

**Die Musik in »Mars Attacks!«
Parodistische Dekonstruktion von Science-Fiction-Traditionen,
Westlicher Kultur und politischem Denken im Kalten Krieg**

Frank Hentschel (Köln)

Die Meinungen zu Tim Burtons Science-Fiction-Komödie MARS ATTACKS! (USA 1996) sind mindestens durchwachsen. Ein Rezensent schreibt auf Imdb.com treffend:

There's one guarantee in life : When you're reading 5 reviews on »Mars Attacks!«, FOUR of them are negative ones! Why, I ask?? It's really hard for me to believe that all these movie-lovers fail to see the film like Tim Burton intended it. »Mars Attacks!« is a great film and – above all – a very effective parody. Burton takes the opportunity to spoof and laugh with almost every form of nowadays filth... Politics, religion, the army, television, greed in Las Vegas and God knows what else. »Mars Attacks!« is the purest form of cinema anarchy I've seen so far, and I really want to encourage you to see it again if you didn't like it the first time.¹

Der Rezensent überschrieb seinen Kommentar mit dem Wort »Misunderstood« und fügte drei Fragezeichen hinzu. Dass diese Fragezeichen, zumindest in einigen Fällen, unangebracht sind, zeigt ein Kommentar wie der folgende:

Roland Emmerich's smash »Independence Day« a few months previously was an outstanding collaboration of up

¹ Coventry (7.1.2004) Review of Mars Attacks!: Misunderstood ???, Online: https://www.imdb.com/review/rw0390743/?ref=tt_ury (Stand: 20.1.2020).

and coming stars that brought visual effects and stunning cinematography to a whole new appreciation. »Mars Attacks« could not compete, even if it was released before.²

Tatsächlich erhält man den Eindruck, der Film sei oft missverstanden worden, weil die provokativen Subtexte nicht gesehen wurden oder nicht gesehen werden wollten. Doch Rezeptionsgeschichte oder gar »Criticism« ist nicht das Ziel des vorliegenden Beitrags, der sich Burtons Komödie aus musikhistorischer Perspektive widmet.

Im Rückgriff auf stilistische, motivische und technische Elemente insbesondere des Science-Fiction-Films der Fünfzigerjahre spielt Tim Burton in MARS ATTACKS! auf virtuose Weise mit dem Genre und seiner Geschichte. MARS ATTACKS! ist ein Film über Filme, insbesondere Science-Fiction-Filme der 1950er Jahre, aber auch eine direkte Antwort auf INDEPENDENCE DAY (USA 1996, Roland Emmerich) Zugleich ist es ein Film über westliche, namentlich US-amerikanische Kultur, Lebensweise und Ideologie. Diesen Aspekten soll im Folgenden aus der Perspektive der Musik nachgegangen werden. Der Beitrag widmet sich also der Frage, wie die Musik zum Spiel mit dem Genre und der subversiven Gesellschafts- und Kulturkritik beiträgt.

2 Stampsfightclub (21.7.2009) Misinterpreted? Unlikely. Unusually bad Burton makes big let down. Online: https://www.imdb.com/review/rw2099435/?ref=tt_ury (Stand: 20.3.2019).

I. Zeitschichten des Films

Die diegetische Musik in *MARS ATTACKS!* markiert im Wesentlichen zwei unterschiedliche Zeitschichten. Zum einen deutet die aktuelle Musik des Films, die beispielsweise im Casino in Las Vegas im Hintergrund zu hören ist, auf die Zeit des Geschehens hin. Zum anderen verweist die von der Großmutter der Norris-Familie bevorzugte Musik auf die Musik der Fünfzigerjahre und damit die Zeit jener Science-Fiction-Filme, die als eine der zentralen Referenzen dienen.

Bei der aktuellen diegetischen Musik handelt es sich um Musik der späten 1970er Jahre. Im Casino erklingen Steve Jeffries' »Dance Sensation« (enthalten auf dem Sampler *Classic Soul – Disco & Pop* CAR223 von 1996) sowie das Lied »Escape (The Piña Colada Song)« von Rupert Holmes (1979). Der Song »Stayin' Alive« von den Bee Gees stammt von 1977 (er tönt ironischerweise aus einem Wohnwagen, in dem ein Paar miteinander schläft, während sich die Marsianer mitten in ihrem Vernichtungskampf befinden). Insbesondere der Song der Bee Gees ist derart berühmt, dass er auch bei einem modernen Publikum eine mehr oder weniger genaue zeitliche Zuordnung erlaubt.

Weitere Indizien stützen diese chronologische Lokalisierung einerseits, verschieben sie andererseits aber auch weiter in die Achtzigerjahre hinein: Art Land und Nathalie Lake nutzen große kabellose Telefone, von denen nicht erkennbar ist, ob sie Mobilgeräte oder schnurlose Telefone mit Festnetzanschluss darstellen. Das erste kommerzielle mobile Telefonsystem gab

es 1983 in Chicago;³ und schnurlose Telefone mit Festnetzstation wurden 1984 eingeführt.⁴ Die Fernsehgeräte, beispielsweise jenes von Taffy oder das der Norris-Familie, dürften mit ihren zwei Drehknöpfen den 70er-Jahren entstammen. Die eher kantigen und von rechtwinkligen Formen dominierten Autos verweisen ebenfalls auf die Achtzigerjahre. Art Land fährt wahrscheinlich einen Dodge Diplomat, wie er Ende der 1970er Jahre hergestellt wurde. Beim Mercedes Cabrio scheint es sich um einen R107 560 SL zu handeln, wie er zwischen 1985 und 1989 produziert wurde. Die R107-Serie gab es allerdings zwischen 1971 und 1989.⁵ Das Arcade-Videospiel *Flesh Eaters* ist zwar offenbar eine Fälschung (es hat es nie gegeben),⁶ deutet im Hinblick auf Grafik und Ästhetik aber ebenfalls auf die Zeit um 1980 hin. Im Hintergrund ist das Spiel *Wild Cycle* zu erkennen, das aus dem Jahr 1970 stammt.⁷ Und während der Angriffe sichten die Marsianer einige Fernsehsender – man muss aufgrund ihrer oberflächlichen, spaßorientierten Haltung sagen: Sie »zappen«. Dabei wird die Serie THE DUKES OF HAZZARD (USA 1979–1985, Gy Waldron) eingeblendet, die ausgestrahlt wurde. Aber auch der 1989 erschienene Film GOJIRA VS. BIORANTE (Japan 1989, Kazuki Omori) ist zu sehen.

3 http://www.redorbit.com/news/technology/12928/milestones_in_telephone_history/ (Stand: 5.4.2018).

4 <http://www.areamobile.de/specials/20060-150-jahre-telefon-wichtiges-interessantes-und-kurioses> (Stand: 5.4.2018).

5 https://de.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz_Baureihe_107 (Stand: 5.4.2018).

6 <http://www.tepg.se/mars-attacks-1996/> (Stand: 5.4.2018).

7 https://www.arcade-museum.com/game_detail.php?game_id=17397 (Stand: 5.4.2018).



Eine allzu eindeutige Zuweisung zu einer amerikanischen Ära wird mit der Songauswahl und den Ausstattungselementen freilich vermieden und durch die Aussparung von Jahresangaben bei den in Anspielung auf INDEPENDENCE DAY eingefügten pseudo-dokumentarischen Ortsangaben unterstrichen. Da der Film in einer Fantasie-Welt spielt, in der ein Präsident regiert, der nie existiert hat, ist diese Zurückhaltung geboten. Umso interessanter ist die zeitliche Positionierung, die unter anderem über die Musik vermittelt wird. In einem Casino in Las Vegas wird eher aktuelle Popmusik zu hören sein; es kann aber nicht der Ausschnitt eines Films im Fernsehen laufen, der noch nicht gedreht

wurde. Der Godzilla-Film markiert allerdings einen Terminus post quem, der interessanterweise mit dem Ende der Amtszeit Ronald Reagans zusammenfällt.

Auf Reagan wird auch explizit angespielt: Die First Lady sucht sich in einer Szene Vorhänge oder Tischtücher aus. »Oh, Nancy had this in the library«, bemerkt sie zu einem Stück und wirft es noch weiter von sich als die übrigen. Später wird sie vom »Nancy Reagan-Kronleuchter« im Weißen Haus erschlagen. Reagan ist also irgendwie präsent, gehört aber nicht zur aktuellen Filmwelt. Die Satire bezieht sich offenbar nicht auf einen bestimmten Präsidenten, sondern bildet einen Typus ab. Ganz gezielt wurde eine Zeit geschaffen, die eine eindeutige Zuweisung verhindert, zugleich aber auf die konservative Wende der Reagan-Ära anspielt. Als sicher kann überdies gelten, dass absichtsvoll einerseits die Zeit des Kalten Krieges gewählt wurde, andererseits eine Zeit, die hinreichend weit von den Fünfzigerjahren entfernt ist.

Die andere musikalische Ebene holt die Zeit der frühen Science-Fiction-Filme, eben die Zeit der Fünfzigerjahre, in die Gegenwart der Filmrealität zurück. Die Zeit dieser Musik ist zugleich die Zeit der Oma. Diese hat für die Absonderlichkeiten ihrer eigenen Familie – insbesondere den militanten Patriotismus – nur Kopfschütteln übrig. Sie übernimmt die Rolle eines Hofnarren. Und man ahnt, dass sie nur vorgibt, geistig verwirrt zu sein, weil sie nicht in einen Austausch mit der Familie treten möchte. Dies legt eine Szene nahe, in der Richie zu ihr bemerkt, sie müsse in ihrem Leben viel erfahren haben – etwa die Erfindung der Eisenbahn, was sie natürlich entrüstet von sich weist: So alt sei sie nun auch wieder nicht. (Und vielleicht handelt es sich

hierbei gleichzeitig um einen selbstreflexiven Kommentar auf die Konstruktion gestörter Chronologien.)

Auf einer Kommode von Großmutterns Zimmer im Altenheim befindet sich eine höchst bedeutsame Schallplatte: Slim Whitman‘ *All My Best*. Whitman gehört zur Welt, in der die Oma lebt. Auf die Frage, ob es seiner Oma gut gehe, antwortet sie: »I want to see Slim. – I want to see Slim and Muffy and Richie«. Muffy ist eine ausgestopfte Katze, die im Zimmer der Oma liegt; Richie ist ihr Enkel, von dem sie in diesem Augenblick ins Altenheim gebracht wird.



Zwei Lieder des Country-Sängers Slim Whitman kommen im Film vor. Der eine – »I‘m Casting My Lasso Towards the Sky« – geht auf das Jahr 1949 zurück, der andere – »Indian Love Call« – auf das Jahr 1952. Wir werden sehen, dass diese Musik noch eine ganz andere Funktion im Film übernimmt, aber hier geht es zunächst darum, dass die Musik die Zeit der Oma repräsentiert. Dazu trägt auch ein winziger Ausschnitt aus der Lawrence Welk-

Show bei, die die Alten in der Seniorenresidenz betrachten, als Richie seine Oma nach Hause bringt. Diese Sendung ist raffiniert ausgewählt: Sie wurde erstmals 1955 gesendet und 1982 zum letzten Mal ausgestrahlt.⁸ Sie verbindet daher exakt die aktuelle Zeit der Filmrealität mit der Zeit der Oma und der Fünfzigerjahre-Science-Fiction. Das Publikum der Sendung ist freilich dasselbe geblieben: Es sind eben die Alten, die sich zur Sendung um das Fernsehgerät scharen. (Die Sendung ist für ihre konservativen Moralvorstellungen bekannt, und es ist daher vielleicht kein Zufall, dass sich Richies Oma nicht für sie zu interessieren scheint.)

Um diese zwei Zeitschichten ist der Film zentriert. Dennoch ist eine dritte Schicht zu erwähnen, die zwischen den beiden geschilderten gleichsam vermittelt: Tom Jones tritt in dem Film auf, um sich selbst zu spielen. Er singt das Lied »It's Not Unusual«, das er bereits 1965 als Fünfundzwanzigjähriger eingespielt hat. Er verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart wie die Oma und holt diese Vergangenheit sogar mittels seiner Musik in die Gegenwart hinein. Allerdings trägt er zugleich zur Verwischung der Zeitebenen bei: Nicht nur liegt 1965 jenseits der Science-Fiction-Ära, die MARS ATTACKS! speziell aufs Korn nimmt; sondern indem Tom Jones real auftritt, repräsentiert er sein tatsächliches Alter im Jahr 1996, also 51 – obwohl die Filmhandlung, wie gezeigt, auf die Zeit um 1980 zentriert ist. Man mag dies als spielerische Zutat ansehen, die die Interpretation nicht weiter konterkariert. Vollends gestört wird die zeitliche Lokalisierung indes durch die versteckte Verwendung des Songs »Headstrong« von Elisabeth Troy von 1996. Möglicherweise diente sie Burton

8 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lawrence_Welk_Show (Stand: 5.4.2018).

dazu, die Konstruiertheit der Zeitschichten hervorzuheben, indem er einen Song aus der Gegenwart der Filmproduktion integrierte.

II. Die Musik der Helden und des Pathos

Komponisten stehen die unterschiedlichsten Möglichkeiten zur Verfügung, eine Komödie musikalisch zu untermalen. (Karlin/Wright 2004, 180f.) Eine von ihnen besteht darin, die Komik der Handlung mit betont ernster Musik zu konfrontieren, mit dem Ergebnis, dass der Kontrast die Komik noch steigert. Dieses Verfahren hat der Filmkomponist Danny Elfman über weite Strecken in *MARS ATTACKS!* angewandt. Da es sich bei dieser Komödie um eine Satire auf Filme handelt, in denen Pathos, Heldentum und Patriotismus zentrale Elemente waren (und sind), lag es nahe, die aufgeladene, bedeutungsschwere Musik solcher Filme zu übernehmen. Die ironische Wirkung kommt durch den Zusammenhang mit den Bildern von selbst zustande.

Getragene Horn- und Trompetenmelodien stehen in Anlehnung an unzählige Hollywood-Filme, in denen Heldentum und Militärisches eine wichtige Rolle spielen, für Pathos, Patriotismus und Tapferkeit. Billy Glenn ist der von seinen Eltern bevorzugte, etwas aufgedunsene, kriegslüsterne Sohn, dem Richie als missratener, schwächlicher kleiner Bruder an die Seite gestellt wird.



Die Anbindung an patriotisches Pathos wird in der Beerdigungsszene von Billy Glenn, dessen soldatische Karriere nicht länger als ein paar Minuten dauern soll, expliziert: Es sind diegetische Militärsignale zu hören, die man wohl als die Wurzel dieser von Blechbläsern dominierten Musik begreifen muss – nicht im Sinne natürlich einer motivischen Ableitung, sondern im Sinne eines Verweiszusammenhangs. Die Verknüpfung von Trompete und Militär oder Patriotismus genügt, um die Assoziation herzustellen. Als später die Familie in ihrem Wohnmobil zu sehen ist, wo sie sich einen kleinen Nationalaltar für ihren märtyrerhaft in den Tod gegangenen Sohn aufgestellt hat, versieht die Musik dieses Stilleben wiederum sogleich mit einem angemessenen Ton.

Dieser Musiktypus wird freilich einigermaßen umfassend eingesetzt. Auch in pathetischen Momenten, die weniger direkt mit Soldatentum und Patriotismus zu tun haben, findet er Verwendung, beispielsweise als sich die Marsianer für die Eröffnung des Feuers entschuldigen, die angeblich nur auf einem kulturellen Missverständnis beruht habe. Doch ein besonders eindruckliches

Beispiel ist gegen Ende des Films zu hören, als der Präsident mit unbeugsamer Tapferkeit den Marsianern gegenübertritt und sie mit einer herzerweichenden Rede zur Besinnung zu rufen versucht.

Wie in einigen der gezeigten Szenen bereits zu hören war, gehören zu diesem musikalischen Idiom auch Schlagzeugklänge, die ebenfalls die Sphäre des Kriegerisch-Heroischen beschwören. Insbesondere die Snare-Drum trägt hierzu bei. Die Musik braucht weiter keine besonderen Merkmale aufzuweisen: Sobald die Snare-Drum in Erscheinung tritt, wird Militärisches assoziiert.

Danny Elfman konnte diese Mittel erst gemeinten Filmen einfach entnehmen. Die ersten Klänge, die in INDEPENDENCE DAY zu hören sind (Musik: David Arnold), bestehen aus einer Trompetenmelodie, die von einer Snare Drum begleitet wird. Zu sehen ist die US-amerikanische Flagge auf dem Mond; dann wird eine Mitteilung der US-Amerikaner für spätere Mondbesucher eingeblendet: »We came in peace.« Die Aussage ist klar: Auch die US-Amerikaner waren schon einmal auf einem fremden Planeten, aber sie taten es in friedlicher Absicht. Die Anderen hingegen, die Außerirdischen, die auf der Erde landen, sind böse. Doch die Marsianer in MARS ATTACKS! beteuern ebenfalls wieder und wieder, sie kämen in Frieden.

Aber dass die Komödie der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, betrifft nicht nur Militarismus und Patriotismus, sondern auch ganz andere Facetten westlicher Kultur, hier der US-amerikanischen. MARS ATTACKS! ist ein provokativer Kommentar über US-amerikanischen Lifestyle und US-amerikanisches Selbstbewusstsein. Dieser Kommentar bezieht sich zum Beispiel aufs Essen: Die Präsidententochter bekommt ihr Abendessen unter einer silbernen

Tellerhaube serviert – doch darunter befindet sich eine schlabberige Pizza. Richie Norris arbeitet in einem Donut-Imbiss und kann sich unter einer Kreisbewegung, die die Marsianer ausführen, nichts anderes vorstellen als das internationale Donut-Zeichen. Auch die bereits zitierte Annahme, seine Oma habe die Erfindung der Eisenbahn miterlebt, deutet auf mangelhafte Bildung hin.

Die Verteidigungspolitik wird ebenfalls aufs Korn genommen: Ein Befehlshaber will – in Anspielung auf Stanley Kubricks DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (USA 1964) – gleich die Atombombe einsetzen, hat jedoch nicht mehr hervorzubringen, als dass die Marsianer eben vernichtet werden müssen. Er scheint mehr Freude an der Vorstellung zu haben, die Atombombe zum Einsatz zu bringen, als dass er sich für die tatsächliche Situation interessierte. Der konkurrierende Befehlshaber tut weise, abwägend, hat in Wahrheit aber überhaupt keine Meinung. Später lernen wir, dass er zu Recht glaubte, durch Meinungslosigkeit die Karriereleiter am weitesten hochklettern zu können.

Die First Lady ist in der entsprechenden Eitelkeit und Affektiertheit mit wenig anderem beschäftigt als damit, passende Tücher auszusuchen. Billy Glenn und sein Vater, die vermutlich die durchschnittlichen Bürger repräsentieren, sind Menschen, die ihre Zeit mit nichts lieber verbringen als damit, Gewehre auseinanderzubauen, um sie mit Stoppuhr und verbundenen Augen wieder zusammenzusetzen. (Nur die Oma kommentiert die Szene mit ihrer von niemandem beachteten abschätzigen Mimik; sie allein begreift die Lächerlichkeit des Verhaltens.) Nichts verteidigen diese Bürger

bedingungsloser als ihr Fernsehgerät. »They ain't getting our TV« sind die letzten Worte von Frau Norris.

Die abfällige Bemerkung des Vaters über seine Mutter (Richies Oma) – Richie brauche sie nicht zu retten, sie sei ohnehin schon so gut wie tot – offenbart das moralische Niveau, auf dem auch seine patriotischen Überzeugungen stehen. Vor diesem Hintergrund kommt die vernünftige bis subversive Haltung der Großmutter noch deutlicher zur Geltung. Als die Marsianer ihren zweiten Angriff ausführen, ist sie die einzige im Altenheim, die sich darüber amüsieren kann: »They blew up Congress!«, freut sie sich.

Der Film vermittelt aber keine einfach einseitige Kulturkritik, und er ist auch nicht anti-amerikanisch. Das Meiste lässt sich mutatis mutandis auf Europa übertragen. Und vor allem: Jeder wird aufs Korn genommen. Beispielsweise werden den Kriegslüsternen die Friedensjünger mit nicht weniger Ironie gegenübergestellt. Selbsthilfegruppen und ›Ökos‹, Spiritualisten und Esoteriker werden ebenso zur Zielscheibe des Spottes. Alles wird gleichermaßen der Lächerlichkeit preisgegeben und in Frage gestellt. Was verteidigen eigentlich der Heroismus und der Patriotismus, hört man da fragen: matschige Pizza, karrierefizierte Mitläufer und Fernsehapparate?

Es ist die Tochter des Präsidentenpaars, die all dies auf den Punkt bringt: Auf die Feststellung ihres Vaters, es scheine intelligentes Leben im Weltall zu geben, bemerkt sie höhnisch, irgendwo müsse es ja wenigstens existieren.





In den genannten Aspekten mag eine Ursache für das eingangs angesprochene Missverstehen liegen: Selbstkritik wird nie gern praktiziert. Nimmt man die politischen oder kulturkritischen Untertöne des Films jedoch nicht wahr, dann bleibt in der Tat wenig mehr übrig als eine hohle Klamotte.

Die Musik trägt zur Vermittlung der satirischen Intention des Films nicht unwesentlich bei, indem sie ein Idiom aufgreift, das mit besonders aufwendigen, ernstesten, insbesondere patriotischen Themen verknüpft ist. Die Kontrastierung gerade auch der scheinbar billigen (»trashigen«) Animationseffekte mit der vorgeführten bedeutungsschweren Musik ruft die komische Wirkung hervor, von der der Film lebt.

Eine andere Ausrichtung des Verhältnisses von Musik und Handlung wird in der Schlusssequenz des Films vorgenommen, in der die Dekonstruktion des heroischen Pathos kulminiert. Man muss die Sequenz wohl als eine direkte Antwort auf den Schluss des ersten STAR WARS-Films (USA 1977, George Lukas) deuten. Dies legen der ähnliche Kontext – die Verleihung von Medaillen nach dem Sieg über die Bösen – und die ähnlichen Personenkonstellationen nahe. Insbesondere die Analogie zwischen Prinzessin Leia und der

Präsidententochter – das genaueste Äquivalent für eine Prinzessin, das sich in einer Demokratie wie den USA finden lässt – und die sich anbahnende Liebesbeziehung zwischen dem Helden und der Prinzessin markieren die intertextuelle Beziehung zwischen den beiden Sequenzen.

Vor dem Hintergrund dieser Analogie fallen natürlich die Differenzen ins Gewicht. In musikalischer Hinsicht wird mit dem größtmöglichen Kontrast zu STAR WARS gearbeitet. Dem ungezügelten, spätromantischen orchestralen Pathos des älteren märchenhaften Science-Fiction-Epos, komponiert von John Williams, werden in der bitterbösen Satire ein Schlager von Tom Jones und die etwas anstrengende Musik einer nicht ganz perfekten Mariachi-Band gegenübergestellt, die den *Star Spangled Banner* spielt bzw. dekonstruiert.



Der Song von Tom Jones nutzt die Übertreibung aus, die einerseits dadurch hervorgerufen wird, dass das Happy Ending des Films durch die wiedereingekehrte Ruhe und vor allem die zur heiteren Musik tanzende, bunte Tierwelt ins Groteske überzeichnet wird, andererseits aber auch dadurch, dass

Tom Jones sich selbst spielt und damit den selbstironischen Strang der Erzählung aufrecht erhält.

Eine besondere Pointe liegt in der Verwendung der Mariachi-Band, denn mit ihr wird die apotheotische Schlusszene aus STAR WARS unmittelbar dekonstruiert. Auch im Klangbild der Mariachi-Band dominieren Blechblasinstrumente – gerade so wie in dem Idiom des heroisch-militärischen Pathos. Nur klingen sie nun eben ganz anders. Die unsaubere Spielweise der Musiker ist deshalb nicht nur eine Albernheit, sondern muss als Replik auf das Pathos der früher besprochenen Passagen, aber auch der strahlenden Fanfaren aus STAR WARS verstanden werden.

Nicht mit Blick auf diesen Film, sondern allgemein erklärte Elfman übrigens, »everything for me is a reconstruction or deconstruction. I would actually say deconstruction«. (Elfman/Adams 1997, 21)

Eine mögliche weitere Dekonstruktion liegt darin, dass die Musik, die im Anschluss an die Mariachi-Band erklingt, aber auch schon früheren Szenen, die Heldentum thematisieren – etwa während der letzten Rede des Präsidenten –, insbesondere in den pathetischen Hornmelodien an das Finale von Aaron Coplands Dritter Symphonie erinnern – einer Musik, die in besonderer Weise US-amerikanisch-national konnotiert ist. Ihr Pathos steigert sich am Ende des Films, bis sie im überzeichneten Happy Ending von der Musik Tom Jones' verdrängt wird.

III. Elektronische Klänge, das Theremin und das Jodeln

Neben INDEPENDENCE DAY bildet auch die intertextuelle Bezugnahme auf Science-Fiction-Filme aus den Fünfzigerjahren ein eigenständiges Element des Films. Diese Bezugnahmen reichen von der Grundidee des Plots über das Aussehen der Fliegenden Untertassen, zahlreiche konkrete Filmzitate, die »dürftige« Tricktechnik und viele andere Ingredienzien bis hin zum Sounddesign und zur Musik. Es ist ein echt postmoderner Film: Anspielungen sind geradezu die Existenzbedingung von MARS ATTACKS! Es ist vollkommen ausgeschlossen, auch nur ansatzweise sämtliche Filme, die als Vorlage für die Parodie MARS ATTACKS! herangezogen wurden, zu bestimmen. Auf imdb.com werden 20 Filme aufgelistet, aber vollständig ist diese Liste nicht.

Im Folgenden soll die Aufmerksamkeit ausschließlich auf akustische Anspielungen gelenkt werden.

a) Elektronische Geräusche spielen im Science-Fiction-Film seit den Fünfzigerjahren ganz generell eine wichtige Rolle. Sie dienen dazu, die Illusion des Futuristisch-Fremdartigen und technologisch Fortschrittlichen einer fernen Zeit und Kultur entstehen zu lassen. Für den Film FORBIDDEN PLANET (USA 1956, Fred M. Wilcox) haben Louis und Bebe Barron schon 1956 eine rein elektronische Komposition vorgelegt, die den Film extradiegetisch begleitet. Sie ist offenbar auch von Zuschauern, die der Musik ansonsten keine besondere Aufmerksamkeit schenken, registriert worden. (Leonard Maltin z. B. schreibt in seinem Movie Guide von einer »eerie electronic score« [Maltin 2011, 479; Hentschel 2011, 120]). In einer Szene des Films wird die Musik sogar explizit

zum Thema. Die früheren Bewohner des Planeten Altair-4 seien der gegenwärtigen Kultur technisch und künstlerisch weit voraus gewesen, erklärt Edward Morbius und demonstriert dies unter anderem mittels einer Komposition, die aus einem entsprechend futuristischen Gerät hervortönt.

Darin, dass elektronische Klänge sowohl auf diegetischer wie extradiegetischer Ebene eingesetzt werden und dass selbst die Filmmusik im engeren Sinne ausschließlich aus elektronischen Klängen besteht, stellt FORBIDDEN PLANET eine Ausnahme dar. Doch die Präsenz von elektronischen Lauten, meistens als Sounddesign von Flugmaschinen, Waffen oder Robotern ist charakteristisch für Science-Fiction-Filme der Fünfzigerjahre insgesamt. In Analogie hierzu sind auch in MARS ATTACKS! stets wieder elektronische Klänge zu hören. Meist handelt es sich dabei um die Geräusche der diversen Apparaturen, die die Marsianer auf ihrem Hauptschiff beherbergen und mit denen sie seltsame Experimente durchführen.

b) In musikalischer Hinsicht im engeren Sinne geschieht die Bezugnahme hauptsächlich mittels eines Instrumentes, das derart mit den Science-Fiction-Filmen der Fünfzigerjahre verknüpft ist, dass sich das eine kaum noch ohne das andere denken lässt: Die Rede ist vom Theremin, einem der ältesten elektronischen Instrumente der Musikgeschichte.

Das ansonsten entlegene Instrument ist wegen der Bedeutung, die es in der Filmmusik erlangt hat, zum Gegenstand mehrerer Publikationen sowie eines großen und preisgekrönten Dokumentarfilms von Steven M. Martin geworden

(1994).⁹ Das Instrument fand nicht über die Science-Fiction-Filme Eingang in die Filmmusik, sondern über den Thriller beziehungsweise den Film noir. Aufgrund seines fremdartigen Klangs schien das stets glissandierende Theremin für den Einsatz in Filmen, die das Unheimliche oder Außergewöhnliche thematisierten, geradezu prädestiniert zu sein.

Der Effekt des Theremins hängt mit seiner Spielweise zusammen. Sowohl Lautstärke als auch Tonhöhe werden durch frei in der Luft vorgenommene Handbewegungen gesteuert. Daher sind Tonhöhendifferenzen nur mit Glissandi durchzuführen, und mehr oder weniger starke Intonationsungenauigkeiten sind fast unvermeidlich. Die meisten Interpreten wenden zur Kaschierung der Unsauberkeit ein starkes Vibrato an, was seinerseits zum spezifischen Klangeffekt beiträgt.

Als Erster hat es Miklós Rózsa für Alfred Hitchcocks SPELLBOUND (USA 1945) angewandt. In dem Psychothriller spielt Gregory Peck einen Mann, dessen Identität gestört ist. Wann immer er Streifen vor weißem Hintergrund sieht, beunruhigt ihn ein traumatisches Erlebnis. Rózsa reagierte damit direkt auf die Vorgabe des Regisseurs Hitchcock und des Produzenten Selznick, die Rózsa zufolge etwas Ungewöhnliches (»something unusual«) forderten. Der Einsatz des Theremins in Thrillern, insbesondere Psychothrillern wurde

9 THEREMIN. AN ELECTRONIC ODYSSEY (USA und Großbritannien 1994, Steven M. Martin); zum Theremin siehe u. a. Hayward, Philip (1997) Danger Retro-Affectivity! The Cultural Career of the Theremin. In: *Convergence* 3,4, S. 28–53; Glinsky, Albert (2000) *Theremin: Ether Music and Espionage*, Urbana, IL. u. a.: University of Illinois Press (Music in American Life); Wierzbicki, James (2002) Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood's Extraterrestrial »Others« – Electronic Music from 1950s Science Fiction Films. In: *Journal of Popular Film and Television* 30,3, S. 125–135.

daraufrin in den Vierzigerjahren fast zu einem Klischee. *THE LOST WEEKEND* (USA 1945, Regie: Billy Wilder; Musik: Miklós Rózsa), *THE SPIRAL STAIRCASE* (USA 1946, Regie: Robert Siodmak; Musik: Roy Webb) und *PORTRAIT OF JENNIE* (USA 1948, Regie: William Dieterle; Musik: Dimitri Tiomkin) gehören zu den herausragenden Filmen, die in dieser Tradition stehen.

Das Instrument wechselte jedoch in den 1950er Jahren das Genre, nämlich zur Science Fiction, mit der es bald noch enger verschmolz als zuvor mit dem Psychothriller. Elektronische Klänge gehörten, wie bereits illustriert, ohnehin zu den charakteristischen Tönen der Science Fiction. Die Verbindung zwischen dem Psychothriller der Vierziger- und dem Science-Fiction-Film der Fünfzigerjahre besteht m. E. aber auch darin, dass der letztere ein Moment des ersteren beerbt hat: Wenn ich recht sehe, sind es in den 1950er Jahren die Science-Fiction-Filme, die sich mit dem Thema Angst am schärfsten auseinandersetzten, während dies in den 1940er Jahren eher im Psychothriller geschah. (Hentschel 2011, 109)

Wie dem auch sei, entsprach jedenfalls der Klang des Theremins in den Fünfzigerjahren genau jener Mischung aus Unheimlichkeit, Fremdartigkeit und Visionärem, die die Science-Fiction-Filme kennzeichnete. Der Filmkomponist, der das Theremin für die Science-Fiction berühmt machte, war nicht weniger bekannt als derjenige, der es in die Filmmusik überhaupt eingeführt hatte: 1951 schrieb Bernard Herrmann die Musik zu dem Klassiker *THE DAY THE EARTH STOOD STILL* von Robert Wise (USA 1951).

Für den höchst originellen und der Science-Fiction genau entsprechenden Charakter der Musik war keineswegs das Theremin allein verantwortlich. Herrmann, der als Filmkomponist darin eine seltene Ausnahme ist, dass er sich die Instrumentierung seiner Kompositionen stets selbst vorbehielt, demonstriert in diesem Film das Potential seiner Klangfantasie. Das Instrumentarium sieht unter anderem elektrische Violine, elektrischen Bass und vier Theremins vor. (Smith 1991, 165; Flegel 2009, 188; Leydon 2004, 32)

Die unfreiwillige Komik, die so viele Science-Fiction-Filme der Fünfzigerjahre heutigen Zuschauern und Zuschauerinnen vermitteln, ist diesem Film gänzlich fern. Dass Danny Elfman gezielt die Musik dieses Films als Vorbild für seine Dekonstruktion wählte (Interview mit Adams), ist vermutlich nicht nur darauf zurückzuführen, dass Herrmann mit diesem Film eben einen Topos der Filmmusik in der Science Fiction begründete. Vielmehr gibt es eine thematische Verwandtschaft. *THE DAY THE EARTH STOOD STILL* ist eine frühe künstlerische Reaktion auf die Zeit des beginnenden Kalten Krieges und der atomaren Aufrüstung.

Ein Außerirdischer namens Klaatu landet auf der Erde, um den Menschen mitzuteilen, dass ihr Planet vernichtet werden müsse, wenn es den Menschen nicht gelänge, in Frieden miteinander zu leben. (Wie wir gesehen haben, ist *MARS ATTACKS!* nicht nur eine Klamotte, die mit dieser Thematik ihren Spaß treibt, sondern *MARS ATTACKS!* reagiert auf Filme wie *INDEPENDENCE DAY*, in denen mit einem verwandten Stoff so naiv umgegangen wird, dass die Dekonstruktion nachgerade herausgefordert wurde.) Dennoch steht kompositorisch natürlich das musikalische Spiel mit den Stereotypen der

Fünzigerjahre-Science-Fictions im Vordergrund. Die spielerische Anverwandlung der herrmannschen Musik durch Danny Elfman lässt sich schwer überhören.

Es ist eine absichtsvolle Anspielung: »I mean, I went and listened to DAY THE EARTH STOOD STILL to make sure«, berichtet der Komponist, der sich des außerordentlichen Wiedererkennungseffektes des Instruments sehr bewusst war: »You start doing an octave on a theremin and it's like, ›Whoa! I better put on LOST WEEKEND‹ and then just go and [check]. It's so identifiable.« (Elfman/Adams 1997, 21) Aber die Verwendung des Theremins ruft nicht so sehr Assoziationen an jenen einen oder einen anderen bestimmten Science-Fiction-Film hervor, sondern Elfman ruft einen Topos auf. Kaum ein Science-Fiction-Film der Fünzigerjahre griff nicht auf den Sound des elektronischen Instruments zurück. Beispiele sind THE THING FROM ANOTHER WORLD (USA 1951, Regie: Christian Nyby; Musik: Dimitri Tiomkin; noch vor THE DAY THE EARTH STOOD STILL), IT CAME FROM OUTER SPACE (USA 1953, Regie: Jack Arnold; Musik: Irving Gertz, Henry Mancini) oder THE DAY THE WORLD ENDED (USA 1955, Regie: Roger Corman; Musik: Ronald Stein).

Der charakteristische Klang des Theremin ist so sehr zu einem Topos geworden und hat sich so sehr in das Bewusstsein von FilmzuschauerInnen – allemal aber der Filmkomponisten – eingeschrieben, dass er in ICE AGE (USA 2002, Regie: Chris Wedge, Musik: David Newman) für wenige Sekunden aufgegriffen werden kann und dennoch jeder weiß, was gemeint ist. Das Stinktief Sid findet, während es immer wieder abgelenkt und trödelnd seinen Gefährten hinterherläuft, eine im Eis konservierte Fliegende Untertasse, die der

Aufmerksamkeit seiner Genossen entgeht. Der kurze verwunderte Blick des Tiers, die Einblendung der Untertasse im Fünfzigerjahre-Design und eben der Theremin-Klang rufen Filmgeschichte wach und verleihen der Szene einen komödiantischen Anstrich und eine Mehrschichtigkeit, die sie ohne die Musik nicht besäße.

Auch die britische TripHop-Band Portishead zitiert für einen Song das Klischee der elektronischen Geräusche und des Theremins herbei: »Humming« (1997) beginnt mit diesen Lauten, als würde eine Fliegende Untertasse starten. Auf imdb.com ist zu lesen, der Song von Portishead sei in *MARS ATTACKS!* verwendet worden, doch ließ sich diese Behauptung nicht verifizieren. Während der Film »naturgemäß« voll von ähnlichen Lauten ist, scheint doch keiner dem Song von Portishead zu entstammen.

Die weite Verbreitung und die Signalwirkung des Theremin-Klangs setzt Elfman gleich zu Beginn des Films gezielt ein, indem er schon das Warner Bros.-Logo – durch das bereits eine Untertasse fliegt – mit ihr unterlegt.

Danny Elfman nutzte in *MARS ATTACKS!* jedoch nicht nur das Theremin, sondern mischte Klänge des Theremins mit gesampelten Theremin-Tönen und der Ondes Martenot, einem anderen elektronischen Instrument aus der Frühzeit der elektronischen Musik, das dem Klangcharakter des Theremins durchaus verwandt ist. »So there's kind of combination of stuff«, erläutert der Komponist, »because the ondes could play any melody we wanted it to play really well, and then the theremin had more nastiness in the sound.« (Elfman/Adams 1997, 21) Elfman bezieht sich hier gewiss auf die oben erläuterte unvermeidlich unsaubere Intonation des Theremins.

Aber das Besondere an der Filmmusik ist gar nicht so sehr, dass sie verschiedene thereminartige elektronische Klänge miteinander vermischt, sondern dass auch andere Klänge in ein Kontinuum ähnlicher Klangfarben einbezogen werden. Die Instrumentierung (Steve Bartek) ist so gestaltet, dass die Verwandtschaft unterschiedlicher Klangkörper betont oder hergestellt wird. Durch ähnliche Melodieführung gleichen sich Flötentöne an den Klangcharakter des Theremins an; das Vibrato des Vibraphons verbindet dieses mit dem stets vibrierenden Ton des Theremins, und die Glissandi der Geigen sorgen ihrerseits für eine klangfarbliche Annäherung. (Man vermisst geradezu den Einsatz einer singenden Säge.)

Geschickt eingearbeitet sind Vokalisen, die solistisch oder im Chor von Frauenstimmen vorgetragen werden. Sie bilden ein klangfarbliches Leitmotiv, das sich durch den gesamten Film hindurchzieht. Sie werden im Vorspann gleich eingeführt sie kehren in unterschiedlichen Kontexten wieder und sind auch gegen Ende sowie im Abspann präsent. Besonders fein ausgearbeitet ist das Spiel mit klanglichen Ähnlichkeiten und Übergängen in einer Szene, in der der Pressesprecher des Weißen Hauses einem als Prostituierte verkleideten Marsianer den Zugang zur politischen Entscheidungszentrale öffnet.

c) Die Skala der glissandierenden und vibrierenden Klangerzeuger ist damit aber noch keineswegs erschöpft. Vielmehr besteht der zentrale Kunstgriff, der auch Handlung und Klang aufs Engste miteinander verknüpft, darin, dass der Country-Jodelgesang Slim Whitmans zur tödlichen Waffe für die Marsianer wird.

Darin liegt nun eine äußerst vielschichtige Ironie: Erstens steht dahinter – bewusst oder nicht – ein Kommentar über die alten stereotypisierten und simplifizierten Theorien der Wunderwirkungen von Musik. Die Trompeten von Jericho gehören im biblischen Kontext zu den berühmtesten Beispielen, aber auch David, der Saul mittels seines Gesangs von einem bösen Dämon befreit usw. Aus dem 19. Jahrhundert ist überliefert, dass manche Menschen auf die Opern Giacchino Rossinis ähnlich reagierten wie die Marsianer auf Slim Whitman. Genüsslich zitierte August Wilhelm Ambros einen neapolitanischen Arzt, der Rossini einen Mörder genannt habe »wegen der vielen Gehirnaffektionen«, die Rossini »Preghiera im Mosè ›dal tuo stellato soglio‹ veranlasst hatte«, und ergänzte augenzwinkernd: »Es müssen freilich nicht allzu starke Gehirne gewesen sein«. (zit. nach Hentschel 2006, 355) Die Gehirne der Marsianer sind in der Tat nicht übermäßig stark. Bei ihnen führt Slim Whitman nicht nur zu Affektionen, sondern zum sofortigen Zerplatzen.

Zweitens handelt es sich ganz konkret um eine Dekonstruktion des Handlungsverlaufs eines anderen Science-Fiction-Klassikers: WAR OF THE WORLDS (USA 1953, Byron Haskin) nach H. G. Wells. Dort werden die Marsianer, als kein Sieg über sie mehr möglich scheint, mit einem Mal dahingerafft: Ihr Abwehrsystem war nicht auf die Mikroorganismen der Erde vorbereitet. Das Happy Ending kommt wie durch einen Deus ex machina zustande – Tim Burton greift dies auf, doch statt Mikroorganismen sind es Klänge menschlicher Musik, die den Marsianern zum Verhängnis werden.

Drittens wird mit Slim Whitman eine Musik ausgewählt, die sich an die Nostalgie der Fliegenden Untertassen selbst anpasst. Raumschiffe sehen heute

ganz anders aus als in den 1950er Jahren. Denn sie sind schließlich keine Objekte aus dem Weltall, sondern historisch gebundene Fantasiegebilde von Menschen. Indem in *MARS ATTACKS!* eine Musik aufgegriffen wird, die selbst aus den Fünfzigerjahren stammt, erhalten die Untertassen als Science-Fiction-Oldtimer die ihnen zugehörige Musik. Selbst in *ICE AGE* verwiesen die Untertassen auf eine ferne Vergangenheit: Die Vorstellung, dass irgendwann einmal Außerirdische auf der Erde gelandet seien, erfreut sich auch heute noch einer gewissen Beliebtheit.

Viertens werden die Marsianer durch Klänge getötet, die denjenigen, durch die sie in den Science-Fiction-Filmen der Fünfzigerjahre charakterisiert werden sollten, weitgehend ähneln. (Hayward 2004, 182) Im Abspann wird deutlich, dass diese Ähnlichkeit ganz bewusst ausgenutzt wurde: In *Glissandi und Vibrati*, die von Frauenstimmen, Theremin, Ondes Martenot, Vibraphon usw. erzeugt werden, wird stellenweise das Jodeln Whitmans hinein gesampelt. Das, was in den Fünfzigerjahren für das damalige Publikum fremdartig und futuristisch wirkte, was das Unheimliche und Bedrohliche der Außerirdischen unterstreichen sollte, wird nun als Waffe gegen die Marsianer eingesetzt. In einem wörtlicheren Sinne könnte der Science-Fiction-Film der Fünfzigerjahre wohl kaum dekonstruiert werden.

IV. Politische Konnotationen

MARS ATTACKS! ist eine Komödie über menschliche Schwächen, eine Satire auf die westliche Kultur und ein postmodernes Spiel mit dem Science-Fiction-

Genre. Gleichzeitig entfaltet der Film einen politischen Subtext, der jene Elemente miteinander verbindet. Zum einen stellt MARS ATTACKS! eine direkte Attacke auf INDEPENDENCE DAY und sein nationales Pathos dar (selbstverständlich stellvertretend für zahlreiche andere Filme dieser Art). Es ist zwar so, dass INDEPENDENCE DAY explizit eine moralische Botschaft über die Brüderschaft der Nationen und die Notwendigkeit ihres Zusammenhaltes vermittelt – die Erde gegen die Marsianer –, aber diese Moral gründet wie selbstverständlich auf dem Konzept von Nationalstaaten, die ihren Patriotismus haben; und zweitens unterminieren die US-amerikanische Perspektive des Films und seine Aufladung mit Nationalsymbolen jegliches den Nationalismus transzendierende Moralkonzept. Der Titel des Films allein spricht Bände: Die USA kommen als Retter der Welt, pax americana.

Es ist erstaunlich, wie Tim Burton schon ein halbes Jahr nach INDEPENDENCE DAY eine derart präzise Antwort in die Kinos bringen konnte. Jedenfalls stellt diese Ebene des Films vielleicht den wichtigsten Strang der Parodie dar. Die vergleichende Betrachtung von INDEPENDENCE DAY und MARS ATTACKS! legt eine fast ausufernde Vielzahl von Parallelen offen. Im Grunde setzt das Verständnis von Burtons Film die gute Kenntnis des wenig früher gedrehten Films von Roland Emmerich voraus.

Zum anderen jedoch ist MARS ATTACKS! auch eine Parodie auf die Science-Fiction-Filme der 1950er Jahre, die ebenfalls einen politischen Hintergrund besaßen: Sie werden allgemein gedeutet als ein Ausdruck von Invasionsängsten aus der Zeit des Kalten Krieges. (Biskind 1983; Seed 1999; Booker 2001)

MARS ATTACKS! verlagert – wie gesagt – das Geschehen nun in die Zeit der späten Siebziger- und der Achtzigerjahre – damit aber in eine Zeit, in der der Antikommunismus und das damit verbundene Wettrüsten durch Ronald Reagan neu angeheizt wurden. Militärische Aktivitäten Reagans in Süd- und Mittelamerika (Nicaragua, Grenada) standen ebenfalls im Zeichen von Kommunismus-Ängsten. MARS ATTACKS! arbeitet diese Parallele zwischen den Fünfziger- und den Achtzigerjahren spielerisch heraus. Darüber hinaus begann unmittelbar nach Reagans Amtszeit eine Phase, in der sich westliche Aggressionen zunehmend auf den Nahen Osten richteten. Der Film wurde 1996 gedreht; der Zweite Golfkrieg hatte also bereits stattgefunden, und vielleicht möchte der Film hier auf Konstanten der US-amerikanischen Außenpolitik hinweisen, auch wenn Burton nicht wissen konnte, welchen Verlauf die Irak-Politik der USA nehmen würde. In jedem Falle scheint die Vermutung nicht abwegig, dass sich hinter den MARS ATTACKS! auch »US Attacks!« verbergen – »We came in peace.«¹⁰

10 Vgl. auch den treffenden Titel der Filmkritik Hoberman, James (1997) Pax Americana. In: *Sight & Sound* 7,2, S. 6-9.



Abb.: Die Menschen in INDEPENDENCE DAY (oben) und die Marsianer in MARS ATTACKS! (unten) kamen in friedlicher Absicht

Schließlich verweist der Film auch auf die Charakteristik des Antikommunismus im Kalten Krieg: Die Marsianer in *MARS ATTACKS!* sind böse. Es gibt selten Bösewichte, die so eindeutig böse sind wie diese Marsianer. Da gibt es kein ethisches Für und Wider, keine Mitschuld der US-Amerikaner. Jeder Versuch, den ersten Angriff der Außerirdischen als kulturelles Missverständnis zu deuten, wie es die Präsidententochter tut, scheitert. Die Marsianer kommen, um zu töten. Der US-amerikanische Präsident weist das Ansinnen des nach dem Einsatz der Atombombe gelüstenden Generals standhaft zurück, bis es nicht mehr anders geht. Vor dem Hintergrund des

dekonstruktiven Charakters des Films, der nicht zuletzt mittels der Musik kenntlich gemacht wird, ist das auch eine Aussage über die Simplizität des Denkens im Kalten Krieg, wie es sich auch im Science-Fiction-Film der 1950er Jahre niederschlug: wir, die Guten, die anderen, die Bösen.

Filmographie

- DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB [Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben] (USA 1964, Stanley Kubrick).
- FORBIDDEN PLANET [Alarm im Weltall] (USA 1956, Fred M. Wilcox).
- GOJIRA VS. BIORANTE [Gojira tai Biorante / Godzilla vs. Biollante / Godzilla, der Urgigant] (Japan 1989, Kazuki Omori).
- INDEPENDENCE DAY (USA 1996, Roland Emmerich).
- IT CAME FROM OUTER SPACE [Gefahr aus dem Weltall] (USA 1953, Jack Arnold).
- MARS ATTACKS! (USA 1996, Tim Burton).
- PORTRAIT OF JENNIE [Jenny] (USA 1948, William Dieterle).
- SPELLBOUND [Ich kämpfe um dich] (USA 1945, Alfred Hitchcock).
- STAR WARS [Krieg der Sterne] (USA 1977, George Lukas).
- THE DAY THE EARTH STOOD STILL [Der Tag, an dem die Erde stillstand] (USA 1951, Robert Wise).
- THE DAY THE WORLD ENDED [Die letzten Sieben] (USA 1955, Roger Corman).
- THE DUKES OF HAZZARD [Ein Duke kommt selten allein] (USA 1979–1985, Gy Waldron).
- THE LOST WEEKEND [Das verlorene Wochenende] (USA 1945, Billy Wilder).
- THE SPIRAL STAIRCASE [Die Wendeltreppe] (USA 1946, Robert Siodmak).
- THE THING FROM ANOTHER WORLD [Das Ding aus einer anderen Welt] (USA 1951, Christian Nyby).
- THE WAR OF THE WORLDS [Kampf der Welten] (USA 1953, Byron Haskin).
- THEREMIN. AN ELECTRONIC ODYSSEY (USA und Großbritannien 1994, Steven M. Martin).

Literatur

- Biskind, Peter (1983) *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Macmillan.
- Booker, M. Keith (2001) *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War. American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946–1964*, Westport, CT. und London: Greenwood Press (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, 95).
- Elfmann, Danny / Adams, Doug (Juni 1997) Tales from the Black Side [Danny Elfmann im Interview mit Doug Adams]. In: *Film Score Monthly* 2,4, S. 21.
- Flegel, E. Todd (2009) Bernard Herrmann as Musical Colorist: A Musicodramatic Analysis of his Score for *The Day the Earth Stood Still*. In: *Journal of Film Music* 1,2/3, S. 185–215.
- Glinsky, Albert (2000) *Theremin: Ether Music and Espionage*, Urbana, IL. u. a.: University of Illinois Press (Music in American Life).
- Hayward, Philip (1997) Danger Retro-Affectivity! The Cultural Career of the Theremin. In: *Convergence* 3,4, S. 28–53.
- Hayward, Philip (2004) Inter-Planetary Soundclash. Music, Technology and Territorialisation in *Mars Attacks!*. In: *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*. Hrsg. v. Philip Hayward, Eastleigh: John Libbey Publishing 2004, S. 176–187.
- Hentschel, Frank (2006) *Bürgerliche Ideologie und Musik. Die Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. und New York: Campus.
- Hentschel, Frank (2011) *Töne der Angst: Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz-Fischer (Deep Focus, 12).
- Hoberman, James (1997) Pax Americana. In: *Sight & Sound* 7,2, S. 6–9.
- Karlin, Fred / Wright, Rayburn (2004) *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*, Revised Edition, New York/London: Routledge.
- Leydon, Rebecca (2004) Hooked on Aetherophonics. *The Day the Earth Stood Still*. In: *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*. Hrsg. v. Philip Hayward, Eastleigh: John Libbey Publishing 2004, S. 31–41.
- Maltin, Leonard (2011) *Movie Guide 2012*, New York: Signet.

- Seed, David (1999) *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*, Edinburgh und Chicago, IL.: Fitzroy Dearborn.
- Smith, Steven C. (1991) *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley u. a.: University of California Press.
- Wierzbicki, James (2002) Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood's Extraterrestrial »Others« – Electronic Music from 1950s Science Fiction Films. In: *Journal of Popular Film and Television* 30,3, S. 125–135.

Empfohlene Zitierweise

Hentschel, Frank: Die Musik in »Mars Attacks!« Parodistische Dekonstruktion von Science-Fiction-Traditionen, Westlicher Kultur und politischem Denken im Kalten Krieg. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 177–211, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p177-211>.

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.