

## »My Musical«

### Musikalisches Erzählen am Beispiel von SCRUBS

Sebastian Stoppe (Leipzig)

#### *Einleitung*

Der Film und später auch das Fernsehen haben seit frühester Zeit eine enge Verbindung zum Musiktheater. Nur zwei Jahre nach THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland), jenem Film, der bis heute als prägend für die Ablösung des Stummfilms angesehen wird, hatte THE BROADWAY MELODY (USA 1929, Harry Beaumont) Premiere. Dieser Film wird heute als das erste Tonfilmmusical Hollywoods angesehen (Krogh Hansen 2010, 147) und gewann als erster Tonfilm auch den Academy Award für den besten Film.

Das Filmmusical geht dabei regelmäßig über eine »bloße« Übertragung einer für die Bühne konzipierten Musiktheateraufführung hinaus und definiert ein eigenes Genre, das sowohl Adaptionen von Bühnenstücken als auch genuin für die Leinwand bzw. den Bildschirm entwickelte Stoffe umfasst. So entstand etwa das HIGH SCHOOL MUSICAL-Franchise ursprünglich im Fernsehen (USA 2006, Kenny Ortega), erlebte mit HIGH SCHOOL MUSICAL 2 (USA 2007, Kenny Ortega) eine Fortsetzung, bevor es mit HIGH SCHOOL MUSICAL 3: SENIOR YEAR (USA 2008, Kenny Ortega) sogar den Sprung aus dem Fernsehen in das Kino schaffte. Die US-Fernsehserie GLEE (USA 2009-2015) hingegen ist ein Beispiel dafür, dass musikalisches Erzählen nicht nur in

abgeschlossenen Filmen, sondern auch seriell funktionieren kann (Kassabian 2013, 63 ff). Tatsächlich gibt es zahlreiche andere Beispiele für Musicalespisoden insbesondere im seriellen Fernsehen (Kassabian 2013, 53 f).

Andere Serien verwenden musikalisches Erzählen hingegen bewusst parodistisch. In mehreren Folgen von THE SIMPSONS (USA 1989-) etwa werden konkrete Musicals parodiert (z. B. *My Fair Laddy*, S17E12, USA 2006 oder *Elementary School Musical*, S22E01, USA 2010).

Andere Serien reflektieren wiederum das Genre an sich, indem sie ihre Narration für eine Folge an die Konventionen des Musicaltheaters anpassen (z. B. BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, *Once More With Feeling*, S06E07, USA 2001 oder XENA: WARRIOR PRINCESS, *The Bitter Suite*, S03E12, USA 1998) (Attinello 2008, 235ff). In diese Reihe von Fernsehserien lässt sich auch SCRUBS (USA 2001-2010) einordnen. Die Serie thematisiert in ihren Episoden den Berufsbeginn von jungen Ärzten im Krankenhausalltag. In SCRUBS wird mehrfach auch Musik gezielt als bewusstes Erzählmittel eingesetzt: In der Episode *My Way or the Highway* (S01E20) wurde Leonard Bernsteins *West Side Story* persifliert, in der Folge *My Philosophy* (S02E13) ein musikalisches Finale im Broadway-Stil gestaltet (Savorelli 2010, 39). Eine herausragende Stellung nimmt jedoch die Episode *My Musical* (S06E06) ein. Hier wird eine komplette Folge in Form eines Musicals erzählt. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie die Autoren von SCRUBS mittels eines Mini-Musicals von einer knappen halben Stunde dem Zuschauer eine abgeschlossene Geschichte präsentieren.

Aus Platzgründen beschränkt sich dieser Beitrag dabei auf eine deskriptive Fallstudie und möchte nicht den Versuch unternehmen, die SCRUBS-Episode komparativ zu Musical-Episoden anderer Serien zu betrachten. Es soll stattdessen herausgestellt werden, inwiefern SCRUBS hier Genrekonventionen des Musicals einhält oder wo diese durchbrochen werden.

### *SCRUBS – oder Die Anfänger*

SCRUBS kombiniert Elemente einer Drama Series, einer Soap und einer Comedy und wurde vom Autor und Produzenten Bill Lawrence erfunden. Die Serie stellt insofern keine klassische Sitcom dar; sie wurde weder vor Livepublikum aufgezeichnet noch wird ein so genannter Laugh Track, also vorab aufgezeichnetes Publikumlachen, in der Postproduktion eingesetzt. Außerdem wurde SCRUBS auch nur mit einer Kamera und nicht in einem Multi-Kamera-Setup und statt im Studio tatsächlich in einem alten, nicht mehr genutzten Krankenhaus gedreht (Savorelli 2010, 35). SCRUBS ist also nicht eindeutig einem Genre zuzuordnen, auch wenn die komischen Elemente in der Gesamtschau der Serie überwiegen. Man könnte die Serie daher als hybrides Comedy-Drama beschreiben.

Zusätzlich kennzeichnend für den Stil der Serie ist, dass die Autoren eine durchgehende Ich-Erzählung der Hauptfigur als narratives Werkzeug verwenden, die nur in wenigen Ausnahmefällen absichtlich durchbrochen wird. Dieser Stil ist bereits an den Episodentiteln zu erkennen, die meistens mit »My

...« beginnen und somit die erzählte Handlung als eigenes Erlebnis der Hauptfigur markieren.<sup>1</sup> Für Fernsehserien ist dieser Erzählstil ganz im Gegensatz zum Roman eher ungewöhnlich.

Protagonist der Serie ist der junge Assistenzarzt und Internist John Dorian (Zach Braff), aus dessen Perspektive die meisten Episoden erzählt werden und der im Allgemeinen von allen nur J. D. genannt wird. Ihm zur Seite gestellt sind ebenfalls zwei Assistenzärzte: Elliot Reid (Sarah Chalke), die Internistin ist und mit der J. D. eine On-Off-Beziehung führt und Turk (Donald Faison), der beste Freund von J. D. und Chirurg. Turk ist seit den ersten Folgen in einer Beziehung mit der Krankenschwester Carla (Judy Reyes), die später zu seiner Frau wird und mit der er ab der sechsten Season eine Tochter hat.

Das Ensemble wird komplettiert durch den Chefarzt Dr. Bob Kelso (Ken Jenkins), den Oberarzt Dr. Perry Cox (John C. McGinley) und den namenlosen Hausmeister (Neil Flynn). Zu letzteren beiden hat J. D. eine besondere Beziehung: Cox ist der Mentor und Ausbilder von J. D. und nennt diesen durchweg nur »Newbie« oder aber gibt ihm regelmäßig variierende Mädchennamen. Der Hausmeister beschuldigt J. D. über die gesamte Serie hinweg, seine Arbeit zu sabotieren, da er ihn verantwortlich macht, in der Pilotfolge die Eingangstür des Krankenhauses mit einem Penny verklemmt zu haben.

Die gesamte Serie besteht aus neun Staffeln, wobei die finale Staffel sich durch einen Wechsel eines großen Teils des Ensembles deutlich von den ersten acht

---

1 Analog beginnen die Titel von Episoden, die nicht aus der Ich-Perspektive erzählt wurden, konsequent mit »His/Her/Their ...«.

abhebt. Da sich auch die gesamte Erzählstruktur der neunten Staffel änderte, kann diese eher als Addendum betrachtet werden (Savorelli 2010, 35).<sup>2</sup>

Die Episoden haben üblicherweise eine Länge von ungefähr 23 Minuten, was im US-amerikanischen, werbefinanzierten Fernsehen einem 30-Minuten-Sendeplatz entspricht. Dabei teilt sich eine Episode in der Regel in einen Cold Open – die Geschichte wird also bereits vor der Titelsequenz begonnen zu erzählen –, einen ersten und einen zweiten Akt, welche von einem Werbeblock unterbrochen werden. Formell unterscheidet sich SCRUBS damit nicht grundlegend von anderen Serien des Genres.

### *Das Filmmusical*<sup>3</sup>

Das Filmmusical kam in den frühen 1930er Jahren auf, nachdem sich in Hollywoods Filmindustrie der Tonfilm nach und nach durchsetzte. Seine originären Wurzeln hat das Filmmusical im Broadwaytheater, wo sich das »Musical Play« als amerikanische Variante des europäischen Musiktheaters etablierte. So verwundert es auch nicht, dass die frühen Musicalfilme fast ausnahmslos Broadway-Adaptionen waren. Die Hollywood-Studios engagierten für diese Filme sogar Tänzer und Sänger vom Broadway, die ihre Bühnenperformance für den Film wiederholten (Müller 1997, 204).

---

2 So hat denn auch die letzte Episode der achten Season den Titel *My Finale* und alle Episodentitel der neunten Staffel beginnen mit »Our ...«.

3 Dieser Abschnitt geht teilweise zurück auf meine früheren Überlegungen in Stoppe 2006, 42ff.

Kennzeichnend für das Musicalgenre ist die Verbindung von gesprochenem Dialog, gesungenen Liedern und Tanzszenen. Stärker als in den anderen Formen des Musiktheaters wie etwa der Oper und der Operette wird im Musical die Handlung mittels aller drei Darstellungsformen erzählt und vorangetrieben. Dadurch werden Gesang und Tanz zum integrativen Bestandteil der Handlung (Dick 1998, 91; Kracauer 1985, 202). Das Musical gilt so auch als »an art form where anything goes« (Krogh Hansen 2010, 147), insbesondere, aber nicht nur, hinsichtlich der innovativen Verwendungen von neuen Erzähltechniken.

In ihrer Untersuchung zu Musicals in Serienformaten greift Stephanie Boniberger auf die Definitionen von Rick Altman zu Filmmusicals zurück. Danach ist das Musical zuvorderst ein narratives Genre, das sich insbesondere »durch eine Verbindung von Rhythmik und Realismus aus[zeichnet]. [...] Genau an diesem Übergang von Realität und Rhythmus beginne die Welt des Musicals« (Boniberger 2013, 37). Musik und Tanz stehen als Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung, »as a means of addressing a ‚problem‘, meaning a situation that demands resolution« (Allan 1990, 10). Für die narrative Struktur ist zudem eine Paarkonstellation aus Mann und Frau konstitutiv, die »als maßgeblichen Motor der Entwicklung der Geschichte« (Boniberger 2013, 37) fungiert und durch Konfrontation nicht nur des Geschlechts, sondern auch unterschiedlich zugeschriebener sozialer und kultureller Werte den Erzählbogen gestaltet (Boniberger 2013, 38).

Die starke Integration von Musik und Tanz in einen Film ist nicht unproblematisch. Im Gegensatz zur Bühne wird dem Film ein erhöhtes Maß an Realismus (oder genauer an Realitätsnähe) unterstellt. Während speziell beim

(Bühnen-)Musical der Wechsel zwischen gesprochenem und gesungenem Text eine akzeptierte Konvention ist (gestützt durch die ohnehin größere Abstraktion der Bühnenszenierung im Vergleich zum Film) und damit der Definition nach Musik und Tanz Bestandteil der Diegese (Gammond 1991, 404), verhält es sich beim Film umgekehrt.

Der Film stellt eine in sich logische Spielwelt dar, die den Zuschauern in der Regel die Konstruktion derselben möglichst verbergen will (Flügel 1997, 11). Um diesen Eindruck zu wahren, bleibt der überwiegende Teil von Musik in den meisten Filmen extradiegetisch, d. h. die Filmmusik ist ausschließlich auf der Tonebene und hier auch außerhalb der Spielwelt präsent. Die Filmcharaktere können die Musik also im Gegensatz zum Zuschauer nicht hören. Dieser Kompromiss ist für den Zuschauer akzeptabel, da zwar eine Asynchronität zwischen Bild und Ton eintritt, weil die musikalische Untermalung – der »Score« – nicht Teil der gezeigten Handlung ist. Die Musik erweitert jedoch die diegetische Handlung, wenn sie mit musikalischen Mitteln den Handlungsverlauf nachvollzieht, etwa beim so genannten Underscoring (Kloppenburg 2000, 42f). Aber auch in den Fällen, dass Filmmusik eher eine Gesamtstimmung für eine Szene kreiert oder aber sich auf Leitmotive für einzelne Charaktere stützt (Kloppenburg 2000, 43ff.), bleibt der Handlungsverlauf von der Musik unbeeinflusst. Filmmusik wirkt hier nur nach außen als kommentierendes Element bei der Perzeption des Films (Laing 2000, 6f).<sup>4</sup>

---

4 Im Fall von diegetisch verwendeter Musik ist der Ursprung der Musik zudem häufig im Bild sichtbar oder zumindest die Quelle der Musik glaubhaft nachvollziehbar. Hier wäre als Beispiel etwa Musik aus einem Radiogerät zu nennen oder »Muzak«, also Kaufhaus- oder Fahrstuhlmusik. Im letzteren Fall greift ein Film auf das Erfahrungswissen des Zuschauers zurück, der deshalb die Musik in der Diegese akzeptiert, weil er das Vorhandensein der

Im Filmmusical lässt es sich nun aber nicht vermeiden, dass Musik und Tanz in die Erzählwelt einbrechen und somit den Film als Konstruktion entlarven.<sup>5</sup> Die vormals streng getrennten Ebenen werden durch das Musical aufgebrochen und Musik wird damit für den Zuschauer zu einem bewusst eingesetzten Stilmittel. »[...] Die Songs [neigen] dazu, in die von der Handlung gemeinte Realität einzudringen, sodass eine Episode, die darauf abzielt, uns als Leben wie es ist zu beeindrucken, gleichzeitig etwas von der künstlichen Natur der Songs annimmt« (Kracauer 1985, 203).

Musik ist für Boniberger genau dieses zentrale Element, Verbindungen zwischen der Realität und einer imaginären (Traum-)Welt herzustellen, deren Parallelität ebenfalls konstitutiv für das Filmmusical seien (2013, 41). Musikalische Nummern können so als Repräsentation der Innenwelten der Charaktere betrachtet werden. Das Musical benutzt also einen paradoxen »modus operandi«, auf der einen Seite wird eine definierte narrative Struktur verfolgt, welche mit Entwicklung und Konflikt einhergeht, auf der anderen Seite wird diese Struktur aufgebrochen und ein unzeitlicher Raum geschaffen, wo eine Emotion oder Situation als Gefühl entfaltet wird (Krogh Hansen 2010, 149). Realität und Imagination überblenden sich damit kontinuierlich (Boniberger 2013, 46) und die Musik und im Speziellen der Song dienen als

---

Musik in der Realität analog erfahren hat.

- 5 Es muss erwähnt werden, dass es jedoch durchaus Filmmusicals gibt, die etwa wie *42ND STREET* (USA 1933, Lloyd Bacon) oder *FOOTLIGHT PARADE* (USA 1933, Lloyd Bacon) die gesamte Musik als diegetisch präsentieren. Dies passiert häufig in Verbindung mit einer Handlung, die dezidiert mit Musiktheater zu tun hat, z. B. in Form des so genannten *Backstage Musicals*. In den meisten Fällen tritt aber selbst in diesem Untergenre der Fall ein, dass sich diegetische und extradiegetische Musiknummern abwechseln, als jüngeres



»spontane musikalische Verkörperungen der Emotionen der singenden Charaktere« (Boniberger 2013, 48), die im Gegensatz zur kommentierenden Scoremusik eine Emotion konkreter ausdrücken können (Boniberger 2013, 49).

### *Aufbau und Handlung von My Musical*

Die SCRUBS-Episode *My Musical* hat eine Laufzeit von 23 Minuten und kombiniert drei Erzählstränge sowie elf Musiknummern. Die elf Musiknummern lauten in chronologischer Reihenfolge:

- »All Right« – J. D., Elliot, Patti Miller – Lyrics by Debra Fordham; Music by Jan Stevens
- »Welcome to Sacred Heart« – Ensemble – Lyrics by Debra Fordham, Robert Lopez & Jeff Marx; Music by Robert Lopez & Jeff Marx<sup>6</sup>
- »Everything Comes Down to Poo« – J. D., Turk – Lyrics by Debra Fordham, Robert Lopez & Jeff Marx; Music by Robert Lopez & Jeff Marx
- »Gonna Miss You Carla« – Ensemble – Lyrics by Debra Fordham & Paul F. Perry; Music by Paul F. Perry
- »The Rant Song« – Dr. Cox, J. D., Patti Miller – Lyrics by Debra Fordham & Paul F. Perry; Music by Paul F. Perry
- »Options« – Elliot, Carla – Lyrics by Debra Fordham; Music by Paul F. Perry
- »When The Truth Comes Out« – Ensemble – Lyrics by Debra Fordham, Robert Lopez & Jeff Marx; Music by Robert Lopez & Jeff Marx
- »Guy Love« – J. D., Turk – Lyrics by Debra Fordham & Paul F. Perry; Music by Paul F. Perry

---

<sup>6</sup> Robert Lopez und Jeff Marx haben als Komponisten unter anderem das Musical *Avenue Q* (2003) geschrieben.

»For the Last Time, I'm Dominican« – Carla, Turk – Lyrics by Debra Fordham & Paul F. Perry; Music by Paul F. Perry & Jan Stevens

»Friends Forever« – Ensemble – Lyrics by Debra Fordham, Robert Lopez & Jeff Marx; Music by Robert Lopez & Jeff Marx

»What's Going to Happen« – Patti Miller, Ensemble – Lyrics by Debra Fordham, Robert Lopez & Jeff Marx; Music by Robert Lopez & Jeff Marx

Das Drehbuch wurde geschrieben von Debra Fordham, die Scoremusik von Jan Stevens komponiert. Die Choreographie wurde von Lance MacDonald gestaltet, während Will MacKenzie Regie führte. Das gesamte Ensemble von SCRUBS tritt in dieser Episode auf, einschließlich der nicht in jeder Episode vorkommenden Nebencharaktere. Broadwaystar Stephanie D'Abruzzo übernimmt die Gastrolle der Patientin Patti Miller. Statt der üblichen Statisterie gibt es in dieser Episode ein spezielles Musicalensemble, dessen Mitglieder die Hintergrundrollen übernehmen und gleichzeitig als Sänger und Tänzer in den einzelnen Nummern fungieren. Die Handlung gestaltet sich wie folgt:

Turk und Carla überlegen, wer nach der Geburt ihrer Tochter Elternzeit nehmen soll, da ein Kindermädchen zu teuer ist. Carla bleibt zunächst zu Hause. Währenddessen versorgen J. D. und Elliot die Passantin Patti Miller, die in einem Park in Ohnmacht gefallen ist. Als sie wieder zu sich kommt, bemerkt sie, dass alle um sie herum – sich selbst eingeschlossen – singen (»All Right«). Patti Miller wird in das Sacred Heart Hospital eingeliefert. Bei der Einlieferung stellt sich nahezu das gesamte Personal vor (»Welcome to Sacred Heart«).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> An dieser Stelle folgt zunächst die Vorspannsequenz.

Dr. Cox ist überzeugt, dass die Patientin Wahnvorstellungen hat und empfiehlt sie nach der Untersuchung in die Psychiatrie zu überweisen. J. D. und Turk nehmen unter anderem eine Stuhlprobe (»Everything Comes Down to Poo«). Währenddessen überlegt Elliot, sich ein Haus zu kaufen. J. D. nimmt fälschlicherweise an, dass er mit Elliot zusammen umzieht. Die Kollegen fragen Carla, wann sie wieder aus der Elternzeit zurückkehren will (»Gonna Miss You, Carla«). Patti Miller besteht gegenüber Dr. Cox darauf, dass sie nicht verrückt ist, obwohl sie immer noch alle singen hört. Als J. D. hinzukommt, hält Dr. Cox eine Tirade, warum er J. D. immer mit Mädchennamen betitelt (»The Rant Song«). Elliot und Carla überlegen gemeinsam, wie Elliot J. D. sagen kann, dass sie alleine ins Haus ziehen möchte und Carla Turk, dass sie wieder arbeiten gehen möchte (»Options«). J. D. macht einen CT-Scan bei Patti Miller, bei der sich ein Aneurysma als wahrscheinliche Ursache ihrer Symptome herausstellt. Cox überbringt ihr die Nachricht am Krankenbett (»When the Truth Comes Out«).<sup>8</sup>

J. D. und Turk beschwören unterdessen ihre besondere Freundschaft (»Guy Love«). Als Carla Turk beichtet, dass sie wieder arbeiten gehen möchte, reagiert er mit Unverständnis, weil er annahm, dass Familie für Puerto Ricaner vorgeht. Carla wirft Turk vor, dass er sich nicht für sie und ihren familiären Hintergrund interessiere (»For the Last Time, I'm Dominican«).<sup>9</sup> Elliot hat in der Zwischenzeit ein schlechtes Gewissen, dass sie ohne J. D. (der gerade eine Trennung hinter sich hat) umziehen will und bietet ihm an, mitzukommen. J. D.

---

8 An dieser Stelle folgt der Commercial Break.

9 Carla ist eben keine Puerto-Ricanerin, sondern stammt aus der Dominikanischen Republik.

lehnt aber ab, weil dies an ihrer Freundschaft nicht ändern wird («Friends Forever»). Patti Miller sorgt sich um das Ergebnis ihrer riskanten Operation. Alle beruhigen sie («What's Going to Happen»). Nach ihrer Operation hört sie keine Musik mehr. J. D. resümiert die Ereignisse, dass es in Musicals immer ein Happy End gäbe, man im echten Leben aber Entscheidungen treffen müsse, bei denen man am Ende immer etwas vermisse: das Ende einer Wohngemeinschaft oder Zeit mit dem eigenen Kind – »or even the music you used to hear in your head«.

### *Analyse*

Der formelle Aufbau der Episode unterscheidet sich nicht wesentlich von anderen SCRUBS-Episoden. Damit bleibt eine Zäsur, die die Folge von Beginn an als Musical charakterisiert, weitgehend aus – ganz im Gegensatz etwa zu der BUFFY-Episode *Once More With Feeling*, die mit einer der Musikkonvention entsprechenden Ouvertüre und einem abweichenden Inszenierungsstil arbeitet (Boniberger 2013, 67). Die Episodenhandlung in SCRUBS ist vollständig in den Erzählbogen der aktuellen Staffel eingebettet, was sich schon im Cold Open zeigt: J. D. leidet noch an der Trennung von seiner Freundin und Carla und Turk sind frischgebackene Eltern. Die musikalische Narration beginnt in *My Musical* hingegen erst mit dem ersten Auftreten der Gastfigur in der zweiten Szene nach einem einführenden Monolog von J. D.



**Abb. 1: Übergabe der Erzählperspektive im Cold Open**

Patti Miller läuft direkt hinter J. D. von rechts nach links in die Szene und fällt plötzlich und unerwartet zu Boden. Der Fall, wie er visuell inszeniert wird, hat etwas Komikhaftes, da er unvermittelt geschieht und sich die offensichtliche Bewusstlosigkeit nicht vorher andeutet (etwa in dem die Figur taumelt oder sich versucht festzuhalten). Bemerkenswert ist außerdem, dass der Fall in dem Moment geschieht, wo sich Patti Miller direkt hinter J. D. aufhält. Dies kann als Referenz auf einen Erzählperspektivwechsel verstanden werden: In den SCRUBS-Episoden, in denen J. D. nicht der monologisierende Ich-Erzähler ist, findet stets eine »Übergabe« der Erzählautorität in der Form statt, dass J. D. eine andere Figur besonders berührt (oder von ihr berührt wird). Von diesem Moment an übernimmt die andere Figur des Erzählpart. In dieser Szene findet zwar keine tatsächliche Berührung, wohl aber eine visuelle Begegnung beider Figuren statt, der Perspektivwechsel wird angedeutet, aber nur unvollständig vollzogen.

In der nächsten Einstellung beugen sich J. D. und Elliot bereits über Patti Miller, was mit einer Point of View-Einstellung (POV) aus Sicht der Patientin dargestellt wird.<sup>10</sup> In diesem Moment beginnt auch bereits die erste musikalische Nummer »All Right«.

---

10 Dieser Eindruck wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Einstellung aus einer Unschärfe heraus begonnen und damit das Wiedererwachen aus der Bewusstlosigkeit angedeutet wird.



**Abb. 2: POV-Einstellung bei dem Song »All Right«**

Tatsächlich symbolisiert der POV die direkte Ansprache des Zuschauers, »singers and dancers in musicals, adapting stage conventions, perform for an assumed audience, for which the camera stands in« (Allan 1990, 8). Geht man von Bonibergers Definition aus, so muss sich bereits in diesem Song die Innenwelt der Figur Patti Miller widerspiegeln, diese antwortet auch auf die Frage, ob es ihr gut gehe mit dem Satz »Why are you singing? Wait. Why am I singing?« Musik drückt also bereits hier einen emotionalen Zustand der Figur

aus, über den sich die Figur selbst nicht im Klaren ist. SCRUBS etabliert also tatsächlich eine Dualität zwischen Realität und Imagination; sowohl für die Figuren als auch den Zuschauer ist zu diesem Zeitpunkt bereits klar, dass das Singen nur eine Halluzination ist. So stellt J. D. fest, als er aus dem Rettungswagen steigt, welcher die Patientin in das Sacred Heart Hospital einliefert: »The mind is a freaky thing. [...] Maybe she does hear singing.« Dieser Dialog wird gesprochen, Musik und Choreographie setzen erst in dem Moment wieder ein, wo J. D. die hintere Tür des Rettungswagens öffnet und wir – erneut in einem POV-Shot – mit der Patientin aus dem Wagen herausblicken.







**Abb. 3: POV-Shots bei »Welcome to Sacred Heart«**

»Welcome to Sacred Heart« stellt die erste groß angelegte Musiknummer dar. Dramaturgisch gesehen ist die Nummer ambivalent zu betrachten. Für die übergeordnete Narration in der Serie ist die Nummer von wenig Aussagekraft, da sie dem Stammpublikum keine neuen Informationen vermittelt. Auch treibt die Nummer die Handlung nicht voran: Während des gesamten Stückes bleibt die Patientin, die gerade mit dem Rettungswagen angekommen ist, auf der Trage liegen.

Aus der Sicht eines Musicals erfüllt dieses Stück jedoch die klassische Funktion einer Opening Number. Es werden nicht nur die wesentlichen Protagonisten respektive Hauptcharaktere der Serie, sondern auch das Krankenhaus an sich, dem Publikum vorgestellt. Im Zusammenspiel beider Sichtweisen ergibt sich jedoch ein parodistisches Element, das sowohl Konventionen des

Musicaltheaters als auch die Serie selbst ironisch kommentiert. Die Vorstellung des Krankenhauses mutet fast an, als ob man hier in einem Urlaubsdomizil ankäme:

Hello, I'm Doctor Kelso / I'm delighted that you came / So  
the doctors say you fainted / And you don't know what's the  
blame / Well, put your mind at ease / There's no ill we can't  
outsmart / On behalf of all who work here / Welcome to Sa-  
cred Heart!

Kelso stellt Dr. Cox als den behandelnden Arzt vor, der wiederum Kelso als »kiss-ass of Sacred Heart« bezeichnet, was auf den Charakter in der Serie auch zutrifft. Diese Charaktereinführungen sind ebenfalls in Point-Of-View-Einstellungen gehalten, sodass die Figuren regelmäßig direkt in die Kamera singen und schauen. In der nächsten Strophe werden die Dienstleistungen des Krankenhauses angepriesen, die von der Behandlung von Brandverletzungen über Fettabsaugung und Nasenkorrekturen bis hin zur Behandlung von »STDs« (Sexually Transmitted Diseases) abdeckt. Ab hier setzt ein Perspektivwechsel ein, bei dem Point-Of-Views vermieden werden und stattdessen die Patientin selbst den Mittelpunkt der visuellen Inszenierung darstellt: Die Nummer steigert sich in einen bunten Choreografiereigen, der ganz im Stile einer Busby-Berkeley-Nummer (Lodge 2007, 297) bis hin zu einem Aerial Shot getreu nachempfunden ist mit der Patientin auf der Trage in der Mitte.



**Abb. 4: Referenzen an Busby Berkeley aus der Vogelperspektive**

Die Nummer kulminiert in dem Hereinfahren des Patienten in das Krankenhaus, das – so die vorletzte Liedzeile – aus »Doctors, Nurses, Patients, Dead Guys [sic!]<« besteht. Mit dieser Nummer wird die für die Patientin verschwommene Grenze zwischen Realität und Imagination überdeutlich gemacht, nicht jedoch, ohne dass Dr. Kelso medizinische Abhilfe verspricht:

Your case is very serious / And we'd better start / 'Cause if you think we're singing / You belong at Sacred Heart.





**Abb. 5: Schlussbild von »Welcome to Sacred Heart«**

Der Ausdruck in Musik und Tanz wird also hier – im Gegensatz zu traditionellen Musicals – mit einem medizinischen Problem erklärt. Damit nimmt die Episode eine interessante Zwitterstellung ein: Zum einen bleibt sie den Konventionen eines Filmmusicals treu, indem durch Musik die innere Gefühlswelt der Figur charakterisiert und repräsentiert wird. Zum anderen parodiert die Episode zugleich diese Konvention, indem sie das Stilmittel auf ein medizinisches Problem reduziert. Tatsächlich suchte die Autorin Debra Fordham bei der Konzeption der Episode nach einem nachvollziehbaren Grund, weshalb die Charaktere auf einmal singen und tanzen würden und fand eine Basis in einem medizinischen Paper, welches das Vorkommen von musikalischen Halluzinationen bei einem Aneurysma im Gehirn beschreibt (Roberts et al. 2001). Auch Lodge weist auf dieses Paradoxon hin: »While in the *Scrubs* musical performances the characters are clearly ‘performing’ for (their audience) Ms Miller (and by extension the television audience), the show

characters whom *Scrubs* usually showcases are unaware that they are singing« (Lodge 2007, 300).

Die nachfolgenden zwei Musiknummern dienen zur Vorantreibung der Handlung und nehmen gleichzeitig Bezug auf zurückliegende Ereignisse der Serie. »Everything Comes Down to Poo« parodiert die Eigenheit des Krankenhauses, von jedem Patienten (gleich welcher Initialdiagnose) eine Stuhlprobe zu verlangen, um hieraus Rückschlüsse auf die Erkrankung zu ziehen. Die Nummer »Gonna Miss You Carla« hingegen ist eine Referenz auf den Krankenhausanwalt Ted, der in der seiner Freizeit einer A-Capella-Gruppe angehört, die diese Nummer auch größtenteils gesanglich bestreitet und bereits in einigen weiteren Episoden von SCRUBS aufgetreten ist.<sup>11</sup> Beide Nummern haben damit mit der eigentlichen Patientin nichts zu tun, bei der letzteren ist diese sogar nur eine passive Zuschauerin. Obgleich also »My Musical« erzählerisch von anderen SCRUBS-Episoden abweicht, ist die Folge vollständig in die größere Serienerzählung eingebettet. Insofern erschließt sich für einen Zuschauer, der nur die Musicalespisode betrachtet, nicht der Sinn der Handlungen und Musiknummern.

Dies wird auch in der nachfolgenden Szene deutlich. »The Rant Song« thematisiert das problematische Verhältnis zwischen J. D. und seinem Mentor Dr. Cox. Dieser ist überzeugt, dass die Patientin ein Fall für die Psychatrie ist, gleichwohl sie »not nearly as bad as her« (und mit »her« meint er J. D.) ist. Dies erklärt er in dem unmittelbaren Song, der unverhohlen eine Parodie auf

---

11 Die Gruppe heißt in der Serie »The Worthless Peons« und ist eine tatsächlich bestehende Gesangsgruppe (Savorelli 2010, 39). Eines der Mitglieder, Paul F. Perry, ist einer der Komponisten dieser Episode.

einen Patter Song, also einem Song mit schnell aufeinanderfolgenden und ebenso schnell gesprochenen Strophen darstellt, wie sie etwa von Gilbert und Sullivan verwendet wurden.<sup>12</sup> Die Verwendung eines derartigen Stilmittels passt zum einen zum Charakter des Dr. Cox, der auch in den anderen Episoden der Serie regelmäßig zu Redetiraden ansetzt, um J. D. zurechtzuweisen. Visuell unterstrichen wird dies in der Inszenierung noch dadurch, dass Cox vor seinem Part mittels einer Sauerstoffmaske besonders tief einatmet.<sup>13</sup> Gleichzeitig wird im Liedtext das Verhältnis der beiden auf den Punkt gebracht:

See now, Newbie, that's the thing you do that drives me up a tree!  
/ 'Cause no matter how I rant at you / You never let me be!  
/ So I'm stuck with all your daydreaming / Your wish to be my son  
/ It makes me suicidal! / And I'm not the only one / No, I'm not the only one.

Mit dieser Zeile weist er auf den Hausmeister, der daraufhin – theatergetreu mit einem einzigen Spot buchstäblich in das Scheinwerferlicht gerückt – ausführt:

It all started / With a penny in the door / There was a hatred /  
I had never felt before / So now I'll make him pay / Each and

---

12 Patter Songs wurden und werden darüber hinaus auch in anderen Musicals als Stilmittel verwendet. Ein bekanntes Beispiel ist etwa »Supercalifragilisticexpialidocious« aus dem Film MARY POPPINS (USA 1964, Robert Stevenson).

13 Auch dies ist durchaus ein parodistischer Aspekt, erfordern Patter Songs doch von den Darstellern eine gute Phrasierung beim Singen und damit entsprechend eine gute Atemtechnik.

every day / Until that moussed-haired little nuisance / Is /  
No / More.

Die Theaterhaftigkeit dieses Einschubs wird dadurch noch unterstrichen, dass das Hausmeister die vierte Wand zum Zuschauer durchbricht und ihn frontal, wie auf einer Bühne, anspricht. Weiterhin nimmt dieser Einschub direkten Bezug auf die erste Episode der Serie, sodass auch hier eine Vertrautheit mit der Serie insgesamt von den Autoren vorausgesetzt wird, um den Song verstehen zu können.<sup>14</sup>

---

14 In *My First Day* (S01E01) trifft J. D. auf den Hausmeister, der gerade eine Automatiktür repariert und spekuliert, dass ein Penny den Ausfall der Tür verursacht haben könnte. Als der Hausmeister tatsächlich einen als Ursache des Defekts entdeckt, schwört er J. D. Rache. Auf dieses Ereignis wird über die gesamte Serie hinweg immer wieder Bezug genommen, in *My Finale* (S08E18) stellt sich dann heraus, dass J. D. tatsächlich versehentlich ein Penny in die Tür gerutscht ist.





**Abb. 6: Referenzen auf Theaterlicht in »The Rant Song«**

Die Resolution des Patter Songs ist so einfach wie dramaturgisch absurd. Cox verspricht einen weiteren Test an der Patientin, wenn dieser es gelingt, J. D. dazu zu bringen, Cox nicht weiter zu belästigen. Dies gelingt ihr mit einer einzigen expressiv vorgetragenen Zeile: »Shut you cake-hole, Mary-Beth, or I swear to God, I'll shut it soon«, worauf Cox beendet, »Congratulations, we'll schedule your test this afternoon.«

»Options« ist nur eine sehr kurze Nummer, die von Eliot und Carla gesungen wird und nahtlos auf »When the Truth Comes Out« überleitet. Hier wird zum ersten Mal in der Geschichte das Paar als handlungstreibende Kraft des Musicals, wie Boniberger es darstellte, thematisiert. Sowohl Carla auch als auch Elliot sind in ihren Gefühlen gegenüber ihren Partnern uneins: Carla möchte trotz Kind beruflich nicht zurückstehen, weiß aber nicht, wie sie dies Turk gegenüber deutlich machen kann. Elliot hingegen weiß nicht, wie sie J. D. beibringen kann, dass er nicht (wie selbstverständlich angenommen) mit ihr zusammen umzieht.

So erklärt sich auch der Titel der folgenden Nummer »When The Truth Comes Out«. Patti Miller erhält ihren CT-Scan, bei dem sich herausstellen wird, dass sie tatsächlich an einem Aneurysma leidet, der bei ihr die Halluzination hervorruft, dass alle Leute in ihrer Umgebung singen. Der Song ist eine direkte Referenz an »Do You Hear The People Sing« aus *Les Miserables*, was sich nicht zuletzt in der gesungenen Frage von J. D. äußert, die er vor dem Scan an die Patientin stellt: »Do you still hear people sing?«

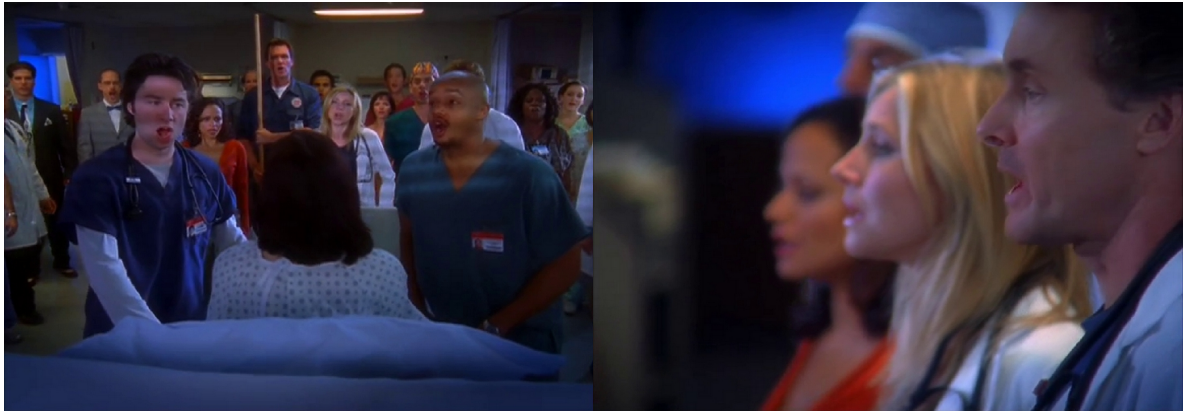
Auch in der Inszenierung treten deutliche Anleihen an *Les Miserables* zum Vorschein. So bringt J. D. die Patientin nach dem Scan (hier wird, während der

Song gesungen wird, eine zeitliche Ellipse vorgenommen, die durch den Vortrag kaschiert wird) mit einem Rollstuhl durch die Gänge des Krankenhauses zurück zu ihrem Bett. Turk gesellt sich hinzu, schließlich kommen alle anderen Nebenfiguren und das Ensemble und formen einen regelrechten Marsch durch das Krankenhaus. Alle bisherigen Erzählstränge werden hier auf einen dramaturgischen Höhepunkt gebracht, weshalb man an dieser Stelle den Ende des ersten Aktes ausmachen kann und der Song alle Formalia eines Showstoppers erfüllt. Dazu bedienen sich die Komponisten des Tricks, Reprisen sämtliche bisheriger Songs aus dem ersten Akt einzubauen. Carla kommt zu der Einsicht, »you gonna miss it, Carla, you gonna miss it round here. Gonna hurt him badly but you can't stay away for one whole year«, dass es Turk widerstreben wird, aber sie nicht ein ganzes Jahr Elternzeit nehmen kann. Patti Miller besteht darauf, »I know that I'm not crazy«, während im Kontrapunkt Eliot zur Melodie von »Everything's Comes Down to Poo« rätsoniert, »how am I supposed to tell him that he's not moving, too«, dass J. D. seinerseits enttäuscht sein wird, nicht mit umzuziehen. Schließlich bietet Dr. Kelso Carla ihren Job vorzeitig wieder an und schließt mit der Zeile »come on back to Sacred Heart«. An dieser Stelle wird im Rezitativ (und damit dramaturgisch besonders herausgehoben) durch Dr. Cox die Aneurysma-Diagnose gestellt, welche sich mit einer Kollegin die Scans gerade ansieht.

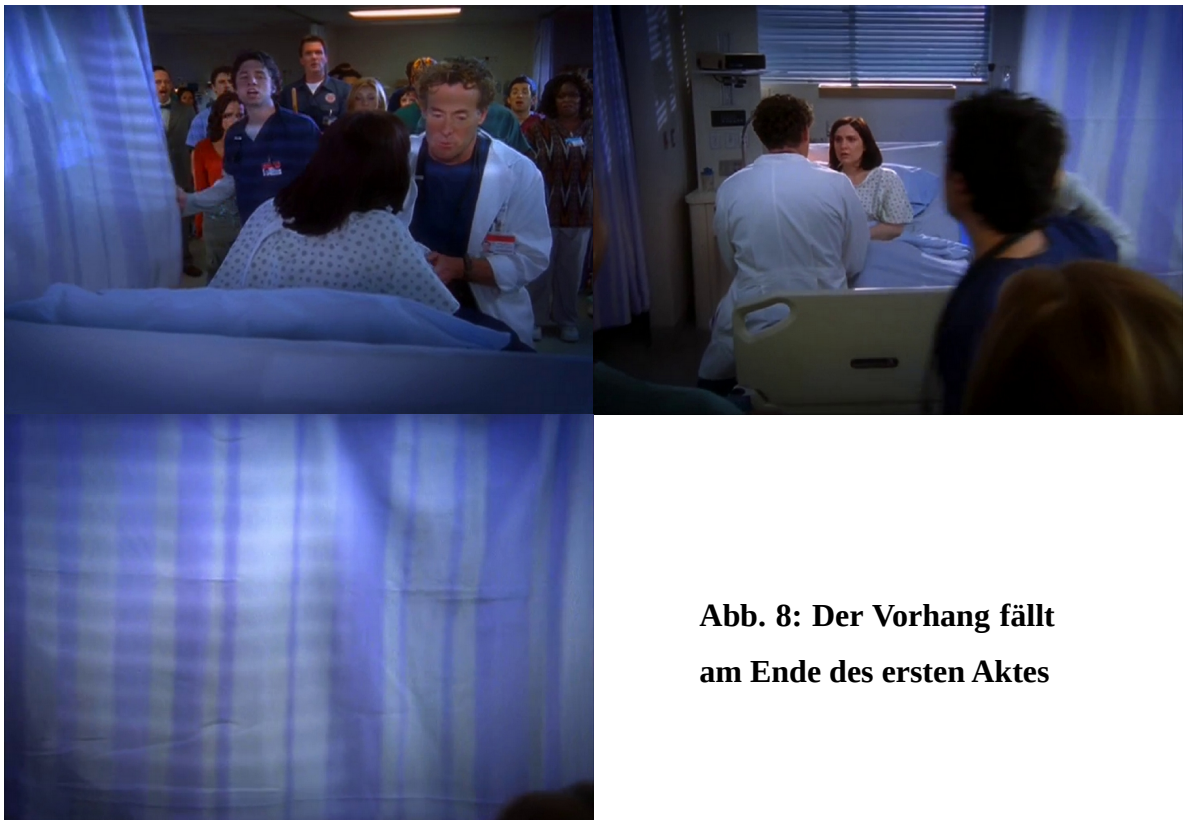
Der Song kehrt mit dem sich unmittelbar darauf beziehenden Refrain »Sometimes you're better off not knowing but this isn't one of those times. Your world's become a musical and your doctors speak in rhymes«, der nicht nur klarstellt, dass der Patientin die Diagnose nicht vorenthalten werden darf, sondern der ebenso selbstironisch thematisiert, dass das SCRUBS-

Serienuniversum zum Musical geworden ist. Die Patientin »will have to face the future«, aber nicht nur diese, sondern eben auch die Hauptpersonen der Serie, so werfen Carla, Elliot und Dr. Cox in dreimaliger Wiederholung ein, »how can I tell him/her« und beziehen sich damit auf die drei Erzählstränge.

Der erste Akt kommt ganz wie im Bühnenmusical zum Schluss, in dem Dr. Cox sich zur Patientin setzt und ihr die Diagnose – unhörbar für die Zuschauer – mitteilt. Währenddessen zieht J. D. einen Vorhang um das Bett. Der Vorhang markiert nur vordergründig, die Privatsphäre der Patientin zu wahren, eigentlich ist dies die visuelle Umsetzung des zum Aktschluss fallenden Vorhangs im Theater. Hier setzt nun auch im Fernsehen der Commercial Break ein – ein weiterer Hinweis auf das Ende des Aktes.



**Abb. 7: »How can I tell him/her«**



**Abb. 8: Der Vorhang fällt  
am Ende des ersten Aktes**

Der zweite Akt beginnt mit der Liebesballade »Guy Love«, die jedoch im Gegensatz zu üblichen Musicaldramaturgien hier nicht von einem Liebespaar, sondern von den zwei besten Freunden J. D. und Turk vorgetragen wird. Beide stehen sich gegenüber und gestehen sowohl sich selbst als auch dem Publikum (die Patientin in ihrem Bett als Stellvertretung der anderen Zuschauer mit eingeschlossen) ihre spezielle »Guy Love«. Der Song ist mit wechselseitig gesungenen Strophen, einem gemeinsam gesungenen Refrain und einer Bridge, die dann wiederum in den nächsten Strophenatz führt, klassisch aufgebaut, entbehrt jedoch nicht einer gewissen Selbstironie, indem er die »Liebes«-Beziehung zwischen den beiden Freunden mit den Mitteln einer Ballade erzählt. So beginnt der Song durch J. D. schon leicht ambivalent mit:

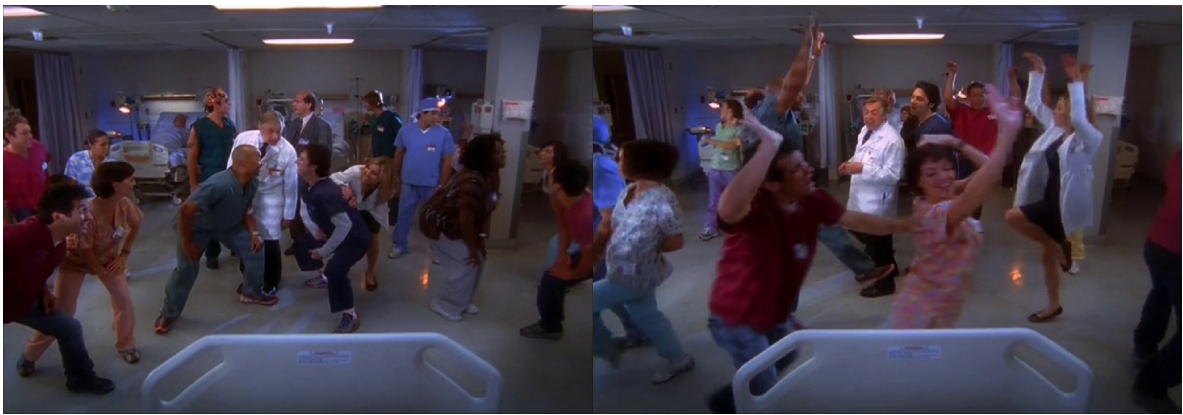
Let's face the facts about me and you, a love unspecified /  
Though I'm proud to call you Chocolate Bear / The crowd  
will always talk and stare.

Dieses erlaubt durchaus auch eine andere, explizite Interpretation der Beziehung zwischen beiden Charaktere. Der Song erinnert ironisch an »both the perceived link between gay men and musicals and the notion that traditional musicals feature only heterosexual love songs« (Lodge 2007, 302). So ist mit Sicherheit auch der Titel des Songs als Wortspiel zu verstehen, das eine absichtliche Nähe zum Begriff »gay love« herstellt. Diese Ambiguität verstärkt sich über den gesamten Song, erst recht dadurch, dass Turk in der zweiten Strophe direkt antwortet:

I feel exactly those feelings too / And that's why I keep them  
inside / 'Cause this Bear can't bear the world's disdain / And  
sometimes it's easier to hide.

Der Refrain rückt dann zwar die Verhältnisse wieder gerade, wenn beide versichern, »there's nothing gay about it in our eyes«, damit die Bridge die Ambiguität wieder herstellen kann, wenn Turk sagt, dass ihr Verhältnis enger ist als das von Eheleuten und J. D. seinen Part an mehreren Stellen im Falsett singt (Kassabian 2013, 59). Auch diese Nummer ist von intratextuellen Referenzen in der Serie geprägt. Mittels Musik drücken beide ihre Gefühle füreinander aus, wobei einmal mehr in SCRUBS deutlich gemacht wird, welches Paar nicht nur in dieser Episode, sondern überhaupt in der Serie die Hauptrolle spielt: nämlich J. D. und Turk. *My Musical* nimmt also die traditionelle Musikkonvention des Paares auf, das sich im Verlauf der Handlung findet, um sie parodistisch abzuwandeln. Beide haben sich von Beginn an gefunden und pflegen eine starke emotionale Beziehung. Dies macht sich auch dadurch bemerkbar, dass das »Liebespaar« in der nächsten Szene Arm in Arm den Flur entlangkommt und auch dadurch nicht entzweit werden kann, dass beide Frauen, Eliot wie Carla, ihre jeweiligen Entscheidungen den beiden beichten. Im Gegenteil: Die Tatsache, dass Carla wieder arbeiten gehen möchte, sieht Turk chauvinistisch und beschwört damit wiederum aber den Konflikt zwischen dieser Paarkonstellation, in dem er konstatiert: »I thought that family was the most important thing to Puerto Ricans [sic!]«, was nahtlos zur nächsten musikalischen Nummer »For the Last Time, I'm Dominican« statt. Der Song thematisiert die wiederholt aufkommende Spannung in der Ehe zwischen Turk und Carla und insbesondere den Running Gag, dass er seine Frau wiederholt als Puerторicanerin bezeichnet, obwohl sie aus der Dominikanischen Republik stammt. Passend zu ihrer Herkunft und dem Streit ist diese Nummer als schneller Bossa Nova gestaltet, in deren Verlauf sich herausstellt, dass Turk

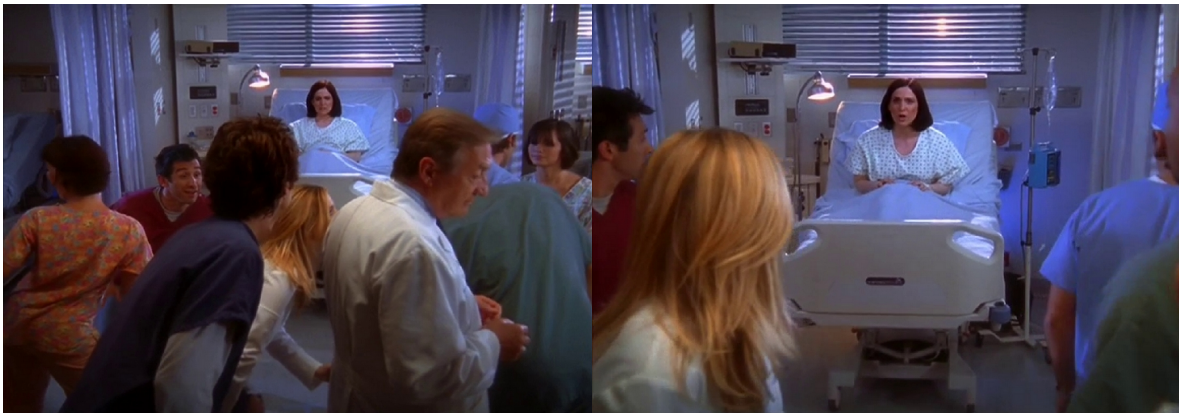
nicht nur die Herkunft seiner Frau wiederholt falsch darstellt, sondern sich eine ganze Reihe von anderen Fakten (bis hin zu Familienverhältnissen und Hochzeitstagen) nicht merken kann. Die Nummer endet damit, dass Turk verspricht, Carla bei der Koordination von Kind und Beruf zu unterstützen, womit der erste der drei Erzählstränge abgeschlossen wird. Anschließend versöhnen sich Elliot und J. D. wieder im Finale »Friends Forever«, hier wird der zweite Strang zu Ende geführt. Dieser Nummer ist eine Parodie auf die 1950er-Jahre-Rock'n'Roll-Songs und nimmt insbesondere in der Choreographie und der Inszenierung, aber auch im Musikstil, Anleihen bei Musicals wie etwa *Grease*.



**Abb. 9: Tanzszene von »Friends Forever«**

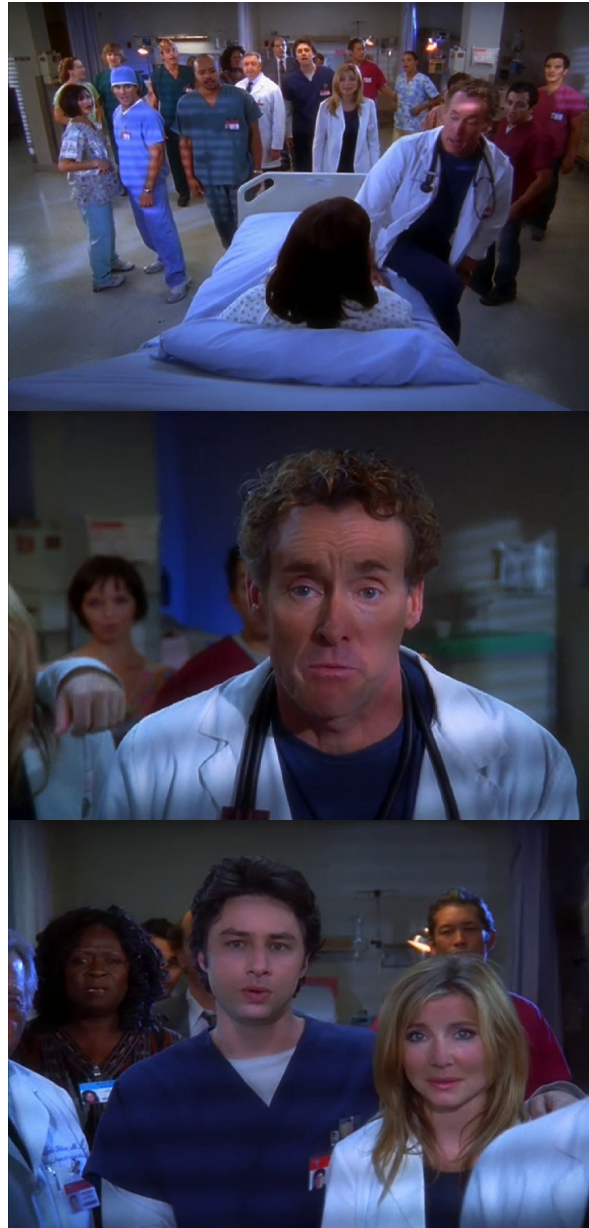


Die fröhlich-ausgelassene Stimmung des Ensembles wird jedoch jäh durchbrochen mit dem abschließenden Song »What's Going to Happen«, mit der sich die Patientin Patti Miller wieder ins Gedächtnis des Krankenhauspersonals ruft. Alle Charaktere halten daraufhin inne und versichern der Patientin, das alles gut werden wird: »You're going to be okay / That's what's going to happen«.



**Abb. 10: Übergang von »Friends Forever« zu »What's Going to Happen«**

Hier wird wieder durch einen Point-Of-View-Shot die Perspektive der Patientin eingenommen, bevor mittels einer Blende in den OP-Saal übergegangen wird, in der die Patientin zur Operation bereit ist. Mittels einer Unschärfe und einer Schwarzblende wird die Einleitung der Narkose symbolisiert.



**Abb. 11: POV-Einstellung bei »What's Going to Happen«**

Nach der erneuten Aufblende fragt Patti Miller »Did it work?«, woraufhin Dr. Cox antwortet: »You have to tell us.« In diesem Moment setzen die Krankenhausgeräusche wieder ein – Gemurmel, das Piepen der Geräte, Lautsprecherdurchsagen. Die medizinische Ursache des Musicals, das Aneurysma, ist beseitigt und damit hört die Patientin keine Musik mehr. Die Situation wird – erneut in parodistischer Absicht – von J. D. durchbrochen, in dem er sie fragt: »By the way, who is the best singer? You know, in your head«, was noch einmal auf den Ausdruck der inneren Gefühlswelt der Figuren durch Musik referenziert. An dieser Stelle wird auch der am Beginn teilweise vollzogene Perspektivwechsel rückgängig gemacht und J. D.s Schlussmonolog setzt ein und fasst die Narration aller Handlungsstränge noch einmal zusammen, ebenfalls mit deutlich parodistischer Referenz auf das Musicalgenre: »In musicals, there is always a happy ending. But in life, sometimes when you get what you want, you end up missing what you've left behind. Whether it's your roommate [im Fall von Elliot] or time spent with your child [im Fall von Carla].« Als Schlusspunkt endet die Episode ebenfalls mit einem parodistischen Augenzwinkern: Die nun einsetzende, offensichtlich extradiegetische Scoremusik wird in der letzten Phrase von Patti Miller, obschon sie wieder genesen ist, mitgesummt, wozu J. D. ausführt: »Or even the music you used to hear in your head.« Damit nimmt die Folge abschließend noch einmal Bezug auf die Parallelität zwischen Realität und Imagination.

## *Resümee*

Die Episode *My Musical* hinterlässt ein zweideutiges Bild. Auf der einen Seite bemühen sich die Autoren der Serie um die Einhaltung genretypischer Konventionen, etwa der zweiaktigen narrativen Struktur der Folge oder dem integrativen Einsatz von Gesang und Tanz bei der Erzählung der Handlung. Auf der anderen Seite zeigen sich parodistische Referenzen, etwa wenn es um die Choreographie der Eröffnungsnummer geht, die auf die Filmmusicals der 1930er-Jahre verweist. Die wohl deutlichste Abweichung von traditionellen Musickonventionen ist die Tatsache, dass das Vorkommen von Gesang und Tanz mit einer Erkrankung der Protagonistin erklärt wird, diese konstitutiven Elemente des Musicals also nicht von sich aus vorhanden sind. Auch die Tatsache, dass der episodенübergreifende Erzählbogen auch in dieser Episode fortgeführt wird, zeigt, dass die Autoren diese Episode nicht als »Special Episode« sehen, sondern sie in den Serienkontext eingebettet wissen möchten.

Gleichwohl nimmt *My Musical* durchweg Bezug auf Musickonventionen wie etwa dem Ausdruck von emotionalen Zuständen der handelnden Personen und der Zuspitzung auf die Mann/Frau-Paarkonstellation. Insofern ergreifen die Autoren mittels der musikalischen Erzählweise die Gelegenheit, diese Aspekte der Charakterentwicklung in SCRUBS bewusst überzeichnet und in einer verstärkten Form darzustellen. *My Musical* ist damit eine hybride Form zwischen normaler Serienepisode und musikalischem »Special«, welche zumindest in Bezug auf SCRUBS nur dann verständlich rezipiert werden kann, wenn dem Zuschauer die übergreifenden Handlungsbögen bekannt sind.

## Literatur

- Allan, Blaine (1990) Musical Cinema, Music Video, Music Television. In: *Film Quarterly* 43 (3), S. 2–14.
- Atinello, Paul (2008) Rock, Television, Paper, Musicals, Scissors: Buffy, The Simpsons, and Parody. In: *Music, sound, and silence in Buffy the vampire slayer*. Hrsg. v. Paul Atinello. Farnham: Ashgate, S. 235–248.
- Boniberger, Stephanie (2013) *Musical in Serie. Von Buffy bis Grey's Anatomy: Über das reflexive Potential der special episodes amerikanischer TV-Serien*. Stuttgart: ibidem.
- Dick, Bernard F. (1998) *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.
- Flügel, Trixi Maraile (1997) *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Alfeld: Coppi-Verlag.
- Gammond, Peter (1991) Musical Films. In: *The Oxford companion to popular music*. Hrsg. v. Peter Gammond. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 404–406.
- Hickethier, Knut (1996) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Kassabian, Anahin (2013) *Ubiquitous listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.
- Kloppenburger, Josef (2000) Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen. In: *Musik multimedial, Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Hrsg. v. Josef Kloppenburger. Laaber: Laaber-Verlag, S. 21–56.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krogh Hansen, Per (2010) All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative. In: *Intermediality and Storytelling*. Hrsg. v. Marina Grishakova u. Marie-Laure Ryan. Berlin/New York: De Gruyter, S. 147–164.
- Laing, Heather (2000) Emotion by Numbers. Music, Song and the Musical. In: *Musicals. Hollywood and Beyond*. Hrsg. v. Bill Marshall u. Robynn Stilwell. Exeter: Intellect, S. 5–13.
- Lodge, Mary Jo (2007): Beyond 'Jumping the Shark': the new television musical. In: *Studies in Musical Theatre* 1 (3), S. 293–305.

- Müller, Robert (1997) Musical, in: *Sachlexikon Film*. Hrsg. v. Rainer Rother. Hamburg: Rowohlt, S. 204.
- Roberts, Daniel L.; Tatini, Usha; Zimmerman, Richard S.; Bortz, Jennifer J.; Sirven, Joseph I. (2010) Musical Hallucinations Associated with Seizures Originating From an Intracranial Aneurysm. In: *Mayo Clinic Proceedings* 76, S. 423–426.
- Savorelli, Antonio (2010) *Beyond sitcom. New directions in American television comedy*. Jefferson, NC: McFarland.
- Stoppe, Sebastian (2006) *Das »Red Curtain«-Kino. Baz Luhrmanns Filme »Romeo + Juliet« und »Moulin Rouge«*. Marburg: Tectum.

### **Empfohlene Zitierweise**

Stoppe, Sebastian: »My Musical« Musikalisches Erzählen am Beispiel von SCRUBS  
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 26–64, DOI:  
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p26-64>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.