieler einzelner, aufeinander aufbauender Clips zu erarbeiten. Zwar geben Plattform und Filmgrundlage – mit Fiske gesprochen⁹ – den Nutzer*innen die entsprechenden Ressourcen, die Produktion geht jedoch von ihnen aus und wird entsprechend auch von ihnen zelebriert. Dem gegenüberstehend wirkt das Musical der Plattform selbst eher aufdrängend – auch wenn Mertzluft als scheinbares Erfolgsgeheimnis in den Prozess integriert wird, kann TikTok den partizipativen Prozess nicht rekonstruieren. Während *Ratatouille: The TikTok Musical* als Populärkultur funktioniert, lässt sich *For you, Paige* als gescheiterter Abdruck dessen eher mit der Kulturindustrie-These greifen.

Mit *For You, Paige* wollte TikTok jene kooperative und partizipative Kultur rekreieren, die aus der eigenen Plattform heraus erwachsen und in dieser Form einzigartig ist. Denn die Struktur der Plattform steht einer solchen partizipativen Kultur¹⁰, die sich durch das kollaborative Arbeiten auszeichnet, durch den Mangel

4 Vgl. Meyer: »Ratatouille: The TikTok Musical Raises \$2 Million for The Actors Fund«.

5 Im Gegensatz zu *Ratatouille: The TikTok Musical* ist *For You, Paige* als offizielle Aufnahme auf Youtube aufzufinden. Auch die Aufzeichnung hat lediglich 11.311 Aufrufe [Stand: Oktober 2023].

6 Vgl. hierzu auch Mertzluft's Interview mit NBC News (Sung: »'Ratatouille the Musical' creator back with TikTok-themed 'For You, Paige'«).

7 Vgl. @PrincessRussianRobot 2022, 3:53 Min.

8 Im Folgenden soll der Prozess basierend auf dem #ratatouillemusical als *Ratatouille: The Musical* bezeichnet werden. Das finale Stück wird mit dem offiziellen Namen *Ratatouille: The TikTok Musical* bezeichnet.

9 Vgl. Fiske: »Populärkultur verstehen«.

10 Der hier genutzte Begriff der *partizipativen Kultur* orientiert sich an Henry Jenkins *participatory culture*: »A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one's creations,

an dialogischen Kanälen eher im Weg. Anders als soziale Netzwerke bietet TikTok nur eingeschränkte Möglichkeiten der dialogischen Kommunikation: Diese beschränken sich auf Chats, in denen ein 1:1-Gespräch stattfinden kann. Im Gegensatz zu Plattformen wie Facebook oder Instagram gibt es weder klar ansteuerbare Feeds bzw. fremdbespielbare Personenseiten noch Gruppen oder Gruppenchats. Basierend darauf stellt sich die Frage, durch welche Praktiken die Co-Creator*innen die Co-Produktion dennoch ermöglicht haben und wie diese die Strukturen TikToks widerspiegelt. Zudem ist zu prüfen, wie weitreichend sich die Möglichkeit zur Teilnahme (statt einer reinen Teilhabe) innerhalb dieser partizipativen Kultur tatsächlich gestaltet.

2. YOUTUBESICLES, TIKTOK UND PARTIZIPATIVE KULTUR

Um *Ratatouille: The Musical* besser verständlich zu machen, muss zunächst festgehalten werden, dass einige der dahinterstehenden Phänomene bereits im Vorhinein etabliert waren. So beispielsweise die Form der Adaption: Stücke wie *Shrek the Musical* (2011) oder *The SpongeBob Musical* (2016) übersetzen die bereits existenten Universen und Narrative bekannter Franchises in das Musicalformat. Während diese Musicals von den Produktionshäusern selbst inszeniert werden, finden sich auf der Plattform Youtube seit den frühen 2010er Jahren immer wieder Kanäle, die kurze Musical-Clips zu verschiedenen populärkulturellen Texten veröffentlichen. Die hier aufgegriffenen Vorlagen sind divers und reichen von Videospielcharakteren über Superhelden und Bösewichte bis hin zu ganzen Filmen, Fernsehshows, Sozialen Medien, Comicbüchern oder auch anderen Musicals.¹¹ Der Umgang mit den Inhalten selbst ist parodistisch, häufig kommentieren die Lieder inhärente Logiken, Narrative oder Charaktere.¹² Das Verständnis der Verweise, auf denen die Musical-Clips zum größten Teil aufbauen, setzt ein Vorwissen zu den entsprechenden Texten voraus: Die Hauptzielgruppe besteht aus Fans der Vorlage.

Die Nutzung des Musicals als Fanpraxis lässt sich auch auf TikTok verfolgen – hier wird jedoch eher der ›work in progress‹ dokumentiert. Das hierfür wohl bekannteste Beispiel ist *The Unofficial Bridgerton Musical*: Creator*in Abigail Barlow postete im Januar 2021 unter der Frage »What if Bridgerton was a Musical«¹³ ein TikTok-Video mit einem Ausschnitt ihres Songs »Oceans away«. Bereits kurz nach

and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contributions matter, and feel some degree of social connection with one another (at the least they care what other people think about what they have created).« (Jenkins, Iko, boyd: *Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, S. 4).

11 Vgl. Hayashi: »Youtube! Musicals! Youtubesicals! Cultivating Theater Fandom through New Media«, S. 374.

12 Vgl. z.B. die Kanäle *AVByte* und *RandomEncounters*.

13 Barlow 2021.

dessen Veröffentlichung ging das Video viral, weshalb Barlow zwei weitere Bridgerton-Songs schrieb und veröffentlichte. Daraufhin wurde sie von Emily Bear kontaktiert,¹⁴ die fortan unter dem Hashtag #bridgertonmusical gemeinsam mit Barlow an den Stücken arbeitete. Im September 2021 veröffentlichten die Creator*innen ein Album mit allen Songs, welches 2022 den Grammy für das beste Musical-Theater-Album gewann.¹⁵ In diesem Fall dient TikTok als Akquiseplattform für das Album als Endprodukt. Die Remedialisierung als Fanpraxis stellt dabei durchaus kein neues Phänomen dar; die Form des Musicals als spezifische ästhetische Praxis zeichnet sich jedoch – anders als z.B. Fanfictions – durch ihre Komplexität und die Bedienung kultureller Stereotype aus. Dies erhebt sie zu einer Form, deren Umsetzung auf breitere Kompetenzen zurückgreift und die sich auf TikTok als alltagseingebundene, schnelllebige Plattform eher weniger vermuten lässt.

Anders verhält es sich mit der Plattform Youtube, die als reines Videoportal schon länger eine Grundlage für diese Art der Fanproduktion bietet. Einer der bekanntesten Vertreter der als *Youtubsicals* beschriebenen Form ist das 2008 veröffentlichte Musical *Dr. Horrible's Sing Along Blog*. Im Gegensatz zu den TikTok-Musicals, die hier zunächst als Fanpraktiken im Umgang mit spezifischen, bereits existenten medialen Texten fungieren, lässt sich *Dr. Horrible's Sing Along Blog* als Antwort auf eine andere kulturelle Formation lesen: den Writers Strike.¹⁶ Die Miniserie wurde vom Drehbuchautor, Produzent und Regisseur Joss Whedon ohne weiteren Eingriff der Industrie verfasst und besetzt. Auch wenn das Musical häufig als Vorreiter für die *Youtubsicals* benannt wird, wurde es erst spät auf der Plattform selbst öffentlich verfügbar. Die einzelnen Episoden des Musicals wurden zunächst über die offizielle Website, Hulu und iTunes vertrieben.¹⁷ Wenngleich das Musical auf den ersten Blick wie ein DIY-Projekt anmutet, wird es durch die Produktion und den Cast auf eine deutlich professionellere Ebene gehoben als die später folgenden Youtube-Fan-Musicals.

Neben ihrer Veröffentlichung über das Internet eint diese Musicalproduktionen jedoch, dass es sich – anders als in den Einzelclips von *Ratatouille: The Musical* – um in sich geschlossene Werke handelt, in denen die Rollen der Produktion und Rezeption klar voneinander getrennt sind. Eine andere Form der Rollenverteilung lässt sich nicht nur in *Ratatouille: The Musical*, sondern auch in früheren Musical-Clips des Creators Mertzluft ausmachen. Im Video *Grocery Store: A New Musical*¹⁸ (vgl. Abb. 1.1), welches Mertzluft nur kurze Zeit vor seinem ersten Beitrag zu *Ratatouille: The Musical* veröffentlichte, teilt er seinen Arbeitsprozess ähnlich zu

14 Vgl. Bear 2021.

15 Vgl. Jacobs 2022.

16 Der Writers Strike wurde 2007 als Reaktion auf die gescheiterten Tarifverhandlungen der Medien-Autor*innen in Hollywood ausgerufen.

17 Vgl. Hayashi: »Youtube! Musicals! Youtubesicals! Cultivating Theater Fandom through New Media«, S. 375; Stiehl: »The Digital-Age Musical: Sighting/Siting Musicals Defined by High-Tech Content, Themes, and Memes«, S. 63.

18 Vgl. Mertzluft 2020a.

den Clips des Bridgerton-Musicals. Anders als Barlow und Bear markiert er diesen Prozess jedoch mithilfe verschiedener Mittel als offene Arbeit an einer Ideenskizze (vgl. Abb. 1.2). Dadurch lädt das Video (nicht nur im Sinne der etablierten Nutzungsformen der Plattform TikTok) explizit dazu ein, sich an Mertzluffts Idee zu beteiligen und diese weiterzudenken. Erst im Zusammenhang mit dem *Ratatouille*-Projekt (und damit dem ersten Fandom, das Mertzlufft in seine Videos einbindet) hat diese Einladung jedoch eine erkennbar breite(re) Wirkung. Mithilfe etablierter Praktiken verarbeiten, kommentieren und erweitern Creator*innen verschiedener Reichweiten die Idee Mertzluffts auf TikTok – geleitet von ihrem populärkulturellen Wissen zu dem Film *Ratatouille* und der Gattung Musical.

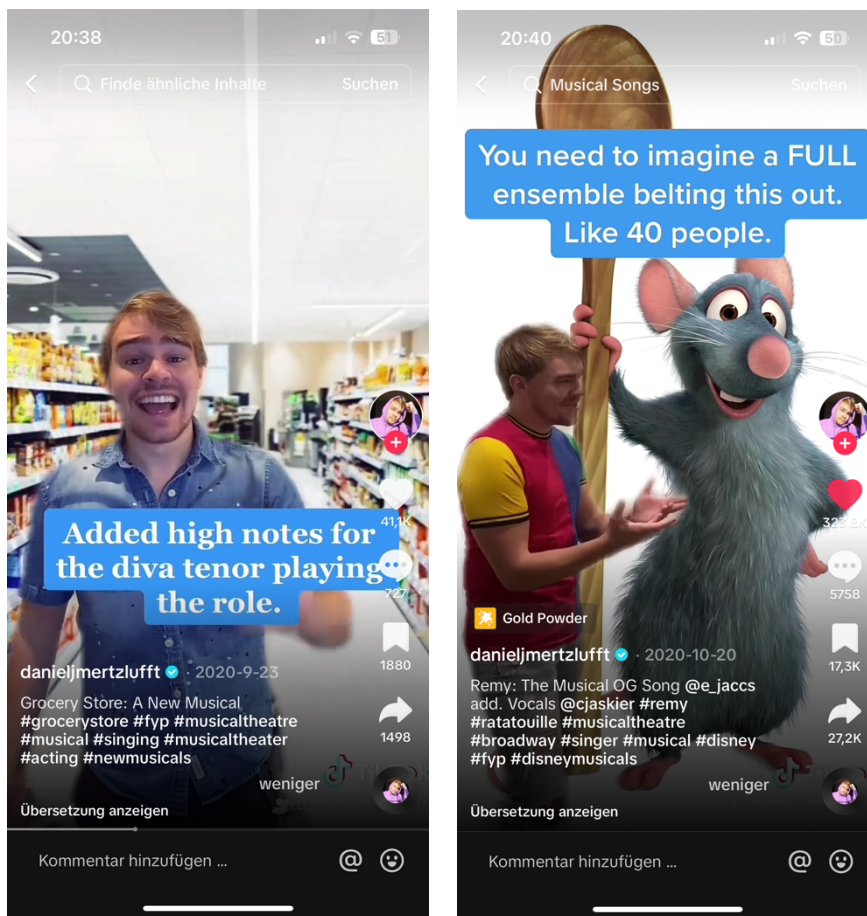


Abb. 1.1 und 1.2

3. DIE STRUKTUREN DER CO-PRODUKTION AUF TIKTOK

Die Mittel, die Metzluft (und später auch andere Creator*innen) zur Verdeutlichung der Offenheit einer Weiterverarbeitung nutzen, sind – so die These – eng mit der Struktur TikToks verknüpft und lassen sich in dieser Art nicht auf anderen Plattformen reproduzieren. Die ursprünglich als *musical.ly* bekannte Plattform lässt sich vorrangig als Videoplattform beschreiben, auf der Nutzer*innen bis zu sechzig

Sekunden lange Videos erstellen¹⁹ und rezipieren können. Kern der Rezeption der Videos ist die sogenannte *For-You-Page*. Auf der *For-You-Page* werden Videos basierend auf einem Recommendation-Forward-Algorithmus nicht nur vorgeschlagen, sondern direkt abgespielt. Durch Wischgesten gelangen die Nutzer*innen unmittelbar zum nächsten Video, das ebenfalls einer algorithmischen Auswahl entspringt. Dieser Algorithmus greift auf verschiedene Parameter zurück, die alle eng mit dem gestenbasierten Interface verbunden sind.²⁰ Die Nutzer*innen sind durch die Bedienung des Interfaces und dem somit entstehenden Videostream korrespondierender Einzelvideos eng in den Feed eingebunden.²¹ Indem Interface und Algorithmus so eng miteinander gekoppelt sind, wird ein breiteres Datenset generiert – die Zuweisung der Videos durch den Algorithmus ist dadurch spezifischer als auf vergleichbaren Plattformen wie Facebook oder Instagram.²² Aufbauend auf dieser algorithmischen Zuweisung häufen sich auf den individuellen Feeds spezifische Themengruppen, die von den Nutzer*innen als *sides of TikTok* bezeichnet werden.²³ Ohne dass die Nutzer*innen innerhalb dieser *sides* in unmittelbarem Kontakt treten oder diese auf irgendeine Weise von der Plattform selbst gerahmt werden, wirkt die algorithmische Zuweisung allein basierend auf der Produktion und Rezeption ähnlicher, konkreter Inhalte (gruppen)identitätsstiftend.²⁴ Dieses Phänomen lässt sich mithilfe von Tanja Buchers Begriff des »algorithmisch Imaginären«²⁵ erläutern: Die Nutzer*innen weisen dem Algorithmus auf TikTok die Macht zu, dass dieser sie und ihre Vorlieben (potenziell sogar besser als sie selbst²⁶) kennt und sie entsprechend diesem Wissen in Gruppen gliedert, die *sides*. Die (Filter-) Bubble stellt die Schnittstelle dieser *sides* dar; im Gegensatz zur Bubble jedoch, in der die Nutzer*innen allein sind,²⁷ ermöglicht die *side* eine phatische Gemeinschaft.

-
- 19 Werden die Videos vorproduziert und lediglich auf TikTok hochgeladen, können diese eine Länge von bis zu zehn Minuten haben.
- 20 Diese Parameter sind unter anderem die Interaktionen mit dem Interface (Liken/Teilen von Videos, Kommentare erstellen, Betrachtungszeit des Videos), aber auch Accounteinstellungen (Sprache, Gerätetyp, Aufenthaltsort) (vgl. TikTok 2020).
- 21 Vgl. Matzner & Schulz: »Feed the Interface. Social-Media-Feeds als Schwellen«, S. 153.
- 22 Vgl. Smith: »How TikTok Reads Your Mind«.
- 23 Vgl. Braun et al.: »Dance with an algorithm – TikTok (um)formatieren. Ein Bericht«, S. 14.
- 24 Vgl. Bucher: »The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms«, S. 39.
- 25 Das algorithmisch Imaginäre wird von Bucher wie folgt beschrieben: »The algorithmic imaginary is not to be understood as a false belief or fetish of sorts but, rather, as the way in which people imagine, perceive and experience algorithms and what these imaginations make possible.« (Bucher: »The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms«, S. 31).
- 26 Vgl. Macgowan 2020.
- 27 Dieser Zusammenhang wird von Pariser in Bezug auf die Filterbubble wie folgt beschrieben: »[...] you're alone in it [der Filterbubble – Anm. LB]. A cable channel that caters to a narrow interest (say, golf) has other viewers with whom you share a frame of reference. But you're the only person in your bubble.« (Pariser: »The filter bubble: What the Internet

Diese zeichnet sich dadurch aus, dass es sich eben nicht um eine tatsächliche Gemeinschaft handelt, sondern vielmehr sprachlich ein Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt wird – auch wenn die Person, die diese Zugehörigkeit empfindet, allein vor dem Display ist und in keinerlei anderem Kontakt zu den scheinbaren Mitgliedern der Gemeinschaft steht.²⁸ Die phatische Gemeinschaft konstituiert sich auf den *sides* vorrangig über die Produktion und Rezeption von Inhalten eines spezifischen Themengebiets. Basierend auf dieser algorithmischen Zuweisung von *sides* ist nicht nur die Zugehörigkeit, sondern auch die Ausgeschlossenheit von jenen zu thematisieren. Werden Personen gewissen *sides* nicht algorithmisch zugewiesen, erhalten sie keinen Zugang zu den zugehörigen Inhalten – bzw. andersherum: Erhalten die Nutzer*innen keinen Zugang zu den Inhalten, werden sie auch nicht zum Teil der *side*. Dies kann, wieder orientiert an der Logik von Filterbubbles, dazu führen, dass die Nutzenden nicht oder nur abseits von TikTok von der Existenz dieser Inhalte erfahren.²⁹ Durch diesen Ausschluss lassen sich die *sides* als Schutzraum deuten, der nur jenen mit denselben Interessen zugänglich ist und der vom Algorithmus als personifizierte Instanz reguliert wird. Die *sides* werden entsprechend als abgegrenzter Möglichkeitsraum etabliert, wodurch die Hemmschwelle zur Partizipation gesenkt wird. Das bedeutet jedoch gleichermaßen, dass jene, die Zugang zu Metzluffs und den darauffolgenden Videos erhalten haben, mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit Interesse an Musicals oder dem Fandom von *Ratatouille* vorweisen. Trotz der Unmöglichkeit der Selbstzuweisung zu einer Gruppe kann so ein scheinbar abgeschlossener Raum entstehen, der Gemeinschaft stiftet und dann potenziell eine partizipative Kultur etabliert. Im Beispiel von *Ratatouille: The Musical* ist es jedoch unzureichend, sich von der Möglichkeit dieser partizipativen Kultur blenden zu lassen. Zwar ist der Zugang zu den Videos und auch die Partizipation als Teilhabe zunächst mit generellen Interessen zu erklären – die tatsächliche Produktion, also die Partizipation als Teilnahme, und damit das Erstellen der Musical-Clips im Kontext von *Ratatouille: The Musical*, erfordert jedoch breite Kompetenzen. Dass diese Kompetenzen unter den Komponist*innen, Choreograph*innen und Designer*innen jener Videos, die es schließlich in die Produktion geschafft haben, fast immer in Form einer Ausbildung vorhanden sind, lässt sich bereits über die meisten der TikTok-Profile oder kurze Recherchen nachvollziehen³⁰. Zusätzlich dazu haben alle

is hiding from you«, S. 10) Der von Pariser genannte »frame of reference« ist jenes Konstrukt, das hier im Kontext von TikTok als Milieu bezeichnet wird.

- 28 Vgl. Wulff: »Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion. Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens«, S. 143 – Wobei an dieser Stelle natürlich hinzugefügt werden muss, dass in den phatischen Gemeinschaften auf TikTok – entgegen der von Wulff aufgegriffenen Definition Malinowskis – durchaus auch Ideen, Vorstellungen etc. kommuniziert werden. Zentraler ist jedoch weiterhin die Schaffung von Gemeinschaft.
- 29 Vgl. z.B. die Debatte um »Elite-« und »Straight-TikTok« (vgl. Lorenz: »What Is Elite TikTok?«).
- 30 Bis auf Emily Jacobsen sind alle der im Playbill angegebenen Komponist*innen, Designer*innen und Choreograph*innen bereits vor *Ratatouille: The Musical* erfolgreich in die

Co-Creator*innen eine mediale Öffentlichkeit; sie verfügen über breite Medienkompetenzen, die ihnen die Aneignung der von TikTok bereitgestellten Werkzeuge zur Produktion erfolgreicher Videos ermöglicht. Die vermeintliche Gemeinschaft, die sich über die algorithmische Zuweisung etabliert, besteht entsprechend vielmehr aus zwei voneinander abgetrennten Schichten: Jenen Rezipient*innen sowie jenen Produzent*innen, deren Videos (aufgrund potenziell fehlender Kompetenzen) nicht Teil des normalisierten Korpus von Stücken geworden sind und jenen Co-Creator*innen, deren Clips in ebendiesem Korpus repräsentiert sind und die bereits vor *Ratatouille: The Musical* über die zugehörigen Ausbildungen, Kompetenzen und zum Teil auch Reichweiten verfügt haben.

Trotz dieser klaren Trennung wird die *side*, die die Clips von *Ratatouille: The Musical* eint, von allen Nutzer*innen gleichermaßen als Gemeinschaft wahrgenommen, in der die Nutzer*innen scheinbar gleichgestellt an etwas arbeiten und sich auch jene, die keinen klar (im Abspann) definierten Beitrag zu *Ratatouille: The TikTok-Musical* geleistet haben, der partizipativen Kultur zugehörig fühlen.

4. DIE PRAKTIKEN DER CO-PRODUKTION AUF TIKTOK

Jene Co-Creator*innen, die Teil des Co-Produktionsprozesses von *Ratatouille: The Musical* sind, eignen sich die Praktiken TikToks an und nutzen diese, um die einzelnen Clips miteinander in Beziehung zu setzen. Dadurch provozieren sie einerseits, dass diese an alle auf der *Ratatouille – The Musical-side* befindlichen Nutzer*innen ausgegeben werden und andererseits, dass sie direkt für die Nutzer*innen als solche kenntlich sind.

Die algorithmische Eingliederung wird vor allem über Hashtags (z.B. #ratatouillethemusical) sowie die Nutzung bereits auf der *side* etablierter *Sounds* erreicht. TikTok ermöglicht es den Nutzer*innen, populäre Tonspuren aus Musikstücken, Filmausschnitten oder Ähnlichem für ihr Video zu nutzen oder den Sound ihres Videos für die Nutzung anderer zur Verfügung zu stellen. Jene Inhalte, die zu diesem *Sound* erstellt werden, werden auf einer eigens generierten Seite gesammelt. Indem Mertzluft seine Weiterentwicklung des Musikclips von Jacobsen für die Nutzung anderer zur Verfügung stellte, ließ sich die Erweiterung des Clips durch Choreografien, Szenenbilder, orchestrale Begleitungen etc. zu jeder Zeit über den *Sound* selbst nachvollziehen – er dient entsprechend als Archiv.

Um die Videos für die Nutzer*innen klar als zugehörig zur *side* zu markieren, wurden in den frühen Videos von *Ratatouille: The Musical* Einblendungen eingängiger Bilder des Films genutzt. Später werden Szenarien und Hintergründe oder sogar von anderen Creator*innen erstellte Bühnenbilder eingefügt, um die verschiedenen Elemente des Stücks zusammenzufügen. Um klare Bezugnahmen zwischen den Clips herzustellen, erstellen die Co-Creator*innen *Stitches*, in diesen

entsprechende Industrie eingebunden gewesen. (vgl. Meyer: »The TikTok Musical Streaming Concert to Benefit The Actors Fund«).

wird das eigene Video dem referierten vorangestellt. Dabei werden die Ersteller*innen des zitierten Videos in der Videobeschriftung markiert, wodurch auch bei mehreren aufeinanderfolgenden *Stitches* nachvollziehbar bleibt, welche*r Creator*in sich wann auf welches Video bezogen hat. Entsprechend ermöglicht der *Stitch* eine lineare Kommunikation, die öffentlich geteilt und an der jederzeit partizipiert werden kann. Im Beispiel von *Ratatouille: The Musical* wird diese Funktion insbesondere zur Kommentierung von Ideen sowie zu deren Erweiterung genutzt.

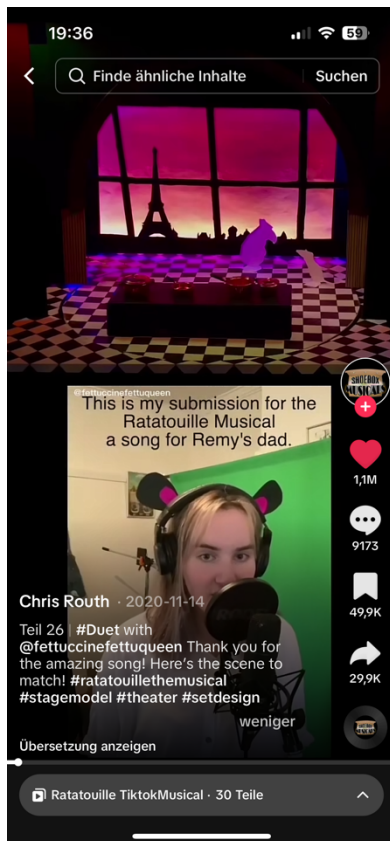


Abb. 2

Eine ähnliche Funktionsweise verfolgen die *Duette*. Die ursprüngliche Nutzungsweise dieser Form bezog sich auf das Lipsynching³¹: Im *Duett* wird das eigene Video neben oder über dem Ursprungvideo angezeigt, beide Videos laufen parallel ab. Da sich die Sounds beider Videos überlagern, kann die *Duettfunktion* als Werkzeug zur gemeinsamen Musikproduktion genutzt werden – eine Praktik, die insbesondere während der Pandemie von vielen Creator*innen angewendet wurde.³² Die Praktik spielt für die Co-Produktion in *Ratatouille: The Musical* eine tragende Rolle: Die Co-Creator*innen können ihre Ideen zu Stücken professionell umsetzen,

31 Lipsynching beschreibt das stumme Mitsingen eines Liedes, dessen Originalklang dabei dominant bleibt, sodass lediglich die Körper- und Lippenbewegungen des Lipsyncers, nicht aber dessen Stimme wahrnehmbar sind.

32 Vgl. Kaye: »Please Duet This: Collaborative Music Making in Lockdown on TikTok«, S. 60.

bereits bestehende Stücke durch zusätzliche Instrumente erweitern, Choreografien parallel zu den Stücken tanzen usw. Ähnlich wie im *Stitch* werden auch in den *Duetten* die jeweiligen Creator*innen verlinkt – über die Verlinkungen lässt sich auch hier eine Autor*innenschaft herstellen und der Produktionsprozess nachvollziehen (vgl. Abb. 2).

Der hier beschriebene Arbeitsprozess zeichnet sich vorrangig dadurch aus, dass er über den Feed selbst organisiert wird.³³ Auffällig dabei ist, dass sich in den Praktiken die Kernidee der Teilhabe abzeichnet: Obwohl davon auszugehen ist, dass die Co-Creator*innen über die nötigen Kompetenzen (und Netzwerke) verfügen, um ihre Ideen auszuarbeiten, vermitteln die in den Clips genutzten Praktiken eher eine DIY-Ästhetik: Insbesondere in den frühen Videos zu *Ratatouille: The Musical* werden Texteinblendungen genutzt, um Songtexte, potenzielle Regieanweisungen, aber auch abstraktere Ideen zum Bühnenbild, den Kostümen und der Choreografie zu vermitteln. Zur Markierung von Charakteren dienen Praktiken der Verkleidung (z.B. das Tragen von Mäuseohren) statt vollständiger Kostüme.³⁴ (vgl. Abb. 3.1) Zusätzlich werden Greenscreenfilter genutzt, um Szenerien zu verdeutlichen. Weitere Filter ermöglichen z.B. die optische Verdreifachung des eigenen Körpers, sodass auch mit nur einer tanzenden Person die Illusion eines Ensembles erweckt werden kann.³⁵ (vgl. Abb. 3.2) Durch die reduzierte Komplexität und Professionalität scheinen die Co-Creator*innen nahbarer – indem ihre Kompetenz lediglich in einem Teilbereich (z.B. nur der Komposition, nur der Choreografie etc.) deutlich wird, schrecken die Videos Personen mit geringer Theater-Literarizität nicht ab. Durch die Nutzung der dem Publikum bekannten Praktiken fordern die Creator*innen vielmehr zur Partizipation auf, was als Einladung in die partizipative Kultur gelesen werden kann. Auch wenn diese Einladung von den Nutzer*innen nicht angenommen wird (oder sie zwar angenommen wird, aufgrund fehlender musikalischer/choreographischer etc. Kompetenzen jedoch keine Sichtbarkeit erlangt), fühlen sie sich so dennoch als Teil des Prozesses. Aufgrund dieser Unsichtbarkeit kann jedoch nicht von einer partizipativen Lernumgebung gesprochen werden, wie Jenkins sie rahmt und wie sie im Begriff der partizipativen Kultur

33 Es lässt sich nicht klären, ob die Co-Creator*innen nicht dennoch Interaktionen jenseits der Plattform geführt haben. Für das hier zu betrachtende Phänomen der partizipativen Kultur ist dieser Aspekt jedoch unwichtig, da sich der Arbeitsprozess der Co-Creator*innen für die Rezipient*innen der *side* eben auch klar ohne diese zusätzlichen Informationen nachvollziehen lässt und ihnen so eine Zugehörigkeit und Teilhabe vermittelt.

34 Diese Markierung durch leichte Kostümierungen ist eine für TikTok typische Praxis – so grenzen Creator*innen in Comedyvideos ihre verschiedenen Figuren häufig nur durch das Ankleben eines Schnauzers oder Tragen eines Handtuchs als Repräsentation für lange Haare ab.

35 Vgl. Cuskey: »Not Writing New Rules, Merely Rat-ifying: Musical Theatre Goes Digital«, S. 3.

mitschwingt.³⁶ Entsprechend bleiben die Nutzer*innen mit geringeren Kompetenzen auf ebendiesem unsichtbaren Status stehen.

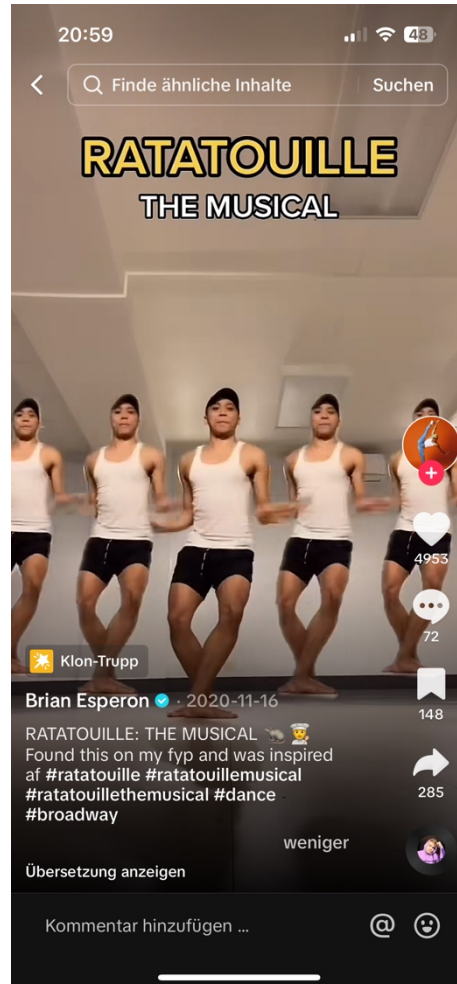
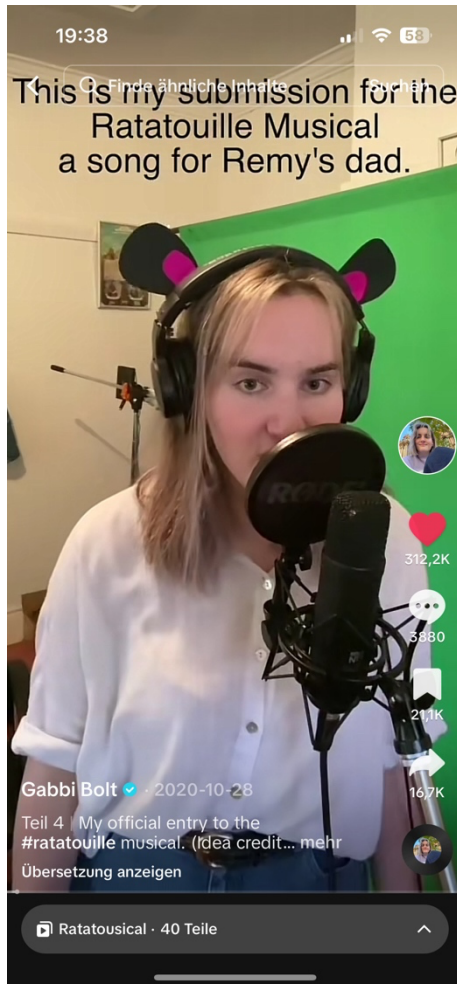


Abb. 3.1 und 3.2

5. VON TIKTOK ZUM VIRTUELLEN BROADWAY

Am 10. November postete der Nutzer Nathan Foreman ein Video, das mit einem Chatverlauf mit dem Broadwaystar Andrew Barth Feldman eröffnete: »I shouldn't write a linguine song for ratatouille the tiktok musical and make you sing it right«.³⁷ Kurz danach stolpert Feldman in das Bild, um ebendieses Lied zu performen – unterstützt durch die Einblendung des Songtextes und verschiedener Ratatouille-GIFs. (vgl. Abb. 4.1) Acht Tage später lädt der Broadway-Schauspieler Kevin Chamberlin ein Video auf seinem Kanal hoch, in dem er das selbstkomponierte Lied »Everyone can cook« performt. (vgl. Abb. 4.2) Im November 2020 postet

36 Vgl. Jenkins, Iko, boyd: Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics, S. 4; S. 95.

37 Foreman 2020.

playbill.com schließlich einen Beitrag zum Co-Produktions-Prozess inklusive des von Jess Siswick (@siswij) gestalteten Playbill-Programmhefts. (vgl. Abb. 4.3) Die Co-Produktion scheint das Interesse am Broadway zu wecken, wodurch die tatsächliche Umsetzung eines Ratatouille-Musicals für die Fans und Co-Creator*innen plötzlich realer wird.

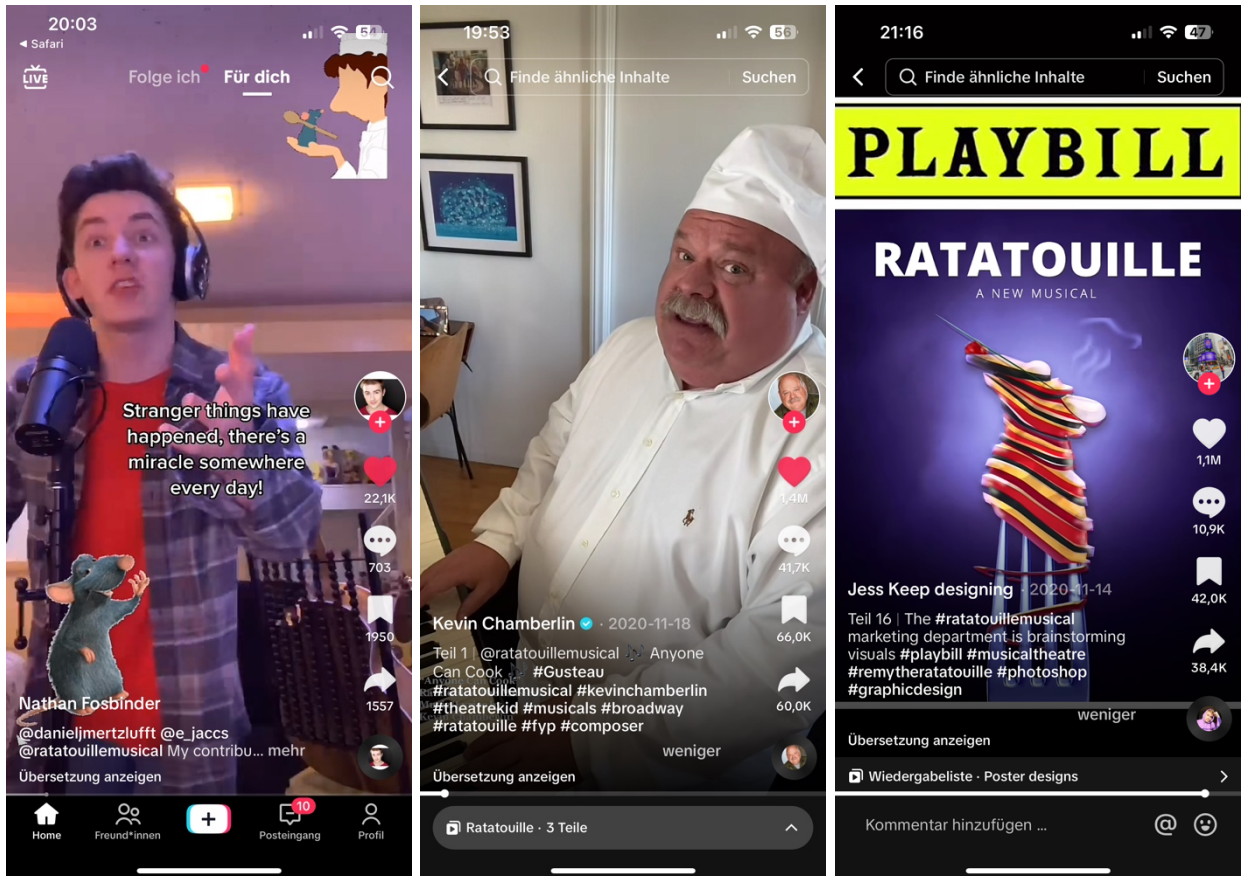


Abb. 4.1, 4.2 und 4.3

Zu diesem Zeitpunkt hat sich bereits ein normalisierter Korpus von Stücken innerhalb der *side* herauskristallisiert. Dieser hat sich vor allem durch seine stetige Reproduktion gefestigt – indem die Ideen der Stücke, Choreografien etc. immer wieder durch die zuvor beschriebenen Praktiken aufgegriffen wurden, wurde der Korpus immer weiter fundiert. Die Lieder des Korpus reproduzieren dabei sowohl musikalisch als auch choreographisch die typischen Musicalstrukturen. Auf diesem Kern aufbauend wurde der Produktionsprozess weitergeführt – da der Kern jedoch bereits einem klaren Mittelwert entsprach, entwickelte sich auch der darauffolgende Co-Produktionsprozess weiterhin Richtung *Mainstream*. Im Co-Produktionsprozess wurde entsprechend vielmehr eine Schablone des »normalen« Musicals gefüllt, als dass sich inhaltliche Innovation aus der kooperativen Arbeit ergab. In dem Fortschritt dieser partizipativen Kultur, die sich der Praktiken und Strukturen TikToks bedient und dadurch gewissermaßen zum »Selbstläufer« wird, zeichnet

sich das ab, was Jürgen Link als »Normalismus« benennt: Denn um diesen Fortschritt möglich zu machen, benötigt es die Sicherheit des Normalen – in diesem Fall: Des Mainstream-Musicals. Oder wie Link es formuliert: »Soll der Fortschritt nicht aus dem Ruder laufen, muß er ständig normalisiert werden.«³⁸ Doch durch eben diese Normalisierung des Mainstreams und die Sichtbarmachung jener, die über die Kompetenzen verfügen, den Mainstream zu reproduzieren, wird eben auch die Durchschnittsrepräsentation der dahinterstehenden Künstler*innen reproduziert; und diese ist sehr gut ausgebildet, vorwiegend weiß und vorwiegend männlich.³⁹

Dieser Korpus erreicht bald eine eigene (wiederum mehrheitlich eher passiv konsumierende) Fangemeinde, die die Inhalte durch auf TikTok etablierte Fanpraxen weiterverarbeitet und den Videos eine erste Struktur und Werkhaftigkeit verleiht (vgl. Abb. 5).

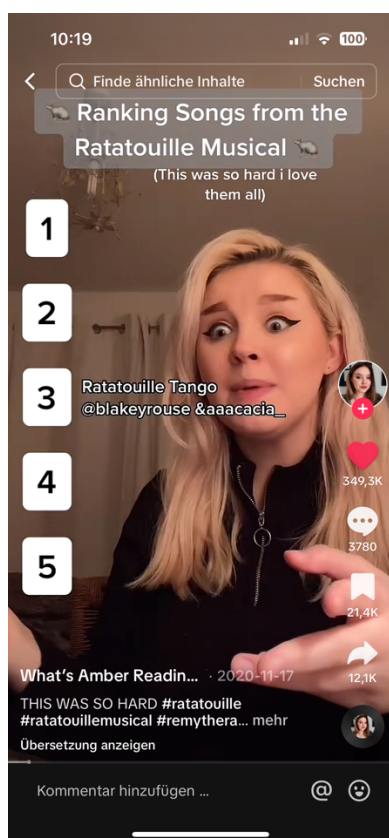


Abb. 5

Die tatsächliche Zusammenführung zu einem in sich geschlossenen Werk beginnt jedoch erst mit dem 9. Dezember 2020, als die Broadway-Produktionsfirma

38 Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, S. 39.

39 Als Vergleichswert: Lediglich zwei der im Playbill genannten Komponist*innen sind POCs, weniger als die Hälfte weiblich gelesen (vgl. Meyer: »The TikTok Musical Streaming Concert to Benefit The Actors Fund«).

Seaview Productions auf einem für *Ratatouille: The TikTok Musical* eigens erstellten TikTok-Account⁴⁰ sowie über playbill.com⁴¹ ankündigt, eine gefilmte Konzertperformance zu produzieren und über die Plattform Todaytix zugunsten des Actor Fonds gegen Bezahlung zugänglich zu machen. Die Ankündigung geschieht in Form eines Teasers, der nicht nur das Designkonzept Siswicks, sondern auch einige der Co-Creator*innen zeigt, unterlegt mit den gesprochenen Worten »It's your musical – cooked to perfection«. ⁴² Bis eineinhalb Jahre nach der Veröffentlichung von *Ratatouille: The TikTok Musical* finden sich auf dem Account gleichermaßen professionell anmutende Postings wie Feature-Interviews mit in den Produktionsprozess eingebundenen Co-Creator*innen (vgl. Abb. 6.1) als auch eigens erstellte oder gestitchte Videos, die der zuvor beschriebenen Ästhetik entsprechen und so an die partizipative Kultur anknüpfen (vgl. Abb. 6.2). Zusätzlich werden immer wieder Memes gepostet, die die Absurdität hinter der Umsetzung des Musicals feiern und damit ebenso die Fanpraktiken adressieren.

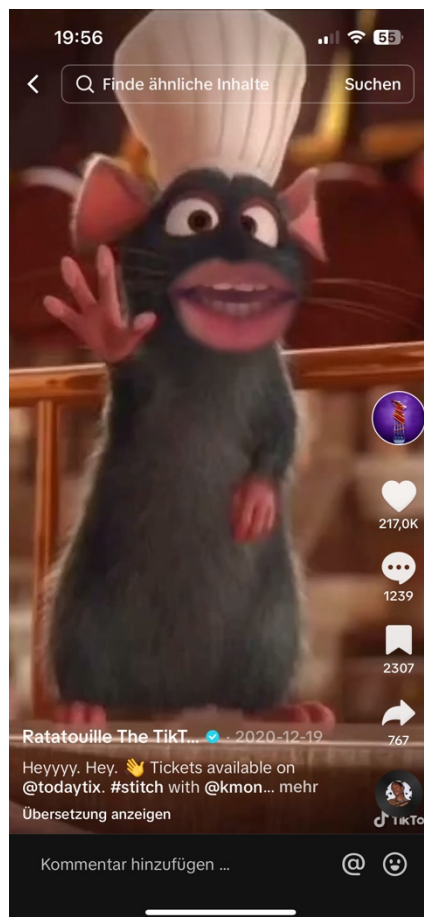
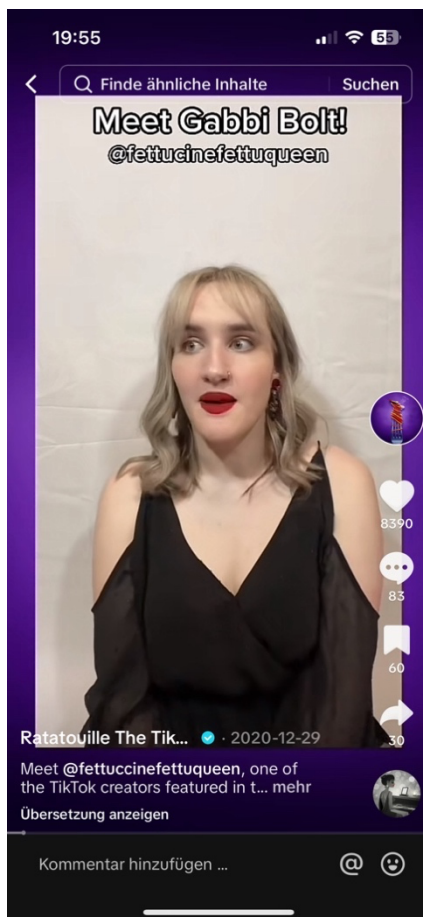


Abb. 6.1 und 6.2

40 Vgl. The TikTok Musical 2020a.

41 Vgl. Meyer: »The TikTok Musical Streaming Concert to Benefit The Actors Fund«.

42 Ebd.

6. RATATOUILLE: THE TIKTOK MUSICAL

Am 1. Januar 2021 wurde *Ratatouille: The TikTok Musical* schließlich über Todaytix veröffentlicht.⁴³ Die Besetzung des Musicals ist divers und schmückt sich mit erfolgreichen Broadway-Stars.⁴⁴ Eingeleitet wird das Musical mit einer Ansprache Emily Jacobsens, die die Co-Produktion als »first crowd sourced musical theatre phenomenon«⁴⁵ bezeichnet und den Co-Produktionsprozess feiert. Im gleichen Zuge thematisiert sie die Unterrepräsentation von PoCs, indigenen, queeren und weiblichen Personen am Broadway und spricht sich dafür aus, dass jede*r die Möglichkeit haben sollte, an einem Broadway seine*ihre Ideen umzusetzen, »where even Remy, a tiny rat with a big dream, has seated the table«.⁴⁶

Das finale Stück eignet sich schließlich die Ästhetiken der Co-Produktions-Praktiken an.⁴⁷ Der größte Teil des Musicals zeigt die Darsteller*innen (TikTok-typisch) im Hochformat und setzt die einzelnen Videos ähnlich der *Duettfunktion* nebeneinander. (vgl. Abb. 7.1) Auch die Praktik der angedeuteten Verkleidung, Filter für die Choreografien und des Greenscreens werden im Stück verarbeitet (vgl. Abb. 7.2) – die Nutzung dieser Praktiken scheint jedoch nicht von den Szenen, sondern vielmehr von den einzelnen Darsteller*innen abhängig.

Während die an der Produktion beteiligten Co-Creator*innen zwar im Abspann gesondert gezeigt werden, verweisen die tatsächlich aus der Co-Produktion genutzten Videos zu Beginn und am Ende des Musicals nicht direkt auf einzelne Creator*innen, sondern dienen eher als Mosaik des Gesamtprozesses. Durch die Zusammenführung der Praktiken in ein Langformat wirkt das finale Stück am Broadway ebenso chaotisch (und in dieser ‚Imperfektheit‘ nahbar), wie die Co-Produktion selbst – durch die Zusammenführung als in sich geschlossenes Werk ist sie jedoch mit einer klaren Autor*innenschaft markiert worden, die nun ganz eindeutig bei den Broadway-Produzent*innen und den Co-Creator*innen des Korpus liegt. Durch die Reproduktion der Praktiken wird der Prozess der Co-Produktion als solcher in den Vordergrund gerückt: Statt sich die Ideen anzueignen und sie in ein klassisches Broadway-Musical zu übersetzen, scheint die Produktion die partizipative Kultur selbst zu thematisieren. Dabei wirkt die Thematisierung basierend auf Jacobsens Einführung jedoch eher wie eine Verbildlichung des American Dream, in

43 Vgl. Meyer: »Original Video Creators Tapped to Provide Music for Ratatouille: The TikTok Musical; Lucy Moss to Direct«

44 Darsteller*innen in *Ratatouille: The Musical* sind unter anderem Titus Burgess als Remy, sowie die bereits an der Co-Produktion beteiligten Andrew Barth Feldman als Linguini und Kevin Chamberlin als Auguste Gusteau. Auffällig ist, dass der Cast vor allem aus Darsteller*innen besteht, die Produktionen oder Serien mit jüngeren Zielgruppen bespielen oder generell einen gewissen Kultstatus im Internet haben.

45 *Ratatouille: The TikTok Musical*, 0:28-0:30 Min.

46 Ebd., 2:01-2:04 Min.

47 In der Umsetzung lassen sich ebenso die Pandemiebedingungen ablesen, die diese beeinflusst haben. Anhand der starken Ähnlichkeiten zu TikTok lässt sich aber davon ausgehen, dass die Darstellungsweisen aktiv gewählt wurden.

LAIJANA BRAUN

dem jede*r Broadwaystar werden kann, als die Würdigung des kollaborativen Prozesses.



Abb. 7.1 und 7.2

7. »ONE RAT'S TRASH IS ANOTHER RAT'S TREASURE« – FAZIT

Letztendlich lässt sich der Co-Produktions-Prozess (und möglicherweise auch sein Produkt) mit Worten aus dem Musical selbst fassen: »One Rat's Trash is another Rat's Treasure«. ⁴⁸ Durch die algorithmische Steuerung der For-You-Page werden Personen gleicher Interessensgruppen zusammengebracht – durch die Nutzung der auf der Plattform etablierten Praktiken können Inhalte, die die Nutzer*innen

48 »Trash Is Our Treasure« (Music and lyrics by Gabbi Bolt). In: Ratatouille: The TikTok Musical.

anderer *sides* als Trash empfinden, zur Treasure erhoben und gemeinsam verarbeitet werden. Basierend auf der Etablierung dieses Gemeinschaftsgefühls, das eine partizipative Kultur trotz der fehlenden dialogischen Kommunikationswege *ermöglicht*, kann das Phänomen *Ratatouille: The Musical* als Fortschritt gegriffen werden. Diese Sichtweise wird dadurch unterstützt, dass Firmen wie TikTok mit Produktionen wie *For You, Paige* vergeblich versuchen, den dahinterstehenden Erfolg zu reproduzieren.

Die partizipative Kultur *etabliert* sich jedoch erst durch die aktive Nutzung der Angebote und Praktiken durch die Creator*innen, d.h. durch die Schaffung und Bespielung des Co-Produktionsprozesses, daher sollte der Co-Produktionsprozess und seine vermeintlich inklusive partizipative Kultur im gleichen Atemzug kritisch hinterfragt werden. Denn die Creator*innen hinter den Stücken, die den letztendlichen Korpus von *Ratatouille: The TikTok Musical* ausmachen, sind eben keine Repräsentation der durchschnittlichen TikTok-Nutzer*innen – es sind Künstler*innen, die über ein breites Set an Kompetenzen verfügen und bereits in der entsprechenden Branche etabliert sind. Die produzierten Stücke entsprechen dabei dem Musical-Mainstream, was einerseits verdeutlicht, wie breit die Kompetenzen der Creator*innen zwingend sein müssen und andererseits auf Jürgen Links »Normalismus« zurückverweist. Letztendlich wird der kollaborative Prozess sowohl von den Nutzer*innen, als auch von Jacobsen in ihrer Rede als gleichermaßen gemeinsames und inklusives Projekt gefeiert. Dennoch darf – wie so oft – nicht aus den Augen gelassen werden, dass sich die Strukturen der Plattform im Phänomen spiegeln – und damit auch die Ordnungen, die diesem Fortschritt auf den ersten Blick eher entgegenstehen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Braun, Lajana / Glaser, Tim / Lüpkes, Julie / Raskin, Irina / Wagner, Franzi: Dance with an algorithm –TikTok (um)formatieren. Ein Bericht. In: Rauch, B; Wintersteiger-Wilplinger C. et al (Hrsg.): ffk Journal Nr. 8, Salzburg 2023.
- Bucher, Taina: »The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms«. In: Information, Communication & Society, Jg. 20; Heft 1, 2017, S. 30-44.
- Cuskey, Lusie: Not Writing New Rules, Merely Rat-ifying: Musical Theatre Goes Digital. In: *Ratatouille A Performance Review of Ratatouille: The TikTok Musical*. In: PARtake: The Journal of Performance as Research. Jg. 4, Heft 1, 2021
- Fiske, John: »Popularkultur verstehen«. In: Ders.: Lesarten des Populären, Wien 2003, S. 15-24.
- Hayashi, Aya Esther: Youtube! Musicals! Youtubesicals! Cultivating Theater Fandom through New Media. In: Sternfield, Jessica / Wollman, Elizabeth L. (Hrsg.): The Routledge Companion to the Contemporary Musical, New York / London, 2020, S. 374-383.

- Jacobs, Julia: TikTok to the Grammys: How a 'Bridgerton' Musical Beat Broadway, <https://www.nytimes.com/2022/04/04/theater/bridgerton-musical-grammy.html>, 10.11.2023.
- Jenkins, Henry; Iko, Mitzuko; boyd, danah: Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics. Cambridge 2016.
- Kaye, Bondy: Please Duet This: Collaborative Music Making in Lockdown on TikTok. In: Networking Knowledge. YouTube and Online Video in Lockdown Special Issue, Jg. 15, Heft 1, 2022, S. 59-77.
- Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Op-laden 2009 [1999].
- Lorenz, Taylor: What Is Elite TikTok? In: The New York Times, <https://www.nytimes.com/2020/06/10/style/elite-tiktok.html>, 10.11.2023.
- Macgowan, Amalie: The TikTok Algorithm Knew My Sexuality Better Than I Did. In: repeller, <https://repeller.com/tiktok-algorithm-bisexual/>, 01.12.2023.
- Matzner, Tobias/Schulz, Christian: »Feed the Interface. Social-Media-Feeds als Schwellen«. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Jg. 20, Heft 4, 2020, S. 147– 164.
- Meyer, Dan: Ratatouille: The TikTok Musical Streaming Concert to Benefit The Actors Fund, <https://www.playbill.com/article/ratatouille-the-tiktok-musical-streaming-concert-to-benefit-the-actors-fund>, 09.12.2023.
- Meyer, Dan: Original Video Creators Tapped to Provide Music for Ratatouille: The TikTok Musical; Lucy Moss to Direct, <https://www.playbill.com/article/original-video-creators-tapped-to-provide-music-for-ratatouille-the-tiktok-musical-lucy-moss-to-direct>, 17.12.2023.
- Meyer, Dan: Ratatouille: The TikTok Musical Raises \$2 Million for The Actors Fund, <https://playbill.com/article/ratatouille-the-tiktok-musical-raises-2-million-for-the-actors-fund>, 18.12.2023.
- Pariser, Eli: The filter bubble: What the Internet is hiding from you. London 2011.
- Smith, Ben: How TikTok Reads Your Mind. In: The New York Times, <https://www.nytimes.com/2021/12/05/business/media/tiktok-algorithm.html>, 07.12.2023.
- Stiehl, Pamyła: The Digital-Age Musical: Sighting/Siting Musicals Defined by High-Tech Content, Themes, and Memes. In: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): iBroadway. Musical Theatre in Digital Age. Fredonia 2017, S. 43-72.
- Sung, Morgan: 'Ratatouille the Musical' creator back with TikTok-themed 'For You, Paige', nbcnews.com/pop-culture/viral/tiktok-musical-for-you-paige-livestream-ratatouille-rcna23676, 19.12.2023.
- TikTok: »How TikTok recommends videos #ForYou«, <https://newsroom.tiktok.com/en-us/how-tiktok-recommends-videos-for-you/>, 18.06.2020.

Wulff, Hans J.: Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion. Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens. In: montageAV, Heft 1, 1993, S. 42-63.

Zeh, Miriam: TikTok. In: Pop. Kultur und Kritik, Heft 16, 2020, S. 10-15.

FILMOGRAFIE

Ratatouille. (USA 2007, Regie: Bird, Brad; Pinkava, Jan).

VIDEOQUELLEN

@F.o.n.: Ratatouille The Musical (full show), <https://www.youtube.com/watch?v=-pdTi-R-Apw>, 2021.

@PrincessRussianRobot: I WATCHED THE TIKTOK MUSICAL SO YOU DON'T HAVE TO • FOR YOU, PAIGE, <https://www.youtube.com/watch?v=dIED5XnNXnM>, 2022. 12.11.2023.

@TikTok: For You, Paige: A TikTok Musical | TikTok, <https://www.youtube.com/watch?v=jYzIwvHjlb8&t=1366s>, 2022. 12.11.2023.

@whats.amber.reading: THIS WAS SO HARD #ratatouille #ratatouillemusical #remytheratatouille #ratatouillethemusical #musical #musicaltheatre #fyp #foryoupage #remy #rat, <https://vm.tiktok.com/ZGJceg8cG/>, 2020. 12.11.2023.

Barlow, Abigail [@abigailbarlowww]: Teil 59 | Ignore the terrible ✨ queens English ✨ #IsThisAvailable #fyp, <https://vm.tiktok.com/ZGJce67mm/>, 2021. 12.11.2023.

Bear, Emily [@mlebear]: Writing »Balancing the scales« @abigailbarlowww. <https://www.instagram.com/tv/CKR76lsov0s/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>, 2021. 12.11.2023.

Bolt, Gabbi [@fettucinefettuqueen]: Teil 4 | My official entry to the #ratatouille musical. (Idea credit: @danielmertzluft) #ratatouillemusical #theatrekid #foryou #Animation #austok #FYP, <https://vm.tiktok.com/ZGJceLftL/>, 2020. 12.11.2023.

Chamberlin, Kevin [@chamberlin_kevin]: Teil 2 | @ratatouillemusical 🎵 Anyone Can Cook 🎵 #Gusteau #ratatouillemusical #kevinchamberlin #theatrekid #musicals #broadway #ratatouille #fyp #composer, <https://vm.tiktok.com/ZGJcefcM8/>, 2020. 12.11.2023.

Esperon, Brian [@besperon]: RATATOUILLE: THE MUSICAL 🐹👑 Found this on my fyp and was inspired af #ratatouille #ratatouillemusical #ratatouillethemusical #dance #broadway, <https://vm.tiktok.com/ZGJcevhCp/>, 2020. 12.11.2023.

Fosbinder, Nathan [@fozzyforman108]: @danielmertzluft @e_jaccs @ratatouillemusical My contribution to #ratatouillemusical ft. Mister #dearevanhansen

LAIJANA BRAUN

- #musicals #broadway #dearevanhansen, <https://vm.tiktok.com/ZGJceub3o/>, 2020. 12.11.2023.
- Jacobsen, Emily [@e_jaccs]: A love ballad #remy #rat #ratatoille #disney #wdw #disneyworld #ratlove #ratlife #rats #Alphets #StanleyCup #CanYouWorkIt, <https://vm.tiktok.com/ZGJceNMQe/>, 2020. 12.11.2023.
- James, Sophia [@sophiajamesmusic]: Teil 2 | Here's »I Knew I Smelled a Rat«. Somebody PLEASE sing this as Skinner. #ratatouillemusical #ratatouille #iknewismelledarat #fyp #rat, <https://vm.tiktok.com/ZGJceulkd/>, 2020. 12.11.2023.
- Lee, Joy [@joyamadalee]: Imk ur thoughts 😊 #ratatouille #ratatouillemusical #musicaltheatre #casting #fyp #WIP, <https://vm.tiktok.com/ZGJcemsWR/>, 2020. 12.11.2023.
- Mertzluft, Daniel [@danieljmertzluft]: Grocery Store: A New Musical. #grocerystore #fyp #musicaltheatre #musical #singing #musicaltheater #acting #newmusicals, <https://vm.tiktok.com/ZGJcedwP2/>, 2020a. 12.11.2023.
- Mertzluft, Daniel [@danieljmertzluft]: Remy: The Musical OG Song @e_jaccs add. Vocals @cjaskier #remy #ratatouille #musicaltheatre #broadway #singer #musical #disney #fyp #disneymusicals. <https://vm.tiktok.com/ZGJcjsALH/>, 2020b. 12.11.2023.
- Ratatouille The TikTok Musical [@ratatousicalmusical]: Let's go. 🧑🎤 TikTok + Broadway = The TikTok Musical! 1/1/21 fundraiser for @actorsfund. Tix on @todaystix! #RatatouilleMusical, <https://vm.tiktok.com/ZGJcemAQY/>, 2020a. 12.11.2023.
- Ratatouille The TikTok Musical [@ratatousicalmusical]: Heyyy. Hey. 🙌 Tickets available on @todaytix. #stitch with @kmoneyrackz #ratatouillemusical #ratatouille #fyp, <https://vm.tiktok.com/ZGJcex6U3/>, 2020b. 12.11.2023.
- Ratatouille The TikTok Musical [@ratatousicalmusical]: Meet @fettucinetet-queen, one of the TikTok creators featured in the #RatatouilleMusical! #fyo #interview, <https://vm.tiktok.com/ZGJcef2H5/>, 2020c. 12.11.2023.
- Routh, Chris [@shooboxmusicals]: Teil 26 #Duet with @fettucinefettuqueen Thank you for the amazing sing! Here's the scene to match! #ratatouillethemusical #stagemodel #theater #setdesign, <https://vm.tiktok.com/ZGJcJT4ww/>, 2020. 12.11.2023.
- Siswig, Jess [@siswij]: The #ratatouillemusical marketing department is brainstorming visuals #playbill #musicaltheatre #remytheratatouille #photoshop #graphicdesign, <https://vm.tiktok.com/ZGJce3XYG/>, 2020. 12.11.2023.

ABBILDUNGQUELLENVERZEICHNIS

Abbildung 1.1: Mertzlufft, Daniel [@danieljmertzlufft]: Grocery Store: A New Musical. #grocerystore #fyp #musicaltheatre #musical #singing #musicaltheater #acting #newmusicals, <https://vm.tiktok.com/ZGJcedwP2/>, 2020a.

Abbildung 1.2: Mertzlufft, Daniel [@danieljmertzlufft]: Remy: The Musical OG Song @e_jaccs add. Vocals @cjaskier #remy #ratatouille #musicaltheatre #broadway #singer #musical #disney #fyp #disneymusicals, <https://vm.tiktok.com/ZGJcJsALH/>, 2020b.

Abbildung 2: Routh, Chris [@shoeboxmusicals]: Teil 26 #Duet with @fettucinefettuqueen Thank you for the amazing sing! Here's the scene to match! #ratatouillethemusical #stagemodel #theater #setdesign, <https://vm.tiktok.com/ZGJcJT4ww/>, 2020.

Abbildung 3.1: Bolt, Gabbi [@fettucinefettuqueen]: Teil 4 | My official entry to the #ratatouille musical. (Idea credit: @danielmertzlufft) #ratatouillemusical #theatrekid #foryou #Animation #austok #FYP, <https://vm.tiktok.com/ZGJceLftL/>, 2020.

Abbildung 3.2: Esperon, Brian [@besperon]: RATATOUILLE: THE MUSICAL 🐭👨🍳 Found this on my fyp and was inspired af #ratatouille #ratatouillemusical #ratatouillethemusical #dance #broadway, <https://vm.tiktok.com/ZGJcevhCp/>, 2020.

Abbildung 4.1: Fosbinder, Nathan [@fozzyforman108]: @danieljmertzlufft @e_jaccs @ratatouillemusical My contribution to #ratatouillemusical ft. Mister #dearevanhansen #musicals #broadway #dearevanhansen, <https://vm.tiktok.com/ZGJceub3o/>, 2020.

Abbildung 4.2: Chamberlin, Kevin [@chamberlin_kevin]: Teil 2 | @ratatouillemusical 🎵 Anyone Can Cook 🎵 #Gusteau #ratatouillemusical #kevinchamberlin #theatrekid #musicals #broadway #ratatouille #fyp #composer, <https://vm.tiktok.com/ZGJcefcM8/>, 2020.

Abbildung 4.3: Siswig, Jess [@siswij]: The #ratatouillemusical marketing department is brainstorming visuals #playbill #musicaltheatre #remytheratouille #photoshop #graphicdesign, <https://vm.tiktok.com/ZGJce3XYG/>, 2020.

Abbildung 5: @whats.amber.reading: THIS WAS SO HARD #ratatouille #ratatouillemusical #remytheratouille #ratatouillethemusical #musical #musicaltheatre #fyp #foryoupage #remy #rat, <https://vm.tiktok.com/ZGJceg8cG/>, 2020.

Abbildung 6.1: Ratatouille The TikTok Musical [@ratatousicalmusical]: Meet @fettucinetettuqueen, one of the TikTok creators featured in the #RatatouilleMusical! #fyo #interview, <https://vm.tiktok.com/ZGJcef2H5/>, 2020c

LAIJANA BRAUN

Abbildung 6.2: Ratatouille The TikTok Musical [@ratatousicalmusical]: Heyyy. Hey. 🙌 Tickets available on @todaytix. #stitch with @kmoneyrackz #ratatouillemusical #ratatouille #fyp, <https://vm.tiktok.com/ZGJcex6U3/>, 2020b

Abbildung 7.1: Ratatouille: The TikTok Musical. (USA 2020. Regie: Lucy Moss.) @F.o.n.: Ratatouille The Musical (full show), <https://www.youtube.com/watch?v=-pdTi-R-Apw> [zuletzt abgerufen am 01.10.2023], 2021, 31:24 Min.

Abbildung 7.2: Ratatouille: The TikTok Musical. (USA 2020. Regie: Lucy Moss.) @F.o.n.: Ratatouille The Musical (full show), <https://www.youtube.com/watch?v=-pdTi-R-Apw> [zuletzt abgerufen am 01.10.2023], 2021, 6:29 Min.

PERFECT MEME FODDER.

DAS MUSICAL CATS IM UND ALS BILD

ELENA KOROWIN UND BURKHARD KRÜGER

EINLEITUNG

Das Musical *Cats* hat sich in den frühen 1980er Jahren einen Kultstatus gesichert und zählt bis heute zu den erfolgreichsten Tanztheatern der Geschichte. Eine erste mediale Übersetzung erfuhr es 1998, als es in der Bühnenfassung als Film festgehalten wurde – hier wirkte die durchgeplante Inszenierung des Gesamtkunstwerks Musical unverändert weiter. Die Neuverfilmung von *Cats* 2019 durch den britischen Regisseur Tom Hooper folgte einem Trend des 21. Jahrhunderts, ehemals erfolgreiche Filme, Kultfilme, Animes und Serien neu zu inszenieren oder zu übersetzen. Ein wichtiger Aspekt dabei ist, das Altbewährte einer technischen Verjüngungskur zu unterziehen, doch im Fall von *Cats* lief es anders als geplant.

Die millionenschwere Verfilmung des Musicals mit A-Listen-Prominenten und teuerster digitaler Technik, die Hollywood zu bieten hatte, wurde zu einem cineastischen Desaster. Gleichzeitig war es genau dieses Scheitern der Leinwand-Produktion, das sie zu einem viralen Thema der sozialen Netzwerke und Meme-Kulturen machte. Die filmische Simultanität von technischen Mängeln einerseits und der Projektionsfläche *Katze* andererseits riefen in ihrem misslungenen Zusammenspiel das Phänomen der Meme-Kultur auf den Plan, die der folgende Text mit dreierlei Schwerpunkten skizziert. Neben verbal zugespitzten Kritiken durch das Feuilleton ist vor allem in den sozialen Medien mit Bildern, in Form von Memes und GIFs, kritisch auf die Musical-Verfilmung reagiert worden. Der Text deutet die Breite dieser Kritik durch das Bild (das Macro Image) an, die in ihrer visuellen Verkürzung größere Debatten nicht nur unterhaltsam, sondern prägnant zusammengefasst hat und damit wiederum selbst der Kritik bedarf: Was können Memes eigentlich leisten? Und schließlich werden die Gründe für die erfolgreichen und desaströsen medialen Transzendenzen des *Cats*-Themas beleuchtet, die nicht unwesentlich am Inhalt, mit der *lingua franca* des Internets liegt: *Cat(s)* Content.

Der folgende Text setzt sich also mit der Bildwerdung von *Cats* in den sozialen Medien (und Netzwerken) und ihren (kritischen) Gebrauchsweisen auseinander: mit ihrer Still-Stellung im und als Bild in Form des Memes, verstanden als Konstellation aus Bild und Text, sowie ihrer dramaturgischen Verkürzung als bewegter Stillstand in der Form des Animated GIF.

10 REASONS WHY CATS...

Das Musical *Cats*, das 1981 in London uraufgeführt und 1998 in seiner Bühnenfassung aufgezeichnet wurde, hat sich nicht rein zufällig als geeignetes Rohmaterial der

Meme- und GIF-Kommunikation erwiesen. Eine erste Beobachtung zeigt, dass die Filmsequenzen von 1998, in denen die ursprünglichen Katzen und Kater des Musicals zu sehen sind, häufig in GIFs verwendet werden, wohingegen Memes sich größtenteils auf die Verfilmung des Stoffes von Tom Hooper (2019) beziehen. GIFs waren ursprünglich eine Erfindung von Nerds der späten 1980er Jahre, die zu einer eigenen Kunstform wurden.¹ Ihre Ästhetik des »armen Bildes« nach Hito Steyerl, die lediglich in 256 Farben dargestellt werden kann, eignet sich hervorragend für älteres Filmmaterial und Kultfiguren der 1980er Jahre, die in der Verfilmung des Musicals von 1998 als Bühnenfassung zu sehen sind. Hier passen Form und Inhalt wegen der Ästhetik des Ausgangsmaterials perfekt zusammen. Nicht anders verhält es sich im Falle von der Memeisierung von Hoopers Film von 2019.

Mehrere Aspekte machen das *Cats*-Material interessant für einen digitalen Einsatz: Das erfolgreichste Tanztheater des 20. Jahrhunderts, das in sich mehrere popkulturelle Trends der 1980er Jahre verflocht und mit seiner Verfilmung 2019 unwillentlich die Internet-Trends des *Weirdo* und des *Cringe* im heutigen *woken* Kommunikationsstil der *Generation Z* vereint. *Cringe* als Ausdruck für Fremdschämen bezeichnete überwiegend schrägen Content in Memes und sozialen Medien, der sich in den letzten Jahren auf verschiedenen Plattformen verbreitete und so beliebt war, dass *Cringe* zum Jugendwort des Jahres 2021 gewählt worden ist.² Mit seinen ungewollt misslungenen Katzendarstellungen bediente *Cats* (2019) genau diese Art von cringy Humor. Darüber hinaus gehören Katzen und Kater zum Gründungspersonal der Internetkultur. Das erste erfolgreiche Katzen-Meme war das 2007 gepostete *I can haz cheezburger* von Eric Nakagawa, mit einer britischen Kurzhaar-Katze und eben jener Bildunterschrift als Image Macro auf der Comedy-Webseite *Something Awful*. Damit wurde die Lawine der *LOLCats* ausgelöst, die Katze als *spirit animal* des Internets manifestiert und somit in jeglicher Form und Pose für eine Übernahme in die Meme- und GIF-Sprache freigegeben.³ »Everybody (and everything) wants to be a cat« ließe sich pointiert und in Anlehnung an den Song aus Disneys *Aristocats* behaupten, um die Ubiquität der Katze im World Wide Web herauszustreichen. Die Viralität ist jedoch nur speziellen Bildformeln garantiert, wenn sie alle Faktoren miteinander vereinen: Teilbarkeit, Distinktion mit gleichzeitiger Inklusion, Witz und Seltsamkeit (*Weirdness*).

#HEY-THERE #SMILE #STARE

Die Bewegung ist minimal, aber unverkennbar: Das Katzenwesen - halb Mensch, halb Tier – am Fuß einer Treppe neigt spielerisch seinen Kopf zur Schulter. Der

1 Vgl. Baumgärtel: GIFS, S. 16-19.

2 Matthias Kemter: Cringe: Bedeutung und Verwendung, in: Stuttgarter Nachrichten vom 25.10.2021, URL: <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.cringe-bedeutung-und-verwendung-mhsd.b8ab89a3-eba9-404a-9b66-e18ea08faa32.html>, (17.10.2023).

3 Vgl. White: A Unified Theory of Cats on the Internet.

aufgestellte Schwanz wackelt kokett. Der lächelnde, fragende Blick kann als ambivalente Herausforderung gelesen werden, auf jeden Fall scheint er eine Reaktion herauszufordern (vgl. Abb. 1 & 2). Immer wieder legt Francesca Hayward, die wir hier in ihrer Rolle als Katze Victoria für die Musical-Verfilmung *Cats* (2019) zu sehen bekommen, den Kopf schief: Das digitale Bild ist ein GIF,⁴ ein besonderes Grafikformat, das kurze animierte Sequenzen im Loop zeigt und das wir im 21. Jahrhundert als Teil unserer digitalen Kommunikation verwenden können – sei es im Chat einer beliebigen Messenger-App oder im Thread eines Forums. Es gehört zu jener Vielzahl an fotografischen Bildern, die uns »bewegt oder nicht, auf den Displays und Bildschirmen der vernetzten digitalen Kulturen« begegnen.⁵



Abb. 1 und 2: Film Still *Cats* (2019)

Dazu müssen wir – zunächst einmal – nichts über *Cats* wissen. Vielmehr entkoppelt das bewegte Still den Handlungsablauf der Protagonistin von Film und Musik und überführt ihn in seiner Reduktion auf die Geste in ein unendlich erscheinendes, digitales Bild-Archiv ähnlicher Körperhaltungen und Blickkonstellationen.⁶ Kulturhistorisch betrachtet wiederholen Victorias Körperhaltung und Blick eine Pose, wie wir sie schon unzählige Male in Film und Fernsehen, Theater und Tanz gesehen haben – auch wenn die Erinnerung daran diffus bleiben mag. Es ist das Prärogativ des GIF (und damit analog zur Fotografie), aus einer Abfolge von Handlungen und Bewegungen jene herauszuschneiden, die in ihrer Prägnanz zur Pose taugt und/oder an bereits bestehende Körperbilder anschließt. »Der Gestus der Pose«, schreiben Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Stefanie Diekmann, »ist der der Reproduktion, des Zitats, aber immer auch einer des Verfehlens [...]«⁷

Victorias Innehalten/Posieren ist in unseren westlichen Kulturkreisen vertraut, wie es gleichermaßen als Wiederaufführung über eine genuin eigene Dynamik verfügt. Im Bild-Format des GIF oder als Meme wird ihre Pose Teil unserer zeitgenös-

4 ›GIF‹ steht für Graphics Interchange Format, das mehrere Bilder in einer Datei speichern kann. Diese sind aufeinanderfolgend abspielbar und ermöglichen das Herstellen kurzer Animationen. Mehr dazu: Tilman Baumgärtel: GIFs, S. 7-12.

5 Gerling/Holschbach/Löffler: Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, S. 7.

6 Neben die wiederkehrende und archivierbare Pose tritt das schriftliche Hashtag, das Gestik, Mimik und Körperhaltungen schlagwortartig katalogisiert.

7 Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann: »Posing Problems«, S. 14.

sischen digitalen Kultur, mit der wir in Chats und in den sozialen Medien kommunizieren. Und ebenso wie die Pose, die Geste und die Gebärde grundlegend, ja selbstverständlich für die Selfie-Fotografie geworden sind (wir können beim Selfie nicht nicht-posieren),⁸ liefern sie auch für das GIF und das Meme das Quellenmaterial, über dessen Bearbeitung sich einprägsame Gesten, Grimassen und Körperhaltungen stillstellen oder zuschneiden lassen. In diesem Zuge können GIF und Meme in Analogie zum nach wie vor populären Selfie den »Konversationsbildern« zugeordnet werden, die als Teil einer »umfangreichen Kommunikationskette« fungieren, in der sich »über Anspielungen und Insiderwitze eine Form privater Sprache herausbilden kann«.⁹

Demgegenüber ist die Pose in Musical und Film bis zur Perfektion einstudiert. Sie rückt hier in die Nähe zur ästhetischen *eloquentia corporis*,¹⁰ der Pathosformel, die in unserer Zeit eine Übernahme in die Welt der Memes und GIFs nahezu antizipiert, wird die Pose im Musical doch zum Superlativ leidenschaftlichen Ausdrucks ihrer Protagonist*innen, der als Typus über einen hohen Grad an Wiedererkennung verfügt.¹¹ Und das Musical *Cats*, das »weniger [als] ein Stück mit einer Story« und vielmehr als »eine Revue« betrachtet wird,¹² greift eben Revue-typische Elemente auf, sprich Szenen und Sketche, die auf schnelle Wiedererkennbarkeit angelegt waren. Ethel Matala de Mazza spricht von einem für die Revue notwendigen »standardisierten Bewegungscode, der weniger Platz für dramatische Entwicklungen«, sondern »Kürze und Zuspitzung« impliziert.¹³

KNOW YOUR MEME (AND GIF)

Standardisierter Bewegungscode und Verkürzung der Revue spiegeln die strukturellen Elemente, die Memes und GIFs erst erfolgreich gemacht haben. Ihr Ziel einer größtmöglichen Wiedererkennbarkeit berührt jedoch noch einen anderen zentralen Aspekt der Meme-Kultur. Memes teilen bedeutet – mit Limor Shifman gesprochen – einen gleichzeitigen Akt von Kommunikation und Distribution.¹⁴ Das Teilen eines (bewegten) Bildes, das einen Bezug auf einen bestimmten (pop-)kulturellen

8 Roland Barthes hat in diesem Sinne für die Analog-Fotografie des 20. Jahrhunderts jene Formel entworfen, die auch für die Praxis der digitalen Fotografie noch Geltung beanspruchen kann. »Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandele mich bereits im voraus zum Bild.« Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, S. 18-19.

9 Gerling/Holschbach/Löffler: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, S. 27.

10 Vgl. dazu: Böhme, Hartmut: »Aby Warburg (1866–1929)«.

11 Vgl. dazu: Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, S. 327f.

12 Axton/Zehnder: *Reclams Musicals*, S. 484-485.

13 De Mazza: »O-LA-LA. Auftritte einer Diva«, S. 231.

14 Shifman: *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, S. 24.

Kontext nimmt, zum Beispiel indem ein Katzenwesen (bzw. die Jellicle Cat Victoria) gleichermaßen devot wie kokett den Kopf schief legt, bedeutet »eine kulturelle Einheit« zu verbreiten und zugleich »meine Empfindungen dazu« auszudrücken.¹⁵ Mein Gegenüber muss nicht zwangsläufig *Cats* gesehen haben oder mit dem Universum des Musicals/Tanztheaters vertraut sein, um die Geste zu verstehen. Aber das Verstehen eines GIF (im privaten Chat ebenso wie in öffentlichen Foren) ist etwas, das ähnlich wie das Verstehen einer Metapher »kontextualisiert geschieht«, nämlich »in einem auf Bedeutungen ausgerichteten Ambiente«.¹⁶ In der Regel liegt also beiden Seiten – Sender*in und Empfänger*in – eine geteilte popkulturelle Codierung zugrunde. GIFs, so Tilman Baumgärtel, ersetzen oder bekräftigen verbale Statements, sie dienen als emotionale Gebrauchsbilder der Verständigung und Untermauerung von Gefühlen.¹⁷ Memes hingegen sind Aufmerksamkeitsmaschinen des digitalen Raums, die häufig als Witz, Ratschlag, Beschreibung oder Kritik funktionieren. Dabei gilt in Übertragung, was Wolfgang Ullrich wie folgt formuliert hat: »Witze sind nur gut, wenn sie im richtigen Moment zum Einsatz kommen. Ihre Qualität und Bedeutung hängen stark von dem Verhältnis ab, in dem die den Witz erzählende Person zu ihren Adressaten steht. Ein Witz erfüllt sich also im jeweiligen Kommunikationsakt.«¹⁸

Memes und GIFs, die ihr Quellenmaterial aus der (Pop-)Kultur beziehen, spielen somit mit den Distinktionsmerkmalen der Kennerschaft innerhalb einer Peer-Group, während sie gleichzeitig eine größere Allgemeinheit beanspruchen können.

VON DER BÜHNE AUF DIE LEINWAND UND ZURÜCK

Nach der Uraufführung am 11.5.1981 im New London Theatre wurde *Cats* zum durchschlagenden Erfolg. Das Tanztheater wurde 1983 mit sieben Tony-Awards für bestes Musical, beste Partitur, das beste Buch, die beste Regie, die besten Kostüme und die beste Lichtregie sowie für die beste Nebendarstellerin (Betty Buckley als Grizabella) ausgezeichnet.¹⁹ Ihr Lied *Memory* wurde von über 150 international bekannten Künstler:innen interpretiert. *Cats* wurde Kult. Die perfekten Posen und Bewegungen der Darsteller:innen in ihren Kostümen sind damit willkommen für eine Übernahme in das GIF-Universum.

Was auf der Theaterbühne gut funktioniert – Menschen spielen Katzen, singen, tanzen dazu und bedienen gleichzeitig die Trends der Zeit, hat in der Transformation zum Film den Zauber der Unmittelbarkeit sowie des stillen Abkommens zwi-

15 Ebd.

16 Reemtsma: Was heißt: einen literarischen Text interpretieren?, S. 84.

17 Vgl. Baumgärtel: GIFS, S. 9-11.

18 Ullrich: Rebloggen als Kulturtechnik, S. 94.

19 Vgl. Kahn, Joseph P.: »Starstruck«.

schen Publikum und Darsteller:innen eingebüßt. Die Umsetzung der anthropomorphisierenden Poesie von Eliot ist an der Inszenierung auf Leinwand gescheitert.²⁰ Verfilmungen von Musicals sind schwierig, denn was auf der Bühne funktioniert, muss in der Kinoverision nicht überzeugen. Bei *Cats* kommt die Verwandlung der kostümierten Schauspieler erschwerend hinzu, weswegen der Film unter anderem letztlich verrissen worden ist. Die humanoiden Katzen-Wesen von Hooper sind einem Digital-Realismus ausgesetzt worden, der den Spaß und Kult des Musicals nicht wiedergeben kann. Ihre physische Präsenz wird mitsamt Choreografie durch die digitale Überarbeitung verflacht und der Maßstab zwischen den Darstellenden und ihrer Umgebung bleibt durch den gesamten Film instabil. Der Film kann das Tempo und das Spektakel des Musicals nicht übersetzen, dafür sind manche Posen und Anspielungen dermaßen übersexualisiert und gleichzeitig wegen der suggerierten Nacktheit der Katzen und Kater sowie ihres gewöhnungsbedürftigen Erscheinungsbildes verstörend. Auch die Musik der 1980er Jahre, die im Musical ihren Charme behält, wirkt im Film schließlich langweilig und veraltet. Das Magazin *Rolling Stone* fällt das vernichtende Urteil: »Und auch für einen ausufernden und farbenfrohen Verriss reicht es nicht – denn selbst dafür ist ›Cats‹ schlicht zu öde.«²¹

Während die Neuverfilmung zu einem Flop avancierte, bleibt das Musical *Cats* Kult. Es ist ein popkulturelles Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren weltweit ausbreitete und geht zurück auf populäre Katzengedichte von T.S. Eliot. Seit 1939 gehören diese zum Standard der Kinderliteratur in Großbritannien und folgten zugleich der Anthropomorphisierungstradition der Katze, die seit Jahrtausenden eine Kulturtechnik darstellt.²² Es handelt sich hierbei um eine beliebte Art der Persiflage von menschlichen Verhaltensweisen, die Katzencharakteren zugeschrieben werden. Zugleich suggeriert *Old Possum's Book of Practical Cats* eine Darstellung felineer Psychologie und Soziologie. Das darauf basierende Musical hat kein stringentes Narrativ, vielmehr ist es eine Revue, die am Broadway allein über 18 Jahre lief. Eines seiner Erfolgsrezepte war es eben, jene perfekte Verbindung von Katze und Mensch zu erschaffen: »Es galt ein Leading-Team zu finden, das imstande war, die Darsteller des Musicals *Cats* (und ihre Umwelt) so zu zeigen, daß die Identifikation zwischen Katzen- und Menschenwelt nahtlos erfolgen konnte.«²³ Das Bühnenbild, die Choreographie und die Vertonung der Gedichte sind ein Gesamtkunstwerk, das die Betrachtenden in eine imaginierte Welt der Katzen und Kater entführt. Es suggeriert die einmalige Gelegenheit, endlich verstehen und erfahren zu können, was den Menschen über Jahrtausende beschäftigte: Was Katzen und Kater denken und welches Geheimnis ihre Welt ausmacht.

20 »Fünf Gründe, *Cats* im Theater und nicht im Kino anzuschauen«, <https://www.buehne-magazin.com/a/5-gruende-cats-im-theater-und-nicht-im-kino-zu-sehen/>, (28.06.2023).

21 Ackers, Simon: »Kritik: ›Cats‹ – der ›Horrorfilm‹ des Jahres«.

22 Vgl. Rogers, Katherine M.: *The Cat and the Human Imagination*.

23 »Musical *Cats* – Entstehung und Geschichte«.

Zugleich ist die Bühneninszenierung ein stiller Pakt mit dem Publikum, das sich im Klaren darüber ist, einer Fiktion beizuwohnen. Deshalb sind die Katzen und Kater im Musical nur angedeutet – für sie wurden keine Ganzkörperkostüme entworfen, die sie besonders realistisch als feline Lebewesen stilisieren würden. Das Kostüm von Jared Leto auf der Met Gala 2023, das von Karl Lagerfelds Katze Choupette inspiriert war, ist ein Beispiel für größere Realitätsnähe als die der Kostüme des Musicals (vgl. Abb. 3). Müsste Leto in diesem Ganzkörperanzug ein Musical performen, dann hätte die Show den Charme eines Kindergeburtstagsauftrittes.



Abb. 3: Jared Leto im Choupette-Kostüm

Die *Cats*-Darsteller:innen müssen sich in ihren Kostümen bewegen können und ihre einstudierten Katzenbewegungen andeuten. In *Cats* funktioniert das Zusammenspiel aus Choreographie, Musik und Kostüm – die Darsteller:innen müssen deshalb nicht wie realistische Katzen aussehen, denn auch die Gedichte von Eliot verzauberten ihre Leserschaft und hatten keinen Anspruch auf jegliche Art des Realismus. Bis heute tragen die Katzen und Kater des Musicals hautenge Bodysuits und Stulpen, wie sie mit Jane Fonda der Aerobic-Trend der 1980er Jahre vorgab.²⁴ Ihre Perücken greifen die Frisuren der Glamrock-Stars der damaligen Zeit auf und sie treten mit ihren Liedern nacheinander auf, wie in einer Revue oder im Cabaret. Auch im Cabaret haben Zuschauer:innen eine stille Verabredung mit den Darsteller:innen – sie werden unterhalten und wollen die Art von Künstlichkeit, die ihnen geboten wird.

24 Jane Fondas Fitnesskleidung wurde ebenfalls von einer Kostümdesignerin für Musicals entwickelt, vgl. Kahn, Joseph P.: »Starstruck«.

PERFECT MEME FODDER

»Was there ever a film so perfect for meme fodder as Tom Hooper's *Cats*?«, fragt im Dezember 2019 der britische *Evening Standard* auf seiner Website, nachdem die jüngste Verfilmung des Musicals in die Kinos gekommen war.²⁵ Bereits der im Juli desselben Jahres veröffentlichte Trailer hatte für ein breites Medienecho oder vielmehr für einen *warmen* Shitstorm gesorgt, der in einer noch harmlosen Variante des *Guardians* lautete »Is *Cats* the creepiest film of the year?«²⁶ und der die *Vanity Fair* titeln ließ: »Honestly, What Is Happening in This Bonkers Featurette?«²⁷ Aber nicht die im internationalen Online-Fuilleton und in den Printmedien überwiegend einmütig beschworene und verbal formulierte Kritik soll hier im Fokus stehen, die Hoopers Werk auch im deutschen Kontext wahlweise als »Horrorfilm«²⁸ bespricht oder als spektakuläre Katastrophe, die nichtsdestoweniger »fast magische Qualitäten«²⁹ habe. Ihre rhetorischen Übertreibungen und Zuspitzungen waren vielmehr damit beschäftigt, sprachbildlich und metaphorisch jene Kritik einzuholen, die in den bildgewaltigen Medien der sozialen Netzwerke wesentlich drastischer zum Ausdruck kam. Schneller und pointierter sind die Reaktionen im Internet ausgefallen, jener »fünften Gewalt« (der Kritik und Kommentierung), die auf die vermeintlich problematischen oder fragwürdig anmutenden Repräsentationen von Menschen als Katzen und Katzen als Menschen mit bissiger Ironie in Form des Memes antworteten.

Tom Hoopers im Juli 2019 per Teaser-Trailer verbreitete Ankündigung, mit einer speziellen »Digital Fur Technology« zu arbeiten,³⁰ sorgte für unzählige Reaktionen von Twitter-User*innen, die sich daran machten, die anthropomorphen Katzenwesen per Bildbearbeitung selbst *in Szene* zu setzen: So wurden beispielsweise ein Screenshot von (Emma Watson als) Hermine Granger aus der Verfilmung von *Harry Potter und die Kammer des Schreckens* (2002) geteilt (Abb. 4) oder ein Foto, das die US-amerikanische Hip-Hop-Formation Migos in Pelzmänteln zeigt, versehen mit Hoopers Zitat aus dem Trailer (Abb. 5).

25 Rosseinsky: »It's a horror film«.

26 Lodge: »Litter-ally terrifying: is *Cats* the creepiest film of the year?«.

27 Desta: »*Cats*: Honestly, What Is Happening in This Bonkers Featurette?«

28 Zylka: »Katzenjammer. Musical-Verfilmung ›*Cats*«.

29 Heidmann: »Was für eine Bescherung!«.

30 Vgl. dazu den Teaser-Trailer zu *Cats*, in dem die Protagonist:innen und das Produktionsteam des Films die vermeintlich überragenden Spezialeffekte anpreisen. https://www.youtube.com/watch?v=UN4_28J8gAg, 02.08.2023.



Abb. 4: Twitter-Screenshot; Abb. 5: Twitter-Screenshot

Beide Memes verfügen über die von Limor Shifman beschriebenen Eigenschaften, sich durch »verschiedene Arten der Neuverpackung oder Imitation [zu] reproduzieren«. ³¹ Es sind einerseits Beispiele für die Internet-Meme-typische Intertextualität, Bild und Text kreativ zu kombinieren oder als Remix per Bildbearbeitungs-Software Hoopers Rede von der »digital fur technology« parodistisch aufs Korn nehmen. ³² Und es sind andererseits auch Beispiele für ein *neues* Ausmaß der Kulturkritik, die nicht mehr exklusiv von bürgerlichen Printmedien vollzogen wird, sondern – wie Corinna Caduff skeptisch bemerkt – von »interessegeleiteten Klein- und Kleinstöffentlichkeiten«, die in Form von Online-Communities »das inhaltliche Argument« vermeintlich »substituieren«. ³³

Das Produzieren und Teilen von Memes und GIFs ist zentraler Bestandteil eines Wandels der digitalen Öffentlichkeit, dessen Teilnehmer*innen durch »Liken, Teilen, Folgen, Retweeten, Taggen, Antworten, Kommentieren« und nicht zuletzt durch »das Posten von Texten, Bildern und Klängen auf den Plattformen sozialer Medien« ihr Geschmacksurteil zum Besten geben. ³⁴ Und jenes Geschmacksurteil ist im Hinblick auf *Cats* besonders hart ausgefallen.

CRINGE CATS

Hoopers Katzen und Kater – und das ist mitunter wichtig für ihre Viralität – sind *cringe*. ³⁵ Dieser seit 2020 virale Hashtag ist auch Vorlage für vielfältige Kompilationen in den sozialen Medien, in die sich Memes zum Film *Cats* perfekt eingliedern

31 Shifman: Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, S. 24.

32 Die Kritiken zwangen Hopper dazu, den Film auszubessern, obwohl er bereits in den Kinos angelaufen war. Vgl. Zirkler: »Erster Patch für einen Film – Cats erhält nach Kinostart ein Update wie ein Spiel«.

33 Caduff: »Kränkung und Anerkennung im digitalen Medienzeitalter am Beispiel der Literatur«, S. 191.

34 Paßmann/Schubert: »Digitale Praktiken der Geschmacksbildung«.

35 Vgl. Löwe, Sarah: »Cringe Bedeutung: Das steckt hinter dem Jugendwort 2021«.

lassen. *Cringe* ist nicht nur die Felltechnik, sondern auch sämtliche beteiligte A-Listen-Prominente wie Jennifer Hudson, Taylor Swift, Idris Elba und Judy Dench, für die sich die Meme-Hersteller:innen in der Internet-Öffentlichkeit schadenfroh fremschämen können (vgl. Abb. 6). Sie sind nicht mehr nur seltsam (*weird*), das bis vor ein paar Jahren das wichtigste Kriterium für Memes war, oder ein Kult wie das ursprüngliche Musical – in der Verfilmung von 2019 sie sind ein unbeabsichtigter Gag.



Abb. 6: Jennifer Hudson als Grizabella

Für die Memefizierung war der Trailer und der Film keineswegs »öde«, wie es Rolling Stone verkündete – die misslungene Übersetzung von Kultmaterial befeuerte die Kreativität und Distinktion im digitalen Raum. Hier konnten auch diejenigen einsteigen, die das Musical und die Geschichten von Eliot nicht kannten. Viele bereits bestehende Witze des Meme-Arsenals eigneten sich für eine sarkastische Kritik am Trailer und Film, vor allem diejenigen, die bereits viral waren. Das Motiv *Drake Hotline Bling*, das den kanadischen Rapper in einer ablehnenden sowie einer zustimmenden Pose zeigt, ist weit verbreitet, um Position zu beziehen. So wurde bei dem oberen Bild, das Ablehnung bedeutet, ein Filmstill mit Francesca Hayward als Victoria eingefügt und unten bei Zustimmung ein Filmstill, der Demeter aus der Verfilmung der Bühnenversion des Musicals von 1998 zeigt, um die alte Bühnenfassung deutlich über die Neuverfilmung zu stellen (vgl. Abb. 7).

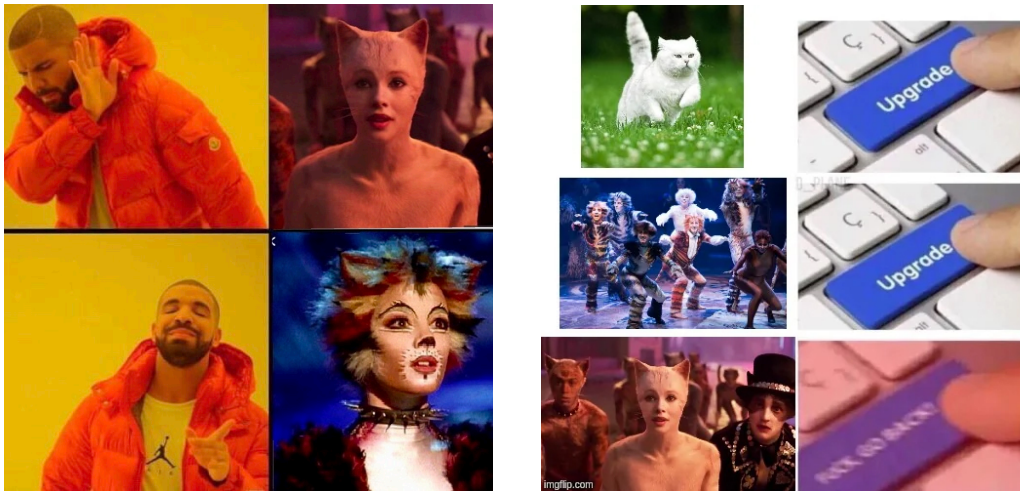


Abb. 7: Drake Hotline Bling – Cats, Abb. 8: Cats vs. Cats

In einem weiteren *Meinungs-Meme* ist im oberen Bereich ein Filmstill der Serie *Golden Girls*, das die beiden älteren Figuren Blanche und Rose in getigerten Suits mit Fellbesatz mit der Aufschrift »The version of Cats we needed« und in der unteren Bildhälfte wiederum ein Still aus *Cats* von 2019 mit »vs. The one we're getting«. Ein drittes Meme zeigt eine kritische Entwicklung von der Katze zum Film (vgl. Abb. 8). Das Musical wird dabei als ein Upgrade einer durchschnittlichen Hauskatze gezeigt, wohingegen der Film einen schweren Fehler bedeutet, der schleunigst rückgängig gemacht werden soll.

Eine weitere beliebte Meme-Kategorie ist das Verwenden von scheinbar misslungenen Darstellungen aus älteren Kunstwerken. So wurden von einer Twitter-Nutzerin das Portrait der *Cats*-Protagonistin neben eine misslungene Katzendarstellung mit der Frage platziert, wen sie bei Gefühlen von Abscheu konsultieren müsse (vgl. Abb. 9).



Abb. 9

Die Meme-Hersteller:innen machten sich auch über die Nacktheit der CGI-Katzen lustig und verlinkten diese sexualisierte Aufladung zur digital weit verbreiteten *Furry*-Bewegung. Viele Vertreter:innen des *Furry*-Fandoms erheben das kostü-

mierte Dasein im Fursuit³⁶ zur Lebensform.³⁷ Dabei wird ein signifikanter Teil dieser Existenz online ausgelebt. So gibt es viele graphische Werke aus der Online-Furry-Szene, etwa *VG Cats* (Video Game Cats) von Scott Ramsoomair seit 2003, ein Webcomic, das Videospiele wie *Counter Strike*, *Pokemon* u.a. parodiert.³⁸ Eine weitere Ausprägung erlebt die menschliche Verkörperung von Tieren in *Petplays*, dabei leben Menschen im Privaten wie ein Haustier. Eine Unterkategorie hiervon ist *Kitten Play* mit eigenen Communities, Websites, Anleitungen, Accessoires. Diese Praktiken mäandern zwischen Fetisch und Lifestyle.³⁹ Die Katzenmenschen in Hoopers *Cats* wurden im Rahmen dieser Betrachtung zu ungewollten Pornodarsteller:innen (vgl. Abb. 10) eines Flops.



Abb. 10: *Cats Porn?*

DIGITAL FUR TECHNOLOGY

Eine weitere Vorlage für die digitale Satire in Meme-Form war der Vergleich von Hoopers Spezialeffekten mit Fehlnutzungen von Augmented-Reality-Filtern. Berit Glanz beschreibt den Humor, der sich auf neue technische Verfahren bezieht, als wiederkehrendes Element der Mediengeschichte.⁴⁰ Viele Witze konzentrieren sich darauf, dass ältere Menschen von Jugendlichen über die neuen Technologien aufgeklärt werden müssen. Wie viel witziger wird der Gag, wenn es sich um einen misslungenen Versuch eines Oscar-prämierten Regisseurs handelt (samt sachkundigen Mitarbeitern), dem alle zugänglichen Technologien zur Verfügung stehen? Just in dem Moment, als es so schien, als habe Hollywood endlich die richtige Formel gefunden, um live action und CGI-Technik miteinander zu verbinden, kommentiert

36 Fursuits sind maßgeschneiderte Tierkostüme, die meistens einen von ihrem:r Träger:in erschaffenen Originalcharakter darstellen. Im Gegensatz zu Maskottchen-Kostümen sind sie besser sitzend und aufwendiger gefertigt.

37 Vgl. »Furry-Bewegung: Leben im Tierkostüm«.

38 Vgl. <https://vgcats.com/>.

39 Vgl. für Beispiele: <https://kitten-play.com>.

40 Glanz, Berit: Filter, S. 28.

Rick Marshall ganz in diesem Sinne, kam der Trailer für *Cats* heraus und: »[A]ll of that success feel like a distant ... wait for it ... memory.«⁴¹

Das technische *Versagen* in der Verfilmung von *Cats* hat neben der hohen Erwartungshaltung des Publikums gegenüber der CGI-Technik des 21. Jahrhunderts jedoch noch ein weiteres Problem. Paul Prece und William A. Everett ordnen *Cats* der Kategorie des »Megamusicals« zu, das als audiovisuelles Spektakel überlebensgroß dem Publikum Effekte bietet, die nicht zuletzt auf modernster Technologie beruhen: »Nowhere in the realm of the musical theatre is technology more evident than in the world of the megamusical.«⁴² Die Einführung und der Erfolg des Megamusicals Anfang der 1980er Jahre wird bei Prece und Everett (autorfixiert) an die Komponisten geknüpft, die – wie u.a. Lloyd Webber – als Gesamtkunstwerk-Künstler betrachtet werden. Durch ihn seien Figuren wie Norma Desmond (*Sunset Boulevard*, 1993), Evita (*Evita*, 1978) und Grizabella (*Cats*, 1981) in den Status von Pop-Ikonen eingerückt, was Prece und Everett nicht zuletzt auf sein Denken in filmischen Bildern zurückführen, auf seine »technicolour imagination«.⁴³ Wenn die beiden Autoren in diesem Zuge Webbers Sensibilität für die »visual possibilities of representation and the utility and potential of stage technology« beschreiben,⁴⁴ rückt auch die Fallhöhe der jüngsten Verfilmung in ein neues Licht. Zusammen mit anderen Musicals konstituiert *Cats* den technologischen Standard auf der Bühne (ergo Megamusical), dessen filmische Übersetzung mit den Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts dementsprechend in nichts nachstehen, sich keinen *Fail* erlauben darf.

Was als Endergebnis in der filmischen Umsetzung auf die Zuschauenden zukommt, erinnert nicht an eine durchdachte Hollywood-Inszenierung, sondern vielmehr an die Fails mit AR-Filtern, die in der COVID-Pandemie für Lacher der Online-Community sorgten. Die Katzenohren und Schnurrhaare, die mithilfe von Augmented-Reality-Filtern über das eigene Gesicht gelegt werden, sind besonders bei Missgeschicken bzw. menschlichem Versagen auf technischer Ebene in Erinnerung geblieben, wie bei einer Gerichtsanhörung im Februar 2021 in den USA. Mitten in der Online-Sitzung schaffte es ein Teilnehmer nicht, einen Katzenfilter abzuschalten, der vorher auf seinem Gerät benutzt worden ist, was im ikonischen Satz mündete: »Ich bin hier, live, ich bin keine Katze!«⁴⁵

Am erfolgreichsten wurden AR-Filter mit »Snapchat« verbreitet, nicht zuletzt, da sich viele Stars mit den Filtern der Anwendung vergnügten und die Ergebnisse posteten. Im Vergleich zu den perfektionierten Filtern für Zoom-Sitzungen, wo eigens betont werden musste, ein Mensch zu sein, oder Ariana Grandes niedlichen

41 Rick, Marshall: »Cringeworthy Cats trailer reminds us we're not out of the Uncanny Valley yet«.

42 Prece, Paul/Everett, William A.: »The Megamusical: The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre«, S. 301.

43 Ebd., S. 306.

44 Ebd., S. 307.

45 Glanz, Berit: Filter, S. 29.

Hundeschnauzen-Selfies, schnitt die teure CGI-Technik von Hooper ästhetisch schlecht ab und wurde in verschiedenen Memes verlacht (vgl. Abb. 11).



Abb. 11: Explaining how

Auch die Gate-Keeper:innen der Memeisierung wie Grumpy Cat oder der Klassiker des Katzen-Meme »I Can Haz Cheezburger« konnten hier weiter von Nutzen sein, um auf die empfundene Lächerlichkeit des Films hinzuweisen. Die Dynamik der Memeisierung führte zur Distinktion zwischen Andrew Lloyd Webbers Musical als Kult und dem Film von Hooper als misslungenes Remake. Grumpy Cat zählte zudem seit 2019 zu den offiziellen Connaisseur:innen des *Cats*-Contents – das Haustier mit mehr als 12 Millionen Follower:innen ist als erste reale Katze auf der Broadway-Bühne zur *Jellicle Cat* gekürt worden.⁴⁶ Damit hat im selben Jahr, als der Film erschienen ist, die einflussreichste Internet-Katze verdeutlicht, auf welcher Seite sie steht.

DIE KUNST ZU KRITISIEREN

Die jüngste Verfilmung von Andrew Lloyd Webbers *Cats* ruft als Adaption eines bereits bestehenden Werkes all jene althergebrachten Fragen nach Originalität, Legitimität und Authentizität auf den Plan, die in den etablierten Print- und Online-Medien ihr regelmäßiges Unwesen treiben, sobald wir mit einer Übersetzung von einem Medium in ein anderes konfrontiert sind. Und sie beschwört Anfang des 21. Jahrhunderts eben jetzt auch unmittelbar die Einschätzungen und Kommentare des »nicht professionellen ästhetischen Diskurses«,⁴⁷ sprich der sozialen Netzwerke

46 Quinn, Dave: »Purr-fect! Grumpy Cat Makes History in Broadway's ›Cats‹«.

47 Franzen, Johannes: »Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung«, S. 121.

sowie aller Foren und Sub-Foren, unabhängig davon, ob es sich dabei um Kultur- und Musical-spezifische Portale und Websites handelt oder nicht.

Mit Limor Shifman lässt sich parallel zu ihrer Argumentation für die »neue« politische Teilhabe, die das Web 2.0 hervorgerufen hat, gleichermaßen eine »neue« ästhetische Partizipation konstatieren: »Neue Medien bieten attraktive und praktische Mittel, um partizipatorische Aktivität anzuregen, speziell unter jüngeren Bürgern, bei denen es am wenigsten wahrscheinlich war, dass sie sich an offizieller Politik beteiligen.«⁴⁸ Das Gleiche lässt sich eben auch für die Beteiligung an ästhetischen Diskursen festhalten,⁴⁹ die sich parallel zu den Kommentarspalten der Feuilleton-Websites der großen Nachrichtenportale (*ZEIT Online, Spiegel, FAZ* usw.) und Blogs mittlerweile eher in den sozialen Medien verbreitet – sei es als Meme oder in Form des Reaction GIF. Dabei spielt es eine Rolle, dass die Teilhabe selbst von einem breiten Publikumsspektrum vollzogen wird: Für *Cats* bedeutet das, dass neben die professionellen Musical-Connaissseure und Kritiker*innen die Stimme der Fandom-Communities tritt, ebenso wie jene der *Katzenmenschen* und der digital natives, die sich für CGI interessieren.

Die Kreativität, die sich hier Bahn bricht, antwortet auf die filmischen, fotografischen und animierten Vorlagen der (Pop-)Kultur mit Bildern, Bild-Konstellationen und Bild-Text-Einheiten, mit Bild-Bearbeitungen oder eigens entworfenen Animationen. Konkret sichtbar wird dies im Hinblick auf *Cats*, wenn es um die visuelle Metamorphose von Mensch zu Katze geht sowie deren technische Umsetzung per 3-D-Computergrafik. Die vom Regisseur Tom Hooper im Teaser-Trailer zum Film verwendete Formulierung der »Digital Fur Technology«, die die ästhetisch überzeugende Transformation von Mensch zu Tier beschreiben sollte, wurde umgehend zum Ziel parodistischer Eingriffe in den sozialen Medien, wie oben bereits gezeigt. Auch die Fragen des klassischen Feuilletons beschäftigten sich ausgiebig mit der computergenerierten Verwandlung der Darsteller*innen, als sei dies das zentrale inhaltliche Argument: »Warum tragen einige Katzen Schuhe und andere über ihrem Fell noch Pelzmäntel? Warum sieht Idris Elba eigentlich aus, als sei er splitterfasernackt? Überhaupt: Wieso haben diese Tiere keinerlei erkennbaren, realistischen Geschlechtsteile, die weiblichen Katzen aber dafür quasi-menschliche Brüste?«⁵⁰ Die Internet-Community stellte keine Fragen, sondern reagierte in einer kreativen Welle von *Cats*-Content und bot damit eine erfrischendere und unterhaltsamere Art der Kritik als diejenige, die von den Premium-Feuilletons abgeliefert wurde.

48 Vgl. Shifman: Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, insbesondere ab S. 114.

49 Vgl. dazu die von Roland Schappert herausgegebene Ausgabe des *Kunstforum International* zum Thema *Kunsturteil*. Hier insbesondere Scheller, Jörg: »Vom Kunsturteil zum Kunstnrteil. Kritik in Zeiten von Digitalität, Dividualität, Quantified Self und Crowd Criticism«.

50 Heidmann, Patrick: »Was für eine Bescherung!«.

Die Reaktion mit Image-Macros auf Filmstills, mit bestehendem Meme-Arsenal und der Beigabe klassischen Cat-Contents zum *Cats*-Content hat sich in einer Dynamik entwickelt, die das kreative Potential der aktuellen Kommunikationselemente verdeutlichte. Der Film bekam durch die Memes eine digitale Nobilitierung, die ihm als Endprodukt aus dem Filmstudio nicht vergönnt war. Unbeabsichtigt traf Hooper alle Trigger der Internet-Kultur wie Fails mit AR-Filtern, Furry-Fandom, Snapchat und selbstverständlich Cat-Content und lieferte damit eine Blaupause für großartige Gags, die monatelang ihre Kreise durch das Internet drehten, begleitet von der Idee: »Don't fuck with *Cats*.«

LITERATURVERZEICHNIS

- Ackers, Simon: »Kritik: ›Cats‹ – der ›Horrorfilm‹ des Jahres«, <https://www.rollings-tone.de/kritik-cats-der-langweiligste-horrorfilm-des-jahres-1879037/>, 21.08.2023.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.
- Baumgärtel, Tilman: GIFS, Berlin 2020.
- Böhme, Hartmut: »Aby Warburg (1866 – 1929)«, in: Michaels, Axel (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, München 1997, S. 133-157.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie: »Posing Problems. Eine Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): Hold It! Zur Pose zwischen Bild und Performance, Berlin 2012, S. 7-21.
- Caduff, Corinna: »Kränkung und Anerkennung im digitalen Medienzeitalter am Beispiel der Literatur«, in: Widmer, Ruedi (Hg.): Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien, Zürich/Berlin 2014, S. 191-200.
- Desta, Yohana: »Cats: Honestly, What Is Happening in This Bonkers Featurette?«, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/07/cats-musical-movie-first-look>, 06.09.2023.
- Franzen, Johannes: »Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung«, in: Sprache und Literatur, Bd. 51 (2022), S. 116-133.
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur, Bielefeld 2018.
- Glanz, Berit: Filter, Berlin 2023.
- Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Hamburg 2012.
- Heidmann, Patrick: »Was für eine Bescherung!«, <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-12/cats-film-musical-tom-hooper>, 04.08.2023.
- Kahn, Joseph P.: »Starstruck«, <https://www.inc.com/magazine/19851001/9877.html>, 18.08.2023.

- Kemter, Matthias: Cringe: »Bedeutung und Verwendung«, <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.cringe-bedeutung-und-verwendung-mhsd.b8ab89a3-eba9-404a-9b66-e18ea08faa32.html>, 17.10.2023.
- Lodge, Guy: »Litter-ally terrifying: is Cats the creepiest film of the year?«, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/18/litter-ally-terrifying-is-cats-the-creepiest-film-of-the-year>, 04.08.2023.
- Löwe, Sarah: »Cringe Bedeutung: Das steckt hinter dem Jugendwort 2021«, https://praxistipps.focus.de/cringe-bedeutung-das-steckt-hinter-dem-jugendwort-2021_123677, 18.08.2023.
- Marshall, Rick: »Cringeworthy Cats trailer reminds us we're not out of the Uncanny Valley yet«, <https://www.digitaltrends.com/movies/cats-trailer-uncanny-valley/>, 01.09.2023.
- N.N.: »Fünf Gründe, Cats im Theater und nicht im Kino anzuschauen«, <https://www.buehne-magazin.com/a/5-gruende-cats-im-theater-und-nicht-im-kino-zu-sehen/>, 28.06.2023.
- N.N.: »Musical Cats – Entstehung und Geschichte«, <https://www.musical-world.de/theater/musicals-a-c/cats/>, 28.06.2023.
- N.N.: »Furry-Bewegung: Leben im Tierkostüm«, <https://programm.ard.de/TV/Programm/Sender/?sendung=282267632504425>, 01.07.2023.
- Paßmann, Johannes/Schubert, Cornelius: »Kritik der digitalen Urteilskraft. Soziale Praktiken der Geschmacksbildung im Internet«, in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, Jg. 30, H. 1, 2021, S. 46–70.
- Prece, Paul/ Everett, William A.: »The Megamusical: The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre«, in: Everett, William A./Laird Paul R. (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Musical, Cambridge 2017, S. 301-322.
- Quinn, Dave: »Purr-fect! Grumpy Cat Makes History in Broadway's ›Cats‹«, <https://people.com/pets/grumpy-cat-broadway-cats-history/>, 18.08.2023.
- Reemtsma, Jan Philipp: Was heißt: einen literarischen Text interpretieren? München 2016.
- Rogers, Katherine M.: The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield, Michigan 2001.
- Rosseinsky, Katie: »It's a horror film: The funniest memes as viewers react to the Cats movie«, <https://www.standard.co.uk/showbiz/celebrity-news/cats-film-memes-reactions-a4320231.html>, 07.06.2023.
- Scheller, Jörg: »Vom Kunsturteil zum Kunstnurteil. Kritik in Zeiten von Digitalität, Dividualität, Quantified Self und Crowd Criticism«, in: Kunstforum International, Bd. 235, 2015, S. 65-71.
- Shifman, Limor: Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, Berlin 2014.
- White, E.J.: A Unified Theory of Cats on the Internet, Stanford 2020.

Ullrich, Wolfgang: »Rebloggen als Kulturtechnik«, in: Dominic Landwehr: Public Domain, Basel 2015, S. 92-102.

Zirkler, Dennis: »Erster Patch für einen Film – Cats erhält nach Kinostart ein Update wie ein Spiel«, <https://www.gamestar.de/artikel/cats-film-erhaelt-patch-wie-ein-spiel,3352662.html>, 06.09.2023.

Zylka, Jenni: »Katzenjammer. Musical-Verfilmung ›Cats‹«, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/musical-verfilmung-cats-mit-taylor-swift-judi-dench-filmkritik-a-1301978.html>, 04.08.2023.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Film Still *Cats*, via: <https://www.youtube.com/watch?v=SoCnxpqjWY>, Screenshot.

Abb. 2 Film Still *Cats*, via: <https://www.youtube.com/watch?v=SoCnxpqjWY>, Screenshot.

Abb. 3: Jared Leto im Chouquette Kostüm, via: @lametgala vom 02.05.2023, Screenshot von Instagram.

Abb. 4: Twitter-Screenshot, via: <https://knowyourmeme.com/photos/1513888-digital-fur-technology>, Screenshot.

Abb. 5: Twitter-Screenshot, via: <https://knowyourmeme.com/photos/1513889-digital-fur-technology>, Screenshot.

Abb. 6: Jennifer Hudson als Grizabella, via: <https://www.ebaumsworld.com/pictures/cats-memes-and-reactions-that-will-make-you-want-to-gauge-your-eyes-out/86023602/>; [06.03.2024].

Abb. 7: Drake Hotline Bling Meme mit *Cats*, via: <https://www.deviantart.com/tag/hotlinebling?page=4>; [07.09.2023].

Abb. 8: *Cats* vs. *Cats*, <https://www.ebaumsworld.com/pictures/cats-memes-and-reactions-that-will-make-you-want-to-gauge-your-eyes-out/86023602/>; [06.03.2024].

Abb. 9: via: <https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a28446498/cats-trailers-memes-tweets/>; [07.09.2023].

Abb. 10: *Cats* Porn?, via: <https://www.ebaumsworld.com/pictures/cats-memes-and-reactions-that-will-make-you-want-to-gauge-your-eyes-out/86023602/>; [06.03.2024].

Abb. 11: Explaining how, via: <https://www.ebaumsworld.com/pictures/cats-memes-and-reactions-that-will-make-you-want-to-gauge-your-eyes-out/86023602/>; [06.03.2024].

NON-PLAYER CHARACTER.

THE VIRTUAL REALITY MUSICAL – EIN INTERVIEW MIT BRENDAN BRADLEY

LAIJANA BRAUN UND JASMIN KATHÖFER

LAIJANA BRAUN UND JASMIN KATHÖFER: CAN YOU TELL US ABOUT THE HISTORY OF *NON-PLAYER CHARACTER*? HOW DID THE IDEAL OF NON-PLAYER CHARACTER DEVELOP?

Brendan Bradley: I started producing theater as a teenager and was a part of two theater companies for new works in New York City. Since then, I've been in over 100 movies, TV Shows and video games, but during the shutdown I went back to my theater roots by performing live in virtual reality. I originally worked in Unity3D's game engine (to fully render performances) but started exploring social VR, as a way to host a multiuser experience with a live audience inside of their web browsers, first using web cameras, and then avatar performance. I released a free VR playhouse for anybody to perform during COVID and was asked by The Museum of Science, Boston to build a prototype for virtual reality in a hybrid, location-based venue, where we projected the virtual world on an IMAX screen while I performed live with audience participants on-stage. And that is what gave birth to *Non-Player Character*. Early virtual performance relies on a kind of ›Actor-Guide‹ who takes the audience members through the experience, but audiences like to wander off and take over the experience to enjoy that freedom that you can only have in virtual reality.

So, for *Non-Player Character*, I wanted to invert this relationship by portraying a helpless character, who instead turns to the audience to guide me through the story (like a collaborative game). One of the most important principles of any live event, especially a virtual event, is ›onboarding‹, where you prime the audience for the rules, expectations and mechanics of the gathering, helping them learn both the controls and the story world they're about to enter. After all, if I'm going to hand over control to the audience, I need the Non-Player Character to officially onboard and off-board the audience through instructions based inside the world of our story. So the first musical number I wrote is actually the Finale of the show; a sung meditation to take the audience out of VR and reintroduce them to the physical space and audience. We needed to make sure that the conclusion of the story was rooted in the storytelling experience and the technology engaged both tiers of audience (on-stage and seated). From there, we worked backwards, reverse-engineering the story about a sad little NPC. We performed a 15-minute prototype at

BRENDAN BRADLEY

The Museum of Science in 2021, rotating through audience members for 4 hours straight. Since then, we've performed at virtual and in-person festivals around the world, premiering one new song and game mechanic at each performance.

LB UND JK: THE MUSICAL IS SET IN A GAMING WORLD, IN WHICH THE NPC LOSES HIS HERO AND MUST BECOME THE MAIN CHARACTER. IT DEALS WITH THE TOPICS OF LOSS AND GRIEF SO HEAVILY THAT THERE IS A CONTENT NOTE AT THE BEGINNING. WHY DID YOU CHOOSE THIS TOPIC?

BB: So much of storytelling is about the human condition and VR allows the audience to find embodiment, agency and co-creation in the narrative. Storytelling overall is a dress rehearsal for mortality because the story will ›die‹, it will end. Part of the tension and excitement about live performance is this exact show will never happen again – it's a gift and shared experience for those who are there. In the final moment of *NPC*, the audience flies into a glowing white doorway, saying goodbye to my character as the final line is »We can go anywhere. But none of us can stay.« So, I think, dealing with that concept of loss is rooted in human storytelling tradition from the very beginning, especially live storytelling. I also made the show coming out of the pandemic where I had experienced a lot of personal loss and grief, combined with the isolation of stay-at-home-orders. So, the performance was an opportunity to host an evening of fun, new technology and an exploration of unprocessed emotions from the year prior.

LB UND JK: WHAT ARE THE ADVANTAGES OF USING THE METAPHOR OF DYING IN A VIDEOGAME COMPARED TO USING HUMAN CHARACTERS THAT DEAL WITH LOSS?

BB: Theater has always used suspension of disbelief to invite the audience to become vulnerable to the human conditions portrayed on stage. It's an act of empathy as we are often more comfortable talking about someone else's problems than our own. If I see a photo-real character in VR, my brain starts to look for the flaws in the uncanny computer graphics or awkward avatar movements. But if everyone is a rock-creature, we can open ourselves for the moments of catharsis. In some ways there's safety in the immediate knowledge that: this is just a game; those are just low poly graphics and I'm just asking you to play pretend with me. It's an invitation, it's not an expectation. Also, in life when someone important to us dies, that doesn't affect everyone the same way. And in a video game we're used to characters dying all the time. Our audience must slowly realize that this death has impact on the Non-Player Character and we hope the audience slowly challenges how dismissive they were of violence and mortality, especially in video games; hopefully gaining more empathy for others who may have lost something, or even their own loss and grief. So, in some ways, like all Theatre or all storytelling, it's a sneaky way to empathy by first presenting a highly fictionalized, highly stylized world that allows the

audience to relax within the imagined experience and the comedy and the bright colors that then slowly unravel viewers towards the vulnerability of the emotional catharsis.

LB UND JK: A LOT OF YOUR WORK IS BASED ON GAMING EXPERIENCES. WHAT IS YOUR OWN GAMING BACKGROUND? WHAT FASCINATES YOU ABOUT GAMES?

BB: I am so lucky to have acted in roles loved by so many, like *Mega Man*, *Legend of Zelda*, *Assassins Creed*, *Resident Evil*, *Marvel* and more. My big secret is that I actually wasn't allowed to play video games as a child and consoles improved so quickly that I could never catch up. In fact, I'm a terrible video game player, but it means that my relationship with gaming has always been as an admirer, a spectator. I love these characters – these stories, the artwork, the communities. And long before Twitch, watching my friends play was my only relationship and experience of these games. Even today, when a new game I'm in comes out, I stay up and watch a speed play (where a streamer tries to beat the whole game in 24 hours). It's incredible! What fascinates me is the different player styles – so much personality and intelligence and humor comes out from the unique individual. So I wanted to capture that in *Non-Player Character* with four audience members joining me on-stage. Their player style *is* the show. And no two shows are the same. This act of co-creation between the actor and the audience is one of the most intriguing elements of interactive content and I think we will see much more ›playable theater‹ and events in the years to come.

LB UND JK: BASED ON THE FACT THAT *NON-PLAYER CHARACTER* IS A VIDEO-GAME PARTIALLY, HOW DID THE REHEARSALS WORK? WAS PLAYTESTING INVOLVED IN THAT PROCESS OR IS ENCOUNTERING BUGS STILL PART OF THE PERFORMANCE ITSELF?

BB: I am performing live inside of a video game system, in this case a web VR system or web-accessible system. Of course there is constant play testing and debugging. During the shutdown I gave free workshops discussing ›6 Key Considerations‹ to devise virtual production, exploring Design, Environment, Virtuality, Iterative, Synchronicity, Engagement. While in a traditional, physical performance, we might rehearse or workshop for several weeks, culminating in one ›tech week‹ to combine all the elements; now the technical components are introduced from the very beginning to inform and inspire the rehearsal process. Like how you might have black cubes or random objects as placeholders in a rehearsal room, we now create early 3D prototype models to prototype in-world, before we spend too much time or budget building. I think of this like paper prototyping in the virtual world – let's call it ›pixel prototyping‹. Often there are discoveries we make completely by accident through the technology and those become part of the show. For example, my technical director, Michael Morran, accidentally spun my avatar around in a donut loop

BRENDAN BRADLEY

one time and we figured out how to animate both the audience and performer avatars. This evolved to his ability to spin me around while I sing – entirely because of an accident triggered in rehearsal. Because the show is a musical, we are also constantly experimenting with the best way to sync multiple live microphones and instruments inside the virtual world with minimal latency. We encounter technical bugs all the time and they become a part of the show. We had one audience member teleport behind the scenery in the middle of one show and get stuck. I have no idea how she did it – I still haven't figured it out – but I turned it into part of the story, to go save her. The audience knew something had gone wrong but they got to enjoy the comedy of her frustration and us trying to solve it. Can you imagine if you were at a professional stage production and the scenery broke? You would be talking about that for the rest of your life. So, immersive technology offers an experience, kind of like a Twitch ›Let's Play‹ where you're getting to witness experts play a game in front of you while you comment and watch along.

LB UND JK: *NON-PLAYER CHARACTER* EARNED A LOT OF DIFFERENT PRIZES AND WAS PERFORMED AT A LOT OF DIFFERENT OCCASIONS: VR-FESTIVALS, THEATRE-FESTIVALS, INDIEGAME-FESTIVALS. WHAT WOULD YOU SAY IS THE GENRE OF *NON-PLAYER CHARACTER*?

BB: Playwright Jeremy O. Harris says about his work: »It's theater because I say it is«, and I do think of my work as real-time, embodied, storytelling experiences within the ritual of co-located performers and audiences through scripted narrative – which is considered ›Theater‹. But I know that these productions can feel like something new or different. Spatial, virtual reality combines the best of live theater, improvisation, animation, video games, cinema, music concerts and escape rooms. But all of those artforms have had similar intersections and crossover in their early iterations. Film was just recorded Vaudeville until the language of cinema was crafted – by both the artists and the audience. Every genre relies on two important dialogues – first the dialogue between the artist and their technical ability, craft, or instrument. Audiences are excited to witness the expert skill of creative expression through a refined and rehearsed instrument (like how a dancer has exceptional control over their own body). The second dialogue is between the artist and the audience. The work is intended to be shared, observed, and interpreted. What's so remarkable about VR is that both of these dialogues can occur (almost simultaneously) in the real-time expressiveness of both artists and audiences inside a co-created environment and experience. But based on the definition of embodied storytelling inside of a co-created or co-presented experience, it's still Theatre. The further we explore the technology, the more I find it relies on traditions like puppetry, mask and gesture – it's ultimately a theatrical experience, more than it is a gaming or animation or cinematic experience.

LB UND JK: SINCE IT'S CALLED A MUSICAL; WHAT IS THE IMPORTANCE OF MUSIC TO THE SHOW? WOULD IT WORK SIMILARLY WITHOUT THE MUSICAL PART?

BB: Well, I think that's two questions – the importance of the music *in general* and the importance of live music. In 2009, a cellist sued a production of *Wizard of Oz* which performed without live music, claiming it could not be considered musical theater. Although we use some recorded loops and stems, Maurice Soque Jr. plays piano, keyboard and saxophone live to accompany my live singing. I personally think the liveness is the secret sauce of any event – watching several artists collaborate a highly skilled and rehearsed craft together on stage. That's why I still go to live concerts and musicals. But more broadly to your question – no, you cannot have a musical without the music. Musical theater (as a genre) uses the songs to tell the story, sometimes without any un-sung dialogue. Where NPC celebrates and honors this art form is that the songs are the only scripted and rehearsed part of the show. I am fully improvising with the audiences while playing a character that doesn't have any control or agency over the story. The music is my only tool to occasionally steer us back on track, lift the pacing, and make sure the audience has a satisfying narrative arc. I see a future of live music events where an artist can hang out more casually with fans in virtual space and then perform elevated musical moments.

LB UND JK: IN THE PAST, YOU TALKED A LOT ABOUT HOW THERE ARE DIFFERENT LEVELS OF WILLINGNESS OF AN AUDIENCE TO PARTICIPATE. CAN YOU GO A BIT DEEPER INTO HOW THOSE STAGES OF INVOLVEMENT OF THE AUDIENCE WORK IN *NON-PLAYER CHARACTER*?

What is wonderful about interactive media is the invitation for audiences to interact based on their preferred playstyle. Overall, we've discovered only a small group of attendees want very active participation – many still just want to sit back in a dark theater and watch. This is really similar to Twitch streams, where one or two specialized players actually engage with the game, while thousands watch and comment more casually in the chat. *Non-Player Character* is designed to meet that audience wherever they are. We have 4 audience members join me on stage, wearing VR headsets, and improvising with me for the entire hour-long show. They become my ensemble cast members. On-site, we have seated spectators, like a normal play or movie, watching the virtual world projected on the big screen. They can shout out suggestions, sing along, or use their phone to vote on key decisions; or even spawn objects in the virtual world to help us. Then we often have two remote, virtual audiences. A 2D livestream from video cameras in the theater, similar to a standup comedy show or filmed concert. Audiences can watch this either live or on-demand. It is possible for audiences to attend as an invisible avatar remotely using their own headset or computer and freely navigate the 3D world without disrupting the performance.

BRENDAN BRADLEY

LB UND JK: FROM WHAT WE COULD TELL FROM OTHER INTERVIEWS AND THE SHOWS THEMSELVES, YOU HAD TWO VERY DIFFERENT AUDIENCES IN YOUR PERFORMANCES: IN ST. LOUIS YOU PERFORMED WITH PEOPLE THAT WORK WITH TECH OFTEN, IN LONDON YOU ENCOUNTERED MORE OF A TRADITIONAL THEATRE AUDIENCE. IS YOUR PERFORMANCE BASED ON THE ASSUMPTION THAT PEOPLE KNOW HOW TO DEAL WITH THE VR-GEAR? DO THEY GET AN INTRODUCTION BESIDES THE TUTORIAL, THAT IS ALREADY PART OF THE SHOW?

BB: Every audience is different and it's often a mix. I like to say *Non-Player Character* is designed to challenge both the theater and video game communities' definition of the word ›play‹. St Louis was a performance for The United States Institute of Theater Technology, but most people had never worn a VR headset. We performed both in the convention hall, stepping through each cue of the show. Then we crossed the street for a full performance in a movie theater. In London, we were part of a theater and dance festival at The Rich Mix, a beloved art house for independent work. NPC is specifically designed to be most audience's first-ever VR experience. My opening number includes a game tutorial section where our Hero Character introduces the audience participants and teaches them the controls (like an emcee). At the end of the show, we offboard during the Finale song, which is a sung, guided meditation to help the participants take off the headset and reconnect with the seated audience before joining me for a curtain call.

LB UND JK: THE NPC HIMSELF DOESN'T HAVE ANY AGENCY – HE NEEDS THE AUDIENCE TO REALLY ACT IN THE VIRTUAL WORLD. AT THE SAME TIME, THE NPC HIMSELF IS THE ONE CONTROLLING THE MUSICAL STRUCTURE BY HIS SONGS – HOW DO THOSE TWO TYPES OF AGENCIES WORK TOGETHER IN *NON-PLAYER CHARACTER*?

BB: That's the magic of theater! I come out on stage and I tell you, »I'm an idiot« and you accept it – but you also know I've spent months rehearsing and workshoping this show. This is the suspension of disbelief that happens when we're watching any film or theater. Ultimately, what I'm hoping this does is build trust. The audience knows they are in good hands and the performer is in control; but they can enjoy the pretense that the NPC is not in control and relies on their help. This is often called the Proteus Effect – where we take on the behaviors of the characters/avatars we are assigned. If I make my avatar smaller than yours so you have to look down at me and then I act helpless, your natural instinct as a human, is to become a caretaker. So now the audience has a clue how to respond, but still gets to decide and discover their own response.

LB UND JK: AS FAR AS WE COULD TELL FROM THE RECORDINGS, THE MAIN NARRATIVE OF THE MUSICAL IS VERY STABLE IN EVERY PERFORMANCE. DO YOU HAVE ANY APPROACHES TO USE IN CASE THE AUDIENCE DOESN'T ACT THE WAY THE NARRATIVES INTEND THEM TO?

BB: The radio producer Erik Scott Smith says »The show never goes wrong, it only goes fun.« No audience is going to act the same way and so part of the point of the show is to let them try to »break« it. Their misbehavior becomes part of the show. Think of when a radio show has an audience member call-in to tell a story. The host has no idea what the audience is going to say, but they can steer any conversation into great content. I like to say, »if film is a window, virtual reality is a hallway.« I have designed a narrative path that I invite the audience to take, but the pace and conversations that occur while we move through that narrative hallway is always different. Essentially, it's a magic show. We are in control the whole time because even though I'm playing a character without agency, everyone knows I wrote the show – Brendan knows where we're supposed to go next. Brendan knows the next song he's going to sing. If you watch closely, you'll start to spot my cue-lines that tell my team we're ready to move to the next section – but there are also several minutes where I'm trying to figure out how to get us to that cue-line and it's exhilarating.

Occasionally in virtual shows we have really badly behaved people – trolls. These are random internet people that just want to harm the experience and other audience. But for this, we have moderation tools in-world to mute them or kick them out or turn them invisible so they can't disrupt. But it's honestly very rare and I'm grateful for that.

LB UND JK: »ENOUGH«, AS THE ELEVEN O'CLOCK NUMBER OF THE MUSICAL, CAPTURES THE EMOTIONAL REAWAKENING OF THE NPC AFTER BEING DEFEATED BY HIS ANTAGONIST. IN THIS NUMBER, THE VIRTUAL WORLD DEPICTURES AN IMPOSING PERFORMANCE WHILE THE STAGE IS STILL ONLY FILLED WITH THE AUDIENCE AND THE MAIN CHARACTER. (STILL, THE DYNAMICS OF THE VIRTUAL WORLD TRANSFER TO THE STAGE AND THE AUDIENCE BEYOND THE VIRTUALITY.) HOW IMPORTANT IS THE PHYSICAL ROOM FOR THIS PERFORMANCE? WHY DOESN'T *NON-PLAYER CHARACTER* TAKE PLACE IN THE VIRTUAL SPACE ONLY?

BB: The short answer is that it can. I have performed virtual-only versions of the show for over a year – especially during rehearsals and stress tests. The beauty of VR is that the show is in the cloud – we can scale it up or down for as many audience numbers and types that arrive. I was actually one of the leads of Ferryman Collectives' *Welcome to Respite* and *Gumball Dreams*. Their business model specifically focuses on intimacy, like traditional immersive theater, where the performance is only meant for one or two or three audience members, total. Typically, these

BRENDAN BRADLEY

shows travel to a major film festival and put audience members on-site into a headset while actors perform remotely. Very early in my work with Ferryman Collective, I told them that I become profoundly sad and depressed when I am an invisible avatar – honestly, there is something about not having a body makes me want to take the headset off. The more I've performed with Ferryman Collective, I've felt a similar invisibility by not having a co-present audience. I want to be in the room with them. To me, that's the joy of liveness. So NPC has instead been entirely designed for this multi-tiered audience and interplay between audiences. It's a collaborative video game with a live actor who will respond to whatever you do. »Enough« is the big emotional number of the show – It's the quiet moment where the fun and games come crashing down and I speak one of the most universal fears – that I'm not enough and that I'll never be enough. This is the most abstract number of the show because we all shrink inside a lantern and shadow puppets come to life on the wall until we are left in darkness with me kneeling on the ground, lost in depression, not knowing how to get out. This tonal shift moves from a big, loud, silly spectacle to the type of intimacy I've found in other VR shows. The audience goes quiet and has to decide how to take care of me – like a child. This can work on-site or remotely, but it's really compelling to watch an actor sing their heart out and fall to their knees and sit in the darkness – waiting for a response. It's usually the only place in the show where I wear the headset the entire time and it's also the only moment that we hold for applause. By this point, the audience doesn't want me to give up – they have fallen in love with this little rock creature. So as you put it – yes, the dynamics of the virtual world become a part of the physical world – like when a puppet is no longer a puppet or that audience forgets their watching a play. As I've continued to work with Ferryman Collective, they've actually asked me to help them bring this layer to their existing work – I've performed *Gumball Dreams* on-stage with a projected view of the virtual world in Los Angeles and South Korea. I think that long term, this allows the intimacy to scale to bring these experiences to more people.

LB UND JK: ON THE XR-INTERVIEW YOU TALKED ABOUT BEING A »TRIPLE-SELF« WITHIN THE PERFORMANCE BASED ON YOUR PHYSICAL CHARACTER ON STAGE, THE NPC IN THE VIRTUAL WORLD AND THE CONNECTION OF BOTH. THERE IS ALSO ONE POINT AT THE BEGINNING OF THE SHOW WHERE THE HERO »PUPPET PLAYS« THE CURRENTLY UNCONTROLLABLE NPC, MAKING THE CONSTELLATION EVEN MORE COMPLEX. CAN YOU TALK MORE ABOUT THE CHALLENGES YOU FACED BECAUSE OF THAT AS WELL AS WHICH OPPORTUNITIES PLAYING MULTIPLE CHARACTERS AT ONCE OPEN?

BB: Triple presence or tri-presence is the awareness that my performance exists in three synchronous spaces. First, I am a fully physical performer who needs to perform facing the audience, not running into the walls, and singing from a supported breath. I may lift up my headset from time to time during the performance

so the audience can see that I'm addressing them and performing for them. But I am also a fully virtual avatar that must relate to the geography and physics of the virtual world – which may be completely different from my real-world space. And this is tricky because there may be remote audiences who do not see me in the theater – only in VR so I cannot break that illusion – the virtual show also has to be a complete, rooted performance. And third, like puppetry, the spectator audience can see both my physical self and the virtual avatar projected on the screen. So as a puppeteer, I am always trying to translate and reveal how my physical body is affecting the character in real-time. You're correct that this is part of the ventriloquist moment where my Hero character literally puppets the NPC character. I'm clearly showing the audience that I play multiple characters and they can watch me manipulate a virtual puppet by seeing my real-life hand move an object in the virtual world. When it works, it's very cool. But it is a massive headache – I am more mentally tired at the end of this show than physically tired – mostly because pretty much every moment I am juggling those three perspectives and if I get turned around... or if my headset goes to sleep... or if I hit the controller accidentally... I'll lose not only one presence, but all of them. In fact, during our first show in Boston, I accidentally refreshed the webpage during the opening song. On the video you can see me singing while typing in the code to log back in... because the show must go on. And this is where I rely on my team. Michael Morran can help move my avatar to the right spot or spawn an object I accidentally have deleted to help me troubleshoot – meanwhile Maurice Soque Jr. can vamp the music or underscore to turn any accident into a part of the musical score.

LB UND JK: WHILE WATCHING THE PERFORMANCE FROM AN OUTER PERSPECTIVE, THERE ARE SOME INTERESTING SHIFTS WITHIN THE PARTICIPANTS ON STAGE. FIRST, THEY SHIFT FROM PLAYERS TO AUDIENCE WHEN YOU START PERFORMING SONGS – THEY STOP INTERACTING WITH THE GAME WORLD AND START DANCING ALONG. SECONDLY, THEY SHIFT FROM PLAYERS TO PERFORMERS AS SOON AS THEY TAKE OFF THEIR HEADSET AND ARE EXPECTED TO BOW. THIS IS ALSO AN INTERESTING SHIFT BECAUSE IT FEELS LIKE THEY JUST REALIZED THAT THEY'VE BEEN WATCHED ALL ALONG. HOW DO THESE SHIFTS FEEL FOR YOU? DO YOU THINK THAT THE VR-SPACE HELPS THE AUDIENCE TO PERFORM ON STAGE COMPARED TO A ›NORMAL‹ ON-STAGE SITUATION?

BB: This is my favorite part. It sounds so simple in theory, but you can feel the handoff and role play between the two audiences. I've been a performer for over 20 years – I've studied my own interplay with my fellow actors and the live audience. It never gets old and I love the feeling of the audience in the room. Working in virtual reality has not only let me fall in love with theater all over again – I am also a mediator watching and supporting someone else fall in love with theater for the first time. We all know the actor's nightmare, right? You're suddenly the star of a

BRENDAN BRADLEY

show you've never rehearsed. That's my on-stage audience participants. They become the stars of the show without any rehearsal or prep. But because they cannot see the seated audience, their inhibitions loosen. By focusing on the game mechanics, they forget where they are, losing themselves in the story. And they quickly learn that I'm not going to let them fail. If they say something silly, I'm going to turn it into a group joke. If they mess with me, I'm going to react. If they fail, I'm going to take the blame. And the true moments of performance are fully produced musical numbers that do not require anything of them. They get to sit back and enjoy – or dance – or sing – or laugh. And we will tell them to where they need to go next. At the end, when they remove their headsets, they are filled with many complex emotions – some embarrassment, some awe, some disappointment that it's over and without fail the seated audience applauds them. They survived the actor's nightmare, they got out of the escape room, and they enjoyed a true sense of play, like a child. And yes, then I grab their hands and we take a bow in a traditional curtain call.

LB UND JK: WHAT DO YOU THINK ARE THE FURTHER ADVANTAGES OF VR-PERFORMANCES AS WELL AS INTERACTIVE GAMING COMPONENTS IN MUSICAL THEATRE?

BB: I think we've seen an appetite for playable narrative in every new technological evolution. At one point printed text was itself a new technology and people have long loved choose-your-own-adventure books. *Bandersnatch* was one of Netflix's most popular series on its release. The term »interactive« gets used to describe almost everything now, but a gamified experience that is truly responsive, elevates the liveness and tension already at the core of any theatrical event. We experience life in our bodies – by inviting the audience to become embodied in the world of our story, we are inviting them to become a character. To explore. To challenge. To dance. To sing. We are co-creating memories together in our physical selves (which studies suggest allow for deeper empathy and relation). And immersive, spatial, real-time tracking is still incredibly early in its development. My first consumer headset with six degrees of freedom and roomscale – meaning you could freely walk around, jump and kneel – was 2017/18. Only ten years ago, Oculus launched on kickstarter. And Meta Quest has sold more than 20 million headsets. As the technology improves and the audiences become more familiar with tri-presence, I think we'll see a lot more concerts like Travis Scott, Ariana Grande, and DJ Marshmello where audiences can join their favorite artist from anywhere in the world.

For further information visit <https://www.brendanabradley.com/npc>.

ABSTRACTS

EVA THERESA BECK

SEARCHING FOR A REVOLUTION. VON OKLAHOMA! UND HAMILTON

Hamilton (2015) wird international als Musical-Sensation gefeiert und in vielerlei Hinsicht als revolutionär angesehen: Darunter für den interracial Cast, für seine Form und sogar als Geschichtsstunde am Broadway. Doch als wie revolutionär ist das Stück innerhalb der Gattung tatsächlich anzusehen?

Im Vergleich zu *Oklahoma!* (1943), das seinerzeit selbst als revolutionär gefeiert wurde, bemüht sich dieser Artikel um eine Einordnung *Hamiltons* in die Geschichte des U.S.-amerikanischen Musicals. Dabei werden einzelne Aspekte skizzenhaft beleuchtet: Wie ist die Dramaturgie des Stückes? Welche Perspektive ist in der Erzählung die dominante? Welche Auswirkungen hat die Besetzung mit einem interracial Cast? Welche Folgen hat die ungewöhnlich hohe Präsenz durch Marketing und vor allem soziale Medien?

LAIJANA BRAUN

»ONE RAT'S TRASH IS ANOTHER RAT'S TREASURE«.

RATATOUILLE: THE TIKTOK MUSICAL ALS SPIEGELBILD DER PARTIZIPATIVEN KULTUR TIKTOKS

Am 01.01.2021 ist etwas am Broadway geschehen, von dem weder Fans noch Produzent*innen Monate zuvor gedacht hätten, dass es möglich ist: Die TikTok-Co-Produktion *Ratatouille – The TikTok Musical* wird aufgezeichnet und mit einem Gewinn von über zwei Millionen Dollar online verfügbar gemacht. Das erstaunliche daran ist, dass dieses Musical im Kern auf nicht mehr basiert als einem einfachen Video der Creatorin Emily Jacobs, in welchem sie eine Ode an die Ratte »Remy«, den Protagonisten des Films *Ratatouille* (2007) singt – mit verzerrter Stimme, Einblendungen des Charakters und Glitzereffekten. Was als kuriose Fanpraxis beginnt, ändert schon bald seine Dimension, als der Creator Daniel Mertzlufft mit einer 28-sekündigen, durchkomponierten Musical-Version des Gesangs Jacobsens dazu aufruft, gemeinsam ein Musical zum Film *Ratatouille* zu kreieren.

Der Beitrag setzt sich mit dem so angestoßenen Prozess der Co-Produktion auf TikTok auseinander und untersucht diesen kritisch unter dem Begriff der Partizipativen Kultur.

ABSTRACTS

LUKAS FOERSTER

DIE DOPPELTE ERFINDUNG DES TONFILMS.

ZU GEZA VON BOLVARYS ZWEI HERZEN IM 3/4 TAKT

Der Film *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (1930) gilt nicht nur als eine der ersten Tonfilmoperetten, die in Deutschland produziert wurden; er reflektiert auch die nicht zuletzt von ihm selbst vorangetriebene Umstellung vom Stumm- auf den Tonfilm – und zwar einerseits in der Bild- und Tongestaltung, andererseits vermittels der Narration. Der Beitrag analysiert zunächst den stilistisch außergewöhnlichen Prolog des Films, in dem eine Walzermelodie filmische Räume und schließlich auch historische Zeit transzendiert. Anschließend untersucht er, wie diese Sequenz sich zum Rest des Films verhält, der in komödiantischer Manier von der Produktion einer Bühnenoperette handelt.

TABEA KEYMLING UND ANAMARIA PALADE FLONDOR STRAIN

WARUM SINGEN DIE PLÖTZLICH?

MUSICALFOLGEN AUS BUFFY, GREY'S ANATOMY UND WEITEREN SERIEN

Das Phänomen der Musical-Episoden tritt in gegenwärtigen Fernsehserien regelmäßig auf. Diese Episoden zeichnen sich dadurch aus, dass der disruptive Charakter des Musicals pointiert im Kontext einer nicht der Gattung des Musicals zuzuordnenden, filmischen Serie genutzt wird. Der Blick in die Geschichte der Musical-Episode führt dieses Phänomen bis in die 1950er zurück und zeigt seine Etablierung in Fernsehserien durch den Erfolg in den 1990er Jahren. Musical-Episoden werden seither innerhalb der eigenen Logik ihrer Serie integriert, was einen breiten, diversen Umfang von Rechtfertigungen bietet.

Der Beitrag befasst sich darauf aufbauend mit der berechtigten Frage: Warum singen die plötzlich? Der Fokus der Untersuchung liegt dabei auf den Intentionen hinter der Produktion einer Musical-Folge, dem Nutzen an Musical-Folgen und der Rechtfertigung für die einhergehende stilistische Disruption.

HEIKE KLIPPEL

ORNAMENTALE WEIBLICHKEIT.

BUSBY BERKELEY UND DAS US-MUSICAL DER FRÜHEN 1930ER JAHRE

Busby Berkeleys Inszenierungen von Musical-Szenen sind ein spezifisches Phänomen des Hollywood-Kinos der frühen 1930er Jahre. Sie greifen auf das Spektakuläre der Revuen der 1920er Jahre zurück, haben wenig direkte Bezüge zur filmi-

schen Narration, reflektieren aber zugleich ihre historische Situierung. Dies ist zum einen die Wirtschaftsdepression, die einerseits anerkannt, andererseits eskapistisch überspielt wird und zum anderen die zunehmend rigider gehandhabte Selbstzensur der Filmindustrie, die 1934 definitiv wirksam wurde. Die aus einer Vielzahl von Chorus-Girls gebildeten Ornamente evozieren Überfluss und verleugnen die Zensur, bezeugen aber zugleich eine ostentative Objektivierung von Weiblichkeit.

ELENA KOROWIN UND BURKHARD KRÜGER

PERFECT MEME FODDER. DAS MUSICAL CATS IM UND ALS BILD

Das Megamusical *Cats* gehört seit über 40 Jahren zu den erfolgreichsten Tanztheatern der Geschichte und hat mittlerweile Kultstatus. Seine erste mediale Übersetzung erfuhr es 1998, als es in der Bühnenfassung als Film festgehalten wurde – hier wirkte die durchgeplante Inszenierung des Gesamtkunstwerks Musical unverändert weiter. Die Neuverfilmung von *Cats* (2019) durch den britischen Regisseur Tom Hooper folgte einem Trend des 21. Jahrhunderts, ehemals erfolgreiche Kultprodukte neu zu inszenieren oder zu übersetzen. Ein wichtiger Aspekt dabei ist, das Altbewährte einer technischen Verjüngungskur zu unterziehen; im Fall von *Cats* endete dieser Versuch in einem Desaster. Die millionenschwere Verfilmung des Musicals mit A-Listen-Prominenten wie Taylor Swift und teuerster digitaler Technik scheiterte einstimmig bei Kritik und Publikum. Gleichzeitig war es genau dieses Scheitern der Leinwand-Produktion, dass sie viral werden ließ. Die filmische Simultanität von technischen Mängeln einerseits und der Projektionsfläche *Katze* andererseits riefen in ihrem misslungenen Zusammenspiel das Phänomen der Meme-Kultur auf den Plan, die der Beitrag mit dreierlei Schwerpunkten skizziert. Neben verbal zugespitzten Kritiken durch das Feuilleton ist vor allem in den sozialen Medien mit Bildern, in Form von Memes und GIFs, kritisch auf die Musical-Verfilmung reagiert worden. Der Beitrag deutet die Breite dieser Kritik durch das Bild (das Macro Image) an, die in ihrer visuellen Verkürzung größere Debatten nicht nur unterhaltsam, sondern prägnant zusammengefasst hat, und damit wiederum selbst der Kritik bedarf: Was können Memes eigentlich leisten? Und schließlich werden die Gründe für die erfolgreichen und desaströsen medialen Transzendenzen des *Cats*-Themas beleuchtet, die nicht unwesentlich am Inhalt liegen, die in der *lingua franca* des Internets zu finden sind: *Cat(s)* Content. Die Untersuchung setzt sich also mit der Bildwerdung von *Cats* in den sozialen Medien (und Netzwerken) und ihren (kritischen) Gebrauchsweisen auseinander: mit ihrer Still-Stellung im und als Bild in Form des Memes, verstanden als Konstellation aus Bild und Text, sowie ihrer dramaturgischen Verkürzung als bewegter Stillstand in der Form des Animated GIF.

ABSTRACTS

SEBASTIAN MATTHIAS

»LIFE CAN BE BRIGHT IN AMERICA«.

MUSICALISIERUNG DES ALLTÄGLICHEN IN WEST SIDE STORY

In »Life can be bright in America« legt Matthias eine choreographische und inszenatorische Analyse der Filmszene »America« aus Filmversion des Musicals *West Side Story* aus den Jahren 1961 und 2021 vor. Anhand der musikalischen Inszenierung von Objekten, der Choreografie und dem Raum kann eine Verwischung von musikalischer Inszenierung und Alltagshandlungen nachgezeichnet werden. Im Abgleich zwischen den Versionen wird eine Entwicklungsrichtung sichtbar, die parallel zu den kulturellen Transformationsprozessen verläuft, welche Andreas Reckwitz in seiner Beschreibung der Gesellschaft der Singularitäten skizziert hat. Dabei scheint sich die »Erneuerung« der Inszenierung an der populären Plattform TikTok auszurichten, auf der ebenso profane Handlungen im privaten Umfeld mit Musik unterlegt vertanzt werden: Mit einer Musicalisierung des Alltäglichen erscheint das Leben nicht nur in Amerika, sondern auch online sonnig und hoffnungsvoll.

BIANKA-ISABELL SCHARMANN

PRODUZIEREN UND SPEKULIEREN MIT BARBIE UND FRAN

Der Beitrag setzt eine zwischen 1959 und 1960 im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlte und damit frühe Barbie-Werbung als Nexus. Ausgehend vom zentralen Artefakt, tastet sich der Beitrag mikrohistoriografisch an den Schnittstellen- und Rändern von Film- und Fernsehgeschichte entlang. Es gilt, »Barbie's titanic level of fame«, wie es Juliette Peers formuliert, zu suspendieren und den Blick auf den kulturhistorischen Kontext der Produkteinführung zu lenken. Um jene vermeintlich unausweichliche Monumentalität Barbies auszuhebeln, schlägt Scharmann im Beitrag vor, das medienhistoriografische und epistemologische Potenzial der »kleinen Form« TV-Werbung produktiv zu machen. Es gilt, das Verhältnis zwischen kanonisierten Formaten der Filmwissenschaft wie dem Film-Musical und dem Werbefilm, die »Relationen von Klein und Groß« (Linda Waack, 2020), zu befragen. Mikroanalysen des Werbefilms flankieren den historiografischen Einsatz, mittels derer ebenfalls der Produktionsprozess der Werbung in den Blick genommen wird, deren Geschichte tentativ und im Modus der Spekulation, im Rückgriff auf in den feministischen Film- und Medienhistoriografien erprobten Methodologien entworfen wird. Durch eine Spurensuche im zeithistorischen Kontext der Werbung rückt Fran Harris-Tuchman in den Fokus, deren Rolle in der Frühphase des experimentellen Fernsehens und ihre lange Karriere im Werbebereich bisher kaum untersucht worden sind. Punktuelle Schnittstellen zum Musical

eröffnen sich in der professionellen Biografie und Filmografie Fran Harris-Tuchmans und über eine rezeptionsästhetische Untersuchung der filmischen Miniatur TV-Werbung.

SEBASTIAN STOPPE

FILM UND MUSICAL. ADAPTIONEN IM SPANNUNGSFELD VON KONVENTIONEN UND EXPERIMENTEN AM BEISPIEL VON MONTY PYTHON'S SPAMALOT

Die Beziehung zwischen Film und Musicaltheater erstreckt sich über eine lange Tradition. Mit dem Aufkommen des Tonfilms entdeckte die Filmindustrie in den späten 1920er-Jahren das Potential des Musicals für die große Leinwand. Dieser Artikel beleuchtet die Wechselwirkungen zwischen Film und Musical am Beispiel von *Monty Python's Spamalot* (2004), das wiederum auf dem Film *Monty Python and the Holy Grail* (1975) basiert. Der Film dekonstruierte mit seiner Dramaturgie das konventionelle Hollywood-Erzählschema. Die Adaption in *Spamalot* bewahrt die komödiantische Essenz, integriert sie jedoch geschickt in die Form des Broadway-Musicals. Besonders hervorzuheben ist die Metaebene des Musicals, die bewusst auf die Theaterillusion hinweist und das Publikum zur Reflexion über die eigene Rolle als Zuschauer*in anregt. Diese Herangehensweise spiegelt die dekonstruktive Natur des Films wider und betont die Fähigkeit von Theater und Film, künstlerische Konventionen zu durchbrechen.

AUTOR*INNEN

Eva Theresa Beck (M.A.) absolvierte ihren B.A. »Musiktheaterwissenschaft« und M.A. »Musik und Performance« an der Universität Bayreuth, wo sie als externe Dozentin mit Schwerpunkt Musical tätig ist und zum Thema Musical promoviert. Für die Deutsche Musical Akademie organisiert und moderiert sie die digitale Veranstaltungsreihe »Campus Musical« und leitet die Weiterbildungs-Kommission.

Nachdem Eva Beck mehrere Jahre als Projektmanagerin bei dem Musikinstrumentenverleih Preissler Music und als Musikdramaturgin bei der Gallissas Theaterverlag und Mediaagentur GmbH tätig war, arbeitet sie seit 2020 im Bereich Forschung & Entwicklung der Luisenburg-Festspiele.

Brendan Bradley ist mehrfach prämiertes amerikanischer Schauspieler, Autor, Produzent und Regisseur. Er gründete das Integrative Technology Lab an der NYU's Tisch School of the Arts und #OnBoardXR, um mehr als 50 Künstler auf der ganzen Welt zu unterstützen und zu vermarkten. Im Rahmen des Jigsaw Ensemble produzierte er diverse Theaterstücke, welche Technik sowohl auf Narrativer als auch auf performanter Ebene integrieren und die Zuschauenden die Geschichten so nicht nur rezipieren, sondern erleben lassen. Im Interview berichtet Bradley von seinem neusten Musical, »*Non-Player Character*«. Das Stück erzählt von einem Videospiel, in dem ein NPC (nichtspielbarer Charakter) nach dem Tod des Helden dessen Rolle einnehmen muss. Performt in der Gleichzeitigkeit von virtueller Welt und physischer Theaterbühne helfen fünf der Zuschauenden dem NPC dabei, mit der Trauer um den Verlust umzugehen.

Laijana Braun (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Medienwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. In ihrem Dissertationsprojekt forscht sie zu den Transformationsprozessen hybrider Schnittstellen am Beispiel von Spielumsetzungen. Sie studierte Medienwissenschaften und Germanistik an der HBK sowie der Technischen Universität Braunschweig. Ihre Forschungsinteressen umfassen analoge und digitale Game Studies, Gender Studies sowie der Auseinandersetzung mit Internetkulturen mit besonderem Fokus auf die Plattform TikTok.

Lukas Foerster (Dr.) lebt in Köln und arbeitet als freier Journalist und Medienwissenschaftler. Er hat an der FU Berlin Filmwissenschaft und Japanologie studiert. Seine Dissertationsschrift *Sitkommunikation. Zur televisuellen und semantischen Struktur der Multikamera-Sitcom* ist 2023 bei kadmos erschienen. Regelmäßige Veröffentlichungen unter anderem in cargo, perlentaucher, Die Presse und filmdienst.

Jasmin Kathöfer (M.A.) arbeitet als Assistenz der Institutsleitung am Institut für Medienwissenschaft, Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig, 2016 bis 2019 war sie Stipendiatin im Graduiertenkolleg »Das fotografische Dispositiv« an der HBK Braunschweig mit einem Promotionsprojekt zum (Arbeits-)Thema »Tracking the Index: Daten – Kunst – Spuren. Eine Auseinandersetzung mit Indexikalität digitaler Daten und Daten-Kunst«. Sie studierte an der Universität Siegen (Literatur, Kultur, Medien und Kunstgeschichte B.A., Medienkultur M.A.) und arbeitete von 2016-2019 im Projekt »Die Gesellschaft nach dem Geld« an der Universität Bonn. Arbeitsschwerpunkte sind: Digitales Tracking, Medienkunst und die Zeichenlandschaft Japans. Publikationen u.a. »When loud Weather buffeted Naoshima. A Sensory Walk«, in: *Walking, Academic Quarter* Vol. 18/2019, »Ist das schon das Foto? Eine Auseinandersetzung mit dem Ephemeren bei Tadao Ando und Hiroshi Sugimoto« in: *ffk- journal* 5/2020, »Take back your Data and turn it into Art« – mediale Kunst zwischen Sur- und Sousveillance« in: Torsten Erdbrügger / Liane Schüller / Werner Jung (Hrsg.): *Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle*, Peter Lang 2022.

Tabea Keymling ist Studentin der Medienwissenschaften an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. Während ihres Bachelorstudiums in Kunstwissenschaften interessierte sie sich vor allem für Raumtheorie in Bezug auf ästhetische Praxis. In ihrem Masterstudium der Medienwissenschaften liegt ihr Fokus nun stärker auf digitalen Medien wie Film, Serie und Games, wobei sie sich besonders für unaufgearbeitete diskriminierende Motive innerhalb dieser Medien interessiert.

Heike Klippel (Prof. Dr.) ist Professorin für Filmwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie veröffentlicht zu Themen feministischer Filmtheorie, Gedächtnis, Zeit, Film und Alltag und zu Gift im Film und ist Mit-Herausgeberin von *Frauen und Film*. Letzte Publikationen u.a.: »Tödliche Mischung. Das Giftmotiv im Spielfilm«. Berlin: Vorwerk 8, 2021; »Alltag im Spielfilm«. In: Groß, Bernhard (Hrsg.): *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Politik eines Topos der Moderne*. Berlin: Vorwerk 8 2022, S. 126-146; »Vergegenständlichte Zeit. Hausangestellte im Film«. In: *Frauen und Film*, Nr. 71, S. 56-67.

Elena Korowin (Dr.) lehrt Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt Kunst der Gegenwart an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Für ihre Dissertation *Der Russen-Boom. Kunstaustellungen als Mittel der Diplomatie zwischen Sowjetunion und Bundesrepublik Deutschland 1970-1990* wurde sie mit dem ifa-Forschungspreis ausgezeichnet. Neben vielen kuratierten Ausstellungen und aktiver Tätigkeit als Kunstkritikerin für verschiedene Zeitungen und Magazine widmet sie sich u.a. den Forschungsschwerpunkten Kunst und Politik, Kunstautonomie, Feminismus und Gender sowie Postcolonial Studies.

Burkhard Krüger (Dr.) arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter/Assistenz der Institutsleitung am Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Seine Forschungsschwerpunkte und -interessen liegen in der Geschichte und Theorie der (US-amerikanischen) Fotografie, der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte sowie in den Diskursen um Kunst und popkulturelle Phänomene des Digitalen. Seine Dissertationsschrift »*Papierne Gespenster Amerikas*«. *Das US-amerikanische Fotobuch im Diskurs des 20. Jahrhunderts bei Susan Sontag und Henri Cartier-Bresson* ist im Dezember 2021 bei Wilhelm Fink erschienen.

Sebastian Matthias (Dr.) ist seit 2022 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Performative Praxis, Kunst und Bildung an der Hochschule für Bildende Künste (HBK) in Braunschweig. Von 2019-2021 war er Post Doc beim Forschungsprojekt Wissenschaftlich-künstlerisches Forschen als partizipative Wissensproduktion an der HafenCity Universität Hamburg. Im Rahmen des Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* an der HCU Hamburg und K3- Zentrum für Choreographie schloss er seine Dissertation mit dem Titel *Gefühlter Groove – Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne* ab, die 2018 bei transcript veröffentlicht wurde. Matthias studierte Tanzwissenschaft (M.A.) an der Freien Universität Berlin und Tanz (BfA) an der Juilliard School in New York. Seine künstlerischen Arbeiten wurden zwei Mal zur Tanzplattform Deutschland eingeladen und international präsentiert. 2022 erschien »Choreographien der Angleichungen – Digitale Kulturtechniken auf TikTok«, in: Huschka, Sabine / Siegmund, Gerald (Hrsg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: neofelis.

Anamaria Palade Flondor Strain ist Studentin am Institut für Medienwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. In ihrem Bachelor- und angehenden Masterstudium setzt sie sich mit unterschiedlichen, thematischen Repräsentationen und Ästhetiken in Filmen, Serien, Videospiele, Musik und Comics auseinander und entwickelt ein besonderes Interesse für Affekttheorie, *entagled* Denken und neue Sichtweisen auf Medien.

Bianka-Isabell Scharmann (M.A.) arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Schnittstellenprofessur Kunst und Mediengeschichte der Bildmedien von Jr.-Prof. Dr. Kristina Köhler an der Universität zu Köln. In ihrem Dissertationsprojekt forscht sie zum textilen Wissen des Films, verortet an der Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) der Universiteit van Amsterdam. Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt sowie am Institut für Kultur und Ästhetik der Stockholms Universität. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Theorie, Ästhetik und Wissensgeschichte des Films, Medialität des Textilen, Queer-Feminismus und Gender Studies.

Sebastian Stoppe (Dr.) ist Medienwissenschaftler und Referent für Onlinekommunikation und Öffentlichkeitsarbeit am Landesinstitut für Schulqualität und Lehrerbildung Sachsen-Anhalt. Er promovierte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg mit einer Arbeit über die Fernsehserie »Star Trek« als politische Utopie und studierte zuvor Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft und Geschichte an der Universität Leipzig. Von 2014 bis 2023 war er Projektkoordinator und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitätsbibliothek Leipzig, wo er den Aufbau und die Entwicklung des Fachinformationsdienstes adlr.link leitete, einem wissenschaftlichen Ressourcenportal für die Medien-, Kommunikations- und Filmwissenschaften.

LIEFERBARE HEFTE

Kulturen des Kopierschutzes I

Herausgegeben von Jens Schröter, Ludwig Andert, Carina Gerstengarbe, Karoline Gollmer, Daniel Köhne, Katharina Lang, Doris Ortinau, Anna Schneider u. Xun Wang; weitere Beiträger: Stefan Meretz u. Martin Senftleben.
2010 Jg. 10 H.1 - 135 Seiten

Kulturen des Kopierschutzes II

Herausgegeben von Jens Schröter, Ludwig Andert, Carina Gerstengarbe, Karoline Gollmer, Daniel Köhne, Katharina Lang, Doris Ortinau, Anna Schneider u. Xun Wang; weitere Beiträger: Brian Winston, Till A. Heilmann u. Alexander Fyrin.
2010 Jg. 10 H.2 - 138 Seiten

High Definition Cinema

Mit Beiträgen von Jens Schröter, Marcus Stiglegger, Helmut Schanze, Ivo Ritzer, Jörg von Brincken, Benjamin Beil und einem Nachruf für Gundolf Winter.
Herausgeber: Jens Schröter, Marcus Stiglegger
2011 Jg. 11 H.1 - 111 Seiten

Game Laboratory Studies

Mit Beiträgen von Benjamin Beil, Thomas Hensel, Jens Schröter, Philipp Bojahr, Tobias Gläser, Lars Schröer, Gisa Hoffmann, Marlene Schleicher u.a.
Herausgeber: Benjamin Beil, Thomas Hensel
2011 Jg. 11 H.2 - 149 Seiten

Film Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie

Mit Beiträgen von Ivo Ritzer, Marcus Stiglegger, Kai Naumann, Julia Reifenberger, Irina Gradinari, Susanne Kappesser, Romi Agel u.a.
Herausgeber: Ivo Ritzer, Marcus Stiglegger
2012 Jg. 12 H.1 - 145 Seiten

I am Error - Störungen des Computerspiels

Herausgeber: Benjamin Beil, Philipp Bojahr, Thomas Hensel, Markus Rautzenberg, Stephan Schwingeler, Andreas Wolfsteiner
2012 - Jg. 12 H.2 - 118 Seiten

Der Medienwandel der Serie

Mit Beiträgen von Dominik Maeder, Daniela Wentz, Gabriele Schabacher, Michael Cuntz, Nicola Glaubitz, Lorenz Engell, Herbert Schwab u. Isabell Otto.
Herausgeber: Dominik Maeder, Daniela Wentz
2013 - Jg. 13 H.1 - 145 Seiten

Vom Feld zum Labor und zurück

Mit Beiträgen von Raphaela Knipp, Johannes Paßmann, Nadine Taha, Anna Brus, Juri Dachtera, Anja Dreschke, Katja Glaser, Matthias Meiler u.a.
Herausgeber: Raphaela Knipp, Johannes Paßmann, Nadine Taha
2013 - Jg. 13 H.2 - 187 Seiten

Pasolini - Haneke: Filmische Ordnungen von Gewalt

Mit Beiträgen von Marijana Erstic, Christina Natlacen, Konrad Paul, Hans J. Wulff, Oliver Jahraus, Uta Felten, Marcus Stiglegger u.a.
Herausgeber: Marijana Erstic, Christina Natlacen
2014 - Jg. 14 H.1 - 130 Seiten

50 Jahre Understanding Media

Mit Beiträgen von Jana Mangold, Florian Sprenger, Barbara Filser, Till A. Heilmann, Rembert Hüser, John D. Peters, Nina Wiedemeyer u. Marshall McLuhan.
Herausgeber: Jana Mangold, Florian Sprenger
2014 - Jg. 14 H.2 - 124 Seiten

Medien der Kooperation

Mit Beiträgen von Erhard Schüttpelz, Sebastian Gießmann, Susan Leigh Star, Heinrich Bosse, Kjeld Schmidt, Mark-Dang Anh, Ilham Huynh u. Matthias Meiler.
Herausgeber: AG Medien der Kooperation
2015 - Jg. 15 H.1 - 148 Seiten

Von akustischen Medien zur auditiven Kultur

Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Sound Studies

Mit Beiträgen von Bettina Schlüter, Axel Volmar, Rolf Großmann, Maren Haffke, Felix Gerloff, Sebastian Schwesinger, Lisa Åkervall u.a.
Herausgeber: Bettina Schlüter, Axel Volmar
2015 - Jg. 15 H.2 - 164 Seiten

Playin' the City

Artistic and Scientific Approaches to Playful Urban Arts

Mit Beiträgen von Judith Ackermann, Andreas Rauscher, Daniel Stein, Miguel Sicart, Martin Reiche, Michael Straeubig, Sebastian Quack u.a.
Herausgeber: Judith Ackermann, Andreas Rauscher, Daniel Stein
2016 - Jg. 16 H.1 - 182 Seiten

Medienwissenschaft und Kapitalismuskritik

Mit Beiträgen von Christian Siefkes, Christoph Hesse, Christine Blättler, Martin Doll, Jens Schröter, Till A. Heilmann, Andrea Seier u. Thomas Waitz.
Herausgeber: Jens Schröter, Till A. Heilmann
2016 - Jg. 16 H.2 - 165 Seiten

Medienpraktiken

Situieren, erforschen, reflektieren

Mit Beiträgen von Mark Dang-Anh, Simone Pfeifer, Clemens Reisner, Lisa Villioth, Anna Lisa Ramella, Christian Meyer, Christian Meier zu Verl, Raphaela Knipp, Christoph Borbach, Erhard Schüttpelz u. Andreas Henze.
Herausgeber: Mark Dang-Anh, Simone Pfeifer, Clemens Reisner, Lisa Villioth
2017 - Jg. 17 H.1 - 169 Seiten

Medien, Interfaces und implizites Wissen

Mit Beiträgen von Christoph Ernst, Jan Distelmeyer, Timo Kaerlein, Thomas Christian Bächle, Peter Regier, Maren Bennewitz, Regina Ring, Sabine Wirth u. Jens Schröter.

Herausgeber: Christoph Ernst, Jens Schröter

2017 - Jg. 17 H.2 - 155 Seiten

Queer(ing) Popular Culture

Mit Beiträgen von Daniel Stein, Uta Fenske, Florian Krauß, Joanna Nowotny, Rebecca Weber, Tim Veith, Joanna Stąskiewicz, Andreas Rauscher, A. Benedict Wolf u. Sebastian Zilles.

Herausgeber: Sebastian Zilles

2018 - Jg. 18 H.1 - 181 Seiten

Medienindustrien

Aktuelle Perspektiven aus der deutschsprachigen Medienwissenschaft

Mit Beiträgen von Florian Krauß, Skadi Loist, Nathalie Knöhr, Marion Jenke, Pablo Abend, Andy Räder, Kiron Patka, Elizabeth Prommer, Thomas Wiedemann u. Tanja C. Krainhöfer.

Herausgeber: Florian Krauß, Skadi Loist

2018 - Jg. 18 H.2 - 199 Seiten

Immersion

Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts

Mit Beiträgen von Thiemo Breyer, Dawid Kasprowicz, Rainer Mühlhoff, Theresa Schütz, Franziska Winter, Christiane Heibach, Jan Torpus, Andreas Simon u.a.

Herausgeber: Thiemo Breyer, Dawid Kasprowicz

2019 - Jg. 19 H.1 - 146 Seiten

Neue Rechte und Universität

Mit Beiträgen von Jens Schröter, Clemens Knobloch, Friedemann Vogel, Erhard Schütz, Nadine Taha, Carolin Wiedemann u.a.

Herausgeber: AG Siegen Denken

2019 - Jg. 19 H.2 - 166 Seiten

Spiel | Material

Mit Beiträgen von Claudius Clüver, Max Kanderske, Timo Schemer-Reinhard, Finja Walsdorff, Felix Raczkowski, Judith Ackermann, Pablo Abend u.a.

Herausgeber: GamesCoop

2020 - Jg. 20 H.1 - 199 Seiten

Filter(n) - Geschichte Ästhetik Praktiken

Mit Beiträgen von Theresia Bäcker, Jasmin Kathöfer, Christian Schulz Hartmut Winkler, Monique Miggelbrink, Ilka Becker, Till A. Heilmann, Golo Föllmer u.a.

Herausgeber: Theresia Bäcker, Jasmin Kathöfer, Christian Schulz

2020 - Jg. 20 H.2 - 198 Seiten

Multispecies Communities

Mit Beiträgen von Ina Bolinski, Stefan Rieger, Clara Mancini, Hanna Wirman, Fredrik Aspling, Jinyi Wang, Oskar Juhlin, Jens Hauser, Jussi Parikka, Martina Szopek u.a.

Herausgeber: Ina Bolinski, Stefan Rieger

2021 - Jg. 21 H.1 - 262 Seiten

Zukünftige Medienästhetik

Mit Beiträgen von Tilman Baumgärtel, Karel Dudesek, Christoph Ernst, Jens Schröter, Sabine Flach, Carolin Höfler, Marius Goldhorn u.a.

Herausgeber: Jens Schröter, Tilman Baumgärtel, Christoph Ernst, Anja Stöffer

2021 - Jg. 21 H.2 - 200 Seiten

Navigieren

Zugänge zu Medien und Praktiken der Raumdurchquerung

Mit Beiträgen von Christoph Borbach, Max Kanderske, Susanne Müller, James R. Akerman, Manfred Pfaffenthaler, Asher Boersma, Karina Kirsten, Stefan Höltgen u.a.

Herausgeber: Christoph Borbach, Max Kanderske

2022 - Jg. 22 H.1 - 272 Seiten

Unfälle. Kulturen und Medien der Akzidenz

Mit Beiträgen von Dominik Maeder, Christoph Ernst, Florian Sprenger, Julia Bee, Felix Hüttemann u.a.

Herausgeber: Dominik Maeder

2022 - Jg. 22 H.2 - 186 Seiten

Tech|Demo

Mit Beiträgen von Julia Eckel, Christoph Ernst, Claude Rosental, Jordan Gowanlock, Canan Hastik, Katharina Rein, Sven Grampp, Jens Schröter u. Mareike Meis.

Herausgeber: Julia Eckel, Christoph Ernst, Jens Schröter

2023 - Jg. 23 H.1 - 134 Seiten

Tech|Imaginations

Mit Beiträgen von Christian Schulz, Jens Schröter, Christoph Ernst, Martin Doll, Felix Hüttemann, Agnieszka Jelewska, Michał Krawczak, Özgün Eylül İşcen u.a.

Herausgeber: Christian Schulz, Jens Schröter, Christoph Ernst

2023 - Jg. 23 H.2 - 194 Seiten

