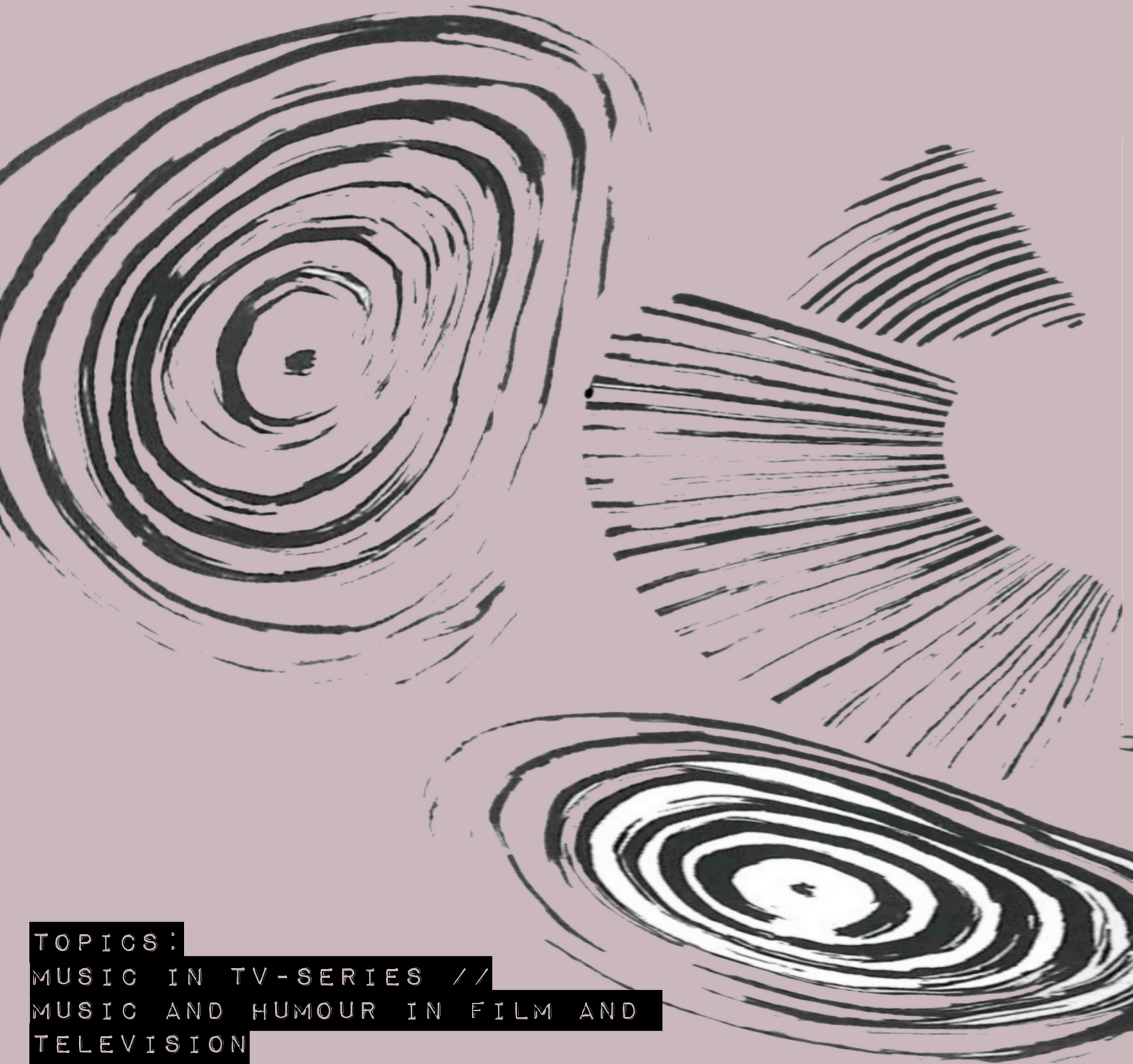


KIELER BEITRÄGE
ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG

15 //
DEZEMBER 2020



TOPICS:
MUSIC IN TV-SERIES //
MUSIC AND HUMOUR IN FILM AND
TELEVISION

Impressum

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2020.15

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank
Redaktionelle Mitarbeit: Felix Trautmann

Editorial Board:

Drees, Prof. Dr. Stefan (Berlin)
Heldt, Dr. Guido (Bristol)
Krohn M.A., Tarek (Kiel)
Lehmann M.A., Ingo (Köln)
Moormann, Jun.-Prof. Dr. Peter (Berlin)
Niedermüller, Prof. Dr. (Mainz)
Rabenalt, Dr. Robert (Leipzig)
Strank, Dr. Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)

Scientific Committee:

Claudia Bullerjahn (Gießen)	Fred Ritzel (Oldenburg)
Frank Hentschel (Köln)	H.C. Schmidt-Banse (Osnabrück)
Christoph Henzel (Würzburg)	Bernd Sponheuer (Kiel)
Bernd Hoffmann (Köln)	Jürg Stenzl (Salzburg)
Georg Maas (Halle)	Wolfgang Thiel (Potsdam)
Siegfried Oechsle (Kiel)	Hans J. Wulff (Westerkappeln)
Albrecht Riethmüller (Berlin)	

Kontakt:

filmmusik@email.uni-kiel.de

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung c/o Dr. Willem Strank, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, D-24118 Kiel

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung #15
Music in TV Series // Music and Humour in Film and Television

Inhaltsverzeichnis // Table of Contents

Music in TV Series

Disenchantment of the Empire? Ideology, Narrative Structure, and Musical Tropes in the Opening Credits of HOUSE OF CARDS Martin Kutnowski (Fredericton)	5–25
»My Musical« Musikalisches Erzählen am Beispiel von SCRUBS Sebastian Stoppe (Leipzig)	26–64
SIMPSONS, Inc. (?!) — A Very Short Fascicle on Music’s Dramaturgy and Use in Adult Animation Series Peter Motzkus (Schwerin/Dresden, Germany)	65–114
»Implicit« and »Treated« Music: experimentation and inno- vation in the documentary series LOST CITIES by José Nieto Vicente J. Ruiz Antón (Alicante)	115–144
Atmosphären in der isländischen TV-Serie TRAPPED Jean Martin (Brighton)	145–176

Music and Humour in Film and Television

Die Musik in »Mars Attacks!« Parodistische Dekonstruktion von Science-Fiction- Traditionen, Westlicher Kultur und politischem Denken im Kalten Krieg Frank Hentschel (Köln)	177–211
---	---------

The pop music parody in US-American and German Late-Night Shows Clara-Franziska Petry (Mainz)	212–235
The Joy of Illusions – Martin Smolka’s Music for DIE PUPPE (THE DOLL) by Ernst Lubitsch (1919) Marin Reljić (Frankfurt)	236–275
<i>Rezensionen // Reviews</i>	
Rezension zu: Richard H. Brown: Through the Looking Glass. John Cage and Avant- Garde Film Stefan Drees (Berlin)	276–282
Review of: George Rodosthenous (Ed.): The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from ‘Snow White’ to Frozen Edited by George Rodosthenous Alba Montoya (Barcelona)	283–288
Rezension zu: Jim Lochner: The Music of Charlie Chaplin. Jürg Stenzl (Salzburg)	289–294
Rezension zu: Meredith C. Ward: Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture. Konstantin Jahn (Berlin)	295–301

Disenchantment of the Empire? Ideology, Narrative Structure, and Musical Tropes in the Opening Credits of HOUSE OF CARDS

Martin Kutnowski (Fredericton)

Using the opening sequence of the TV series HOUSE OF CARDS as a case study, in this article I explore the role of the symphonic soundtrack as a contributor to the narrative. My analysis of the audiovisual tropes of the opening credits, compared and contrasted with other shows and feature films exploring similar topics, ultimately paints a radical shift in American society, particularly with regards to its own government. The ideology of HOUSE OF CARDS heralds the transformation of the social imagination: from the idealized and satisfied past extending from the postwar years up until the end of the 20th century, into a cynical and disenchanted present.¹

Between 2013 and 2018, Netflix released Seasons 1 through 6 of the show HOUSE OF CARDS. This series, a global success—both commercial and critical, is one of the most-watched shows in their entire library. The superb production values of the show are naturally reflected in the visual treatment of the initial credits. The opening featured a time-lapse montage of majestic views of the capitol of the United States, Washington, D.C. Notwithstanding that the time lapse creates an impression of speed, the long shots of the capitol city are

1 For widely-established research on the connection between film music and ideology, see the seminal monographs, Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press, and Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton University Press.

almost static, with very little zoom or panning, as if the viewers were watching an album of postcards.

The iconic sights are so imposing, however, that they become cold and impersonal. As the credits unfold, an entire day rapidly evolves, from the morning to midday to sunset to late night. The duration of the entire opening credit sequence is one minute, thirty-five seconds. The exact progression of this metaphorical day is not accurately defined, but shadows indicative of the afternoon start appearing early in the clip, around the 30-second mark. Night has definitely fallen by the 44-second mark, which is halfway through the clip. This is where we see the color of the sky changing from blue to black, and in fact, we see this same important event again at the 50-second mark, in a different postcard. The emphasis is therefore on the later portion of the day, and in the process of going from light to darkness.

Whereas we see movement and actions (lights and shadows, and even clouds traveling through the landscape) not a single actual human being can be seen. Cars in the streets move too fast to reveal even the glance of a face, any human volition, and instead mimic the behaviour of an ant colony, or perhaps simply a robotic machine. It would seem that this album features photos taken by a mildly disoriented tourist taking a chartered day tour and feeling a bit lost in the city, rather than a savvy insider. Some shots are logical in this context—looking at the Capitol building from the distance—but many are aloof, poorly framed, as if taken with a fixed-lens camera from inside a car, and not capturing an ideal composition in the frame.

In cinematic terms, this portrayal of the city has a whiff of Godfrey Reggio's *KOYANISQATSI* (USA 1983). Could perhaps the time lapse convey a subtext equally pessimistic as in this movie from 1982, scored by Phillip Glass? The time-lapse allows for the entire day to unfold in just over a minute and half, frantically. But the visual pace contradicts the weight and gravity of the score. The tempo is not slow (the pulse hovers around 97 beats per minute), but there is a heavy prevalence of melodies in the low register. Furthermore, the rhythmic contour of the melodies emphasizes very long durations, even if other elements of the texture maintain the rhythmic surface active at the sixteenth-note level. Some notes of the melody are held for up to two measures. We could interpret the unrelenting quadruple meter, and the steady presence of the beat, as indications that, in this story, things move forward.

Example 1, »Motifs, Phrase Structure,« illustrates the main themes of the opening soundtrack. The symphonic language matches the elegance and power conveyed by the images. The music is majestic in its symphonic scope and textural complexity. The impression is not of triumph, however, but of omen and tragedy: predominantly minor harmonies (a touch of the Dorian mode), and the late entrance of the violins in an extremely high register feature a descending minor tetrachord in the key of the subdominant.

A rhythmically complex and very active ostinato pattern in the electric bass introduces and bids farewell to the credits in a manner akin to a narrator. Gradually, additional musical forces—vectors of the power grid—enter the picture: A trumpet with its Diana-like motif, the low strings featuring the main melody in unison, the occasional strumming of a distorted electric guitar

featuring a major/minor chord, the surprise appearance of the violins in the high register as a late decorative countermelody. Cadences are also unsatisfying, in that the conclusion of each phrase is almost a non-event, too short to counteract the long stay on scale degree 6 (in the example, the note F). We are not given the chance to hear a resolution from scale 6 to the fifth, E (neither to the leading tone, B) before going to the tonic, A.

The end of the sequence, itself, does not feature a cadence. The music extinguishes in the same way that it started: with the electric bass solo and its two-note ostinato featuring a minor third (tonic to scale degree three).

House of Cards (USA, First Season, 2013)

Motifs; Phrase Structure

Global Tempo

♩ = ca. 97

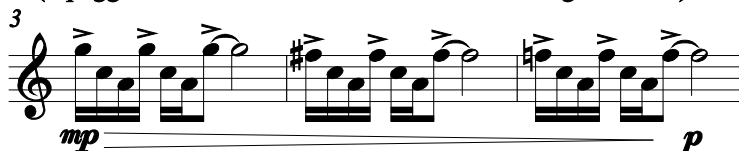
1 Electric Bass Ostinato: "Call to Arms"



1 Solo "Military" Trumpet Motif



Solo Piano (arpeggio with chromatic descent from scale degree 7 to 6): "Puppet Master"



Integration of the Solo Trumpet (modified) and Solo Piano Motifs

6 piano
 trumpet etc.

The notation shows a trumpet line starting at measure 6. It features a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes with accents, and finally a quarter note. A piano motif is indicated above the trumpet line with a dynamic marking 'piano' and a series of eighth notes with accents.

Main Melody (Low Strings)

11

i v iv I iv I iv

The notation shows a bass clef line starting at measure 11. It consists of a series of eighth notes with accents, grouped by slurs. Below the staff, the Roman numerals i, v, iv, I, iv, I, iv are aligned with the notes.

Variation of the Main Melody (Low Strings)

23 Major/Minor Power Chord

i v/V iv I iv I iv

The notation shows a bass clef line starting at measure 23. It is similar to the main melody but includes a variation in the fifth measure where the Roman numeral is v/V. The notes are grouped by slurs and have accents. Below the staff, the Roman numerals i, v/V, iv, I, iv, I, iv are aligned with the notes.

Descending Tetrachord (High Strings): "Shadows Descending"?

32 8va

The notation shows a treble clef line starting at measure 32. It features a series of eighth notes with accents, grouped by slurs. A dashed line above the staff is labeled '8va', indicating an octave transposition. The notes descend in pitch across the measures.

The unifying pulse between the visual and the aural dimensions of the sequence is the shot, accented by the proximity of the downbeat of each measure: There are 38 measures and »38 postcards.« An elemental requirement of visual fluency requires that shots are not equally spaced in time as if they were presented in a Powerpoint presentation, so the correspondence between barlines and shots cannot be exact all the time. However, the coincidence is within the standard two- to three-frame tolerance in several instances: measures 2, 7, 8, 17,

18, 19, 26. There are several more quasi-matches between postcards and barlines (that is to say, they are close, without being so exactly synchronized).

It does not take a great leap of one's imagination to conclude that the tropes featured in the opening credits (ominous music and dark images) contribute together to project the sordid world of politics: betrayal, ambition, even murder. The elegance, wealth, and majesty of the sights, however, remind viewers that these intrigues are not just any intrigues, but events of a global transcendence, relevant to every country in the planet by virtue of the influence of the United States across the globe.

The composer of this beautiful score, Jeff Beals, has spoken about what he intended:

The show is all about the underbelly of Washington, the dark corners of what you don't see, and what really happens, as opposed to sort of THE WEST WING, you know, heroic, more aspirational, the sort of »Hail to the Chief« Washington, the typical film score gestures about the capitol and politics.²

The impressions projected by the music, confirmed by the composer himself, are logical or even unremarkable given what we know about the story: the main character, no matter his charm, is certainly a villain. But this ideology becomes intriguing when we compare them with the cultural ancestors of this show, even its recent ones. The most obvious of such ancestors is the series with the same name, HOUSE OF CARDS, broadcasted in England twenty five years ago. The

² Accessed from: <http://traffic.libsyn.com/songexploder/SongExploder7.mp3> (no longer online).

story, in four episodes, is set after the end of Margaret Thatcher's ten-year tenure as Prime Minister of the United Kingdom. The show was televised by the BBC during November and December 1990, to critical and popular acclaim. It was based on a novel by Michael Dobbs, who had been a former Chief of Staff at Conservative Party headquarters.

The opening sequence of the 1990 British version is so different from Netflix's 2013 that it is hard to believe that both shows are essentially one and the same. The differences are many, both in visual as well as aural terms. But the American version is indeed based on the exact same novel by Michael Dobbs, and the story is developed quite similarly.

The soundtrack of the British HOUSE OF CARDS is a kind of *faux* Handel, featuring a pompous fanfare in the major mode, played by a brass ensemble. It has a middle section that features a more modern rhetoric, and perhaps could be described as a mix between Rossini and Verdi, and then a return to the A section, but now with a phrase extension to make the final cadence more conclusive. The anachronistic nature of the music, alluding to times gone by, matches nicely the historical traditional sights (not quite seen as »postcards,« but almost), such as Westminster's Abbey and the British Parliament. Needless to say, in both »A« sections of the music, cadences resolve satisfyingly in the tonic, after equally satisfying tonic-subdominant-dominant-tonic progressions. The repeated notes in the brasses, accented by the occasional dotted figuration in the melody, portray perhaps the bounce of the horses as they march before the king. In the middle section, which probably paints the *imbroglio* of the plot, the tempo seems faster—even though it isn't—because of the rhythmic

diminution. The imbroglia is also painted with frequent solos and imitation between groups of instruments, complete with the occasional chromatic double neighbours, augmented sixth chords, and slides in the brass. The overall effect is that of comical mockery. Rossini would have been proud. A short Retransition brings back the material from the A section—a return to the established order, perhaps.

We could justify the cultural differences simply by saying that one show is British and the other, American. We could compare the architectural features of 10 Downing Street, the residence of the Prime Minister, vs. the White House, or the comparative sizes and geopolitical influences of both countries, and these analogies of scale would also be true. But, aside from these justifications, the question that I find most interesting is why it is only in 2013, more than 20 years after the British version was broadcasted, that the show finally found its way across the Atlantic. In order to answer this question, for a moment, let's consider a few shows which portrayed, in a way or another, the President of the United States, as hinted at by composer Jeff Beals, quoted above.

THE AMERICAN PRESIDENT (*USA 1995, Rob Reiner*)

The publicity stills of THE AMERICAN PRESIDENT could have been »Cinderella«'s, or perhaps »Sleeping Beauty.« Akin to the way Disney presented the Prince and Cinderella, the still portrays the main characters dancing in a formal gala, impeccably dressed, their eyes locked in rapture, with

the backdrop of the American flag. In this story, the President, a handsome widower, is presented as the sexiest, smartest, most coveted man in the country. Accordingly, he was portrayed by actor Michael Douglas, who back then was in his prime. The allusion to noted charmer, Bill Clinton, is hard to miss.

The opening credits slowly give us a tour of revered objects from the White House Museum. In the slow panning made famous by Ken Burns' historical documentaries, we glance at pictures of Harry Truman, FDR, Teddy Roosevelt, a bust of Abraham Lincoln, a Civil War hand-sown American flag, the Bald Eagle, venerable edited volumes of »Messages and Papers of the Presidents,« and so on. Wood and silver, as well as noble brownish hues, predominate. The final cadence is reached exactly when we see a long shot of the White House at dawn on a radiant sunny morning with birds chirping, the grass of the lawn still fresh with dew. The morning allusion in the orchestral topic ties back with Aaron Copland's *Appalachian Spring*, the quintessential »American« work of the 20th century³ and, further back in time, to Beethoven's symphonic language.⁴

These aural and visual tropes paint a picture of nobility, grandeur, and exultation, crystalizing a future full of possibility. The kernel of the story is that

3 Aaron Copland's music came to be identified as »quintessentially American« largely after the premiere of his iconic large-scale works from the 1940s, including »Appalachian Spring,« for which he won the Pulitzer Prize in 1944, plus others such as *BILLY THE KID*, *RODEO*, or *A LINCOLN PORTRAIT*. In part because of his compositional output during that period, but also because of his towering influence in American music throughout the twentieth century, Copland is often referred to as the »Dean of American Music.« See: United States Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/ihas.200182578>, accessed on March 20, 2019.

4 For a comprehensive study of the »heroic« topic in Beethoven, see: Burnham, Scott (2000) *Beethoven Hero*. New Jersey: Princeton University Press.

the President faces the prospect of taking a stand against companies which hurt the environment. It's a leap of courage for the benefit of all of mankind, but also a leap of courage to listen to his own heart and, by doing what's right, also get the girl of his dreams.

THE WEST WING: Opening Credits, Season 1 (USA 1999, Aaron Sorkin)

This TV series, which run from 1999 through 2006, could be considered a spinoff from *THE AMERICAN PRESIDENT*, if nothing else because it was conceived and developed by the same playwright, Aaron Sorkin, projecting the exact same ideology and even recycling some of its cast (for instance, Martin Sheen is the Chief of Staff in *THE AMERICAN PRESIDENT*, and then he is the President in *THE WEST WING*). When we look at the opening credits, we realize right away that the characters (who work every day at the White House, as the presidential staff) are serious, respectable, responsible people. We see them in action and then »immortalized« in black and white stills during their best moments, perhaps through the lens of the press. The highly positive tone of the music, painting a topic not far off from *THE AMERICAN PRESIDENT*, helps convey that these members of the White House staff are individuals with depth, with convictions, with a spiritual life. They believe in what they do, and even if they happen to have the most important job in the country, they don't let pride or vanity get the best of them. We come to respect them, to appreciate them. They are selfless and ready to go the extra mile if necessary, for the good of the country.

AIR FORCE ONE (USA/DE 1997, Wolfgang Petersen)

In this film, the opening credits are extremely bare from a visual point of view, featuring only the text over a black background. The narrative is left entirely to the music, which expresses an unequivocally heroic (albeit militaristic) topic: heavy brasses and snare drum, major mode, decisive and steady tempo. This topical choice matches the story, in that the President (embodied by action star Harrison Ford) really acts as a soldier, even if a very special one. The triumph against the odds proves that, once again, the President is a hero practically without flaws.

INDEPENDENCE DAY (USA 1996, Roland Emmerich)

In this film, it is the whole of mankind that is at risk, attacked by an alien force. Just before the decisive battle to expel the enemy and reclaim the planet, the President addresses his troops. In this rousing speech, accompanied by a gigantic symphonic crescendo once again featuring a heroic topic in a Beethovenian style, THE AMERICAN PRESIDENT graciously »donates« the 4th of July to the whole of mankind; by virtue of this decree this day becomes the most important holiday for the entire world. In hindsight, it's remarkable and telling that Americans would be so confident in their global leadership and that foreign audiences would also be accepting of this idea.

All of these examples paint a uniform picture of respect towards THE AMERICAN PRESIDENT and its associated symbols, disseminated by the film industry within and outside America's borders. In turn, some of the features of these assertive and reassuring openings can be traced to the world of news broadcasting.

THE NEWSHOUR WITH JIM LEHRER (USA 1997, Robert MacNeil/Jim Lehrer)

One example of equivalent respect towards the American institutions can be inferred from the 1990s opening of Jim Lehrer's THE NEWSHOUR. This is not just any broadcast news show. This show was created by Robert MacNeil and Jim Lehrer on the heels of their previous coverage of the United States Senate Watergate hearings for PBS, for which they both had won an Emmy Award. Because of this inception, the tone of the show was unequivocally serious, sophisticated, far from the kind of insubstantial news that we are now used to watching and have been ridiculed in ANCHORMAN: THE LEGEND OF RON BURGUNDY (USA 2004, Adam McKay).

In THE NEWSHOUR WITH JIM LEHRER, the trumpet call is used as a trope which summons several qualities: a call to action, solemnity, attention. The melodic gesture featured in the trumpet is integrated here within a pseudo Hindemith-inspired harmonic context, all of it alluding to a kind of sophisticated American neoclassicism.

If we go further in time and watch newsreels from the 1960s, 1950s, and even 1940s, we can see further examples where the figure of the president was associated to that of decisive commander in chief, entirely appropriate for times of war. Notable examples include »Kennedy, the Five-Day Tour« (1963), and »Truman: Vacations of a President« (1944).

In sum, the ideological contrast between earlier portrayals of the president, the presidency, or the American government, compared to the type of music used in *HOUSE OF CARDS* is, once again, most remarkable. The reasons for such a positive portrayal of the American institutions, and, by extension, on the United States' leadership around the world, can be explained through historical reasons. In 1989, the Berlin wall fell, marking the end of the Cold War, the victory of the United States, and the collapse of the Soviet Union. And shortly afterwards, in 1990, Francis Fukuyama predicted the »end of History«: with Communism eliminated, Capitalism would finally triumph and humankind would evolve towards its next (and last) stage of development:

What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of post-war history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind's ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government.⁵

In *Specters of Marx*, published in 1993, Jacques Derrida analyzes Fukuyama's book as taking part in the intellectual branch of current Western hegemony and

5 Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

the spreading of its »New Gospel« of liberal democracy. Indeed, with the collapse of the Soviet Union only one superpower was left standing. The reality of the 1990s, particularly Bill Clinton's second presidency, would seem to confirm Derrida's reading of Fukuyama. During his administration, Clinton masterfully administered this new, now uncontested global leadership, advancing the »soft power« doctrine, building strong consensus during international crises (such as the Tequila financial meltdown or the ethnic-religious conflict in Kosovo), opening up trade to China, forging NAFTA with Canada and Mexico, all the while placing the strongest strategic bet on turning the USA into a predominantly service economy, with a special focus on information technology. Incidentally, it is during this time that the entertainment industry became the top export of the USA:

International sales of software and entertainment products totaled \$60.2 billion in 1996, more than any other U.S. industry, according to Commerce Department data and industry figures. Since 1991, when the collapse of the Soviet Union opened new markets around the world to the United States, total exports of intellectual property from the United States have risen nearly 94 percent in dollar terms, these statistics indicate.⁶

These were the years of the dot-com bubble, paying off the public debt, ending unemployment, and awarding the American upper middle class a phenomenal increase in equity through low interest rates and a booming stock market. This overly optimistic cycle came crashing down with the Twin Towers and the stock

6 Farhgi, Paul/Rosenfeld, Megan (1998) American Pop Penetrates Worldwide. *The Washington Post*, October 25.

market meltdown in 2001. It was at the very beginning of this optimistic post-cold-war cycle that Michael Dobson wrote his novel, *House of Cards*. From a British perspective, Margaret Thatcher now gone, it was a nostalgic, tongue-and-cheek, mildly provincial story of ingenious intrigues in the palace. No wonder that the show was not picked up for broadcast in the United States: Americans were in a completely different wavelength at the time.

Composer Snuffy Walden, talking about his score for the opening credits of *THE WEST WING*, described the music as a »gospel,« perhaps—unknowingly—giving further credence to Derrida:

If you boil it down to its essence, it's just a little gospel piece. It's very simple; a spiritual kind of gospel piece, just on piano. But as soon as you add French horns and the strings and everything, it becomes very [Aaron] Copland-esque.⁷

To say it bluntly, in the 1990s, Americans—and Hollywood—were in love with the White House, Air Force One, the first lady, or any other synecdoche of the President itself. It makes perfect sense that *HOUSE OF CARDS* finally disembarked in America not during the roaring 1990s but during the last portion of Obama's second presidency, in 2012. Taking a quick inventory of America's performance during the earlier portion of the 21st century, societal misadventures and disenchantments quickly pile up: the Florida recount decided by a single vote in the Supreme Court in 2000-2001, implosion of the

⁷ Anonymous (2015) *Scoring the West Wing: Questions and Answers with W.G. Snuffy Walden*. Empire Online. Online: <https://www.empireonline.com/west-wing/snuffywalden.html>
Accessed on December 17, 2020.

stock-market-bubble, implosion of the real-state bubble, fall of the Twin Towers, Anthrax scare, Beltway Sniper Attacks, Nowhere-to-be-found Weapons of Mass Destruction in Iraq, Flood of New Orleans, Wiki Leaks, Snowden and the NSA, Occupy Wall Street, realizing that having a Black president in the White House would not mean any significant change to the status quo. The only thing for sure, at the end of this fifteen-year cavalcade, was that the thinnest upper layer of the socioeconomic pyramid had become much richer, and everybody else poorer. By 2012, the pin finally dropped. With all hope and trust exhausted, the American public now shared the disenchantment of a British Conservative at the end of Margaret Thatcher's ten-year tenure, and was ready for desperate measures, paving the way for Donald Trump to become president and making a reality of what seemed unthinkable at any other point in time since WWII.

One of the main problems with American democracy, and probably one of the main reasons behind Occupy Wall Street (September-November) 2011, was the lack of legitimate representation. People would not decide to camp in a park for days and weeks on end if they felt that somebody was going to bat for them and address their needs. But the occupiers did not feel that anybody was carrying their voice in the circles of power. In an article published in *The Washington Post* in December 2011—shortly after Occupy Wall Street was dispersed by the NYPD—it was reported that

Between 1984 and 2009, the median net worth of a member of the House more than doubled, according to the analysis of financial disclosures, from \$280,000 to \$725,000 in inflation-adjusted 2009 dollars, excluding home equity. Over the same

period, the wealth of an American family has declined slightly, with the comparable median figure sliding from \$20,600 to \$20,500... The growing disparity between the representatives and the represented means that there is a greater distance between the economic experience of Americans and those of lawmakers.⁸

A privileged financial status means that, in many cases, lawmakers are far more protected from their own policies than their represented. The lawmakers's decisions don't carry personal risks for them, only for their represented. A prosperous society admires its leaders, and has confidence in the future. Conversely, an unfair and unjust society does not trust its leaders, and does not have high hopes for a future of happiness. As shown by the analysis of the opening credits, *HOUSE OF CARDS* features an undeniable and radical ideological shift in the musical portrait of the United States government, reversing decades of positive reinforcement. Having retained its sheer power, the president and most of the political elite are depicted in this show as ruthless sociopaths primarily concerned with their own advancement. The Aaron Copland-esque qualities long held as tokens of the purest American heartland (honesty, hope, patriotism), are now gone, and what's left is a shadowy environment with oppressive features: a mechanistic, massive, de-humanized city, ruled only by self-interest.

If the musical topic representing American virtue is gone, what is the nature of the new musical portrait in *HOUSE OF CARDS*? Most intriguingly, what musical topic and imagery is now replacing the Copland-esque, Steinbeck-inspired

⁸ Whoriskey, Peter (2011) Growing wealth widens distance between lawmakers and constituents. *The Washington Post*, December 26.

farm? Although a persuasively direct musical ancestor of the background music accompanying the opening credits is hard to pinpoint, I take a cue from the KOYANISQATSI allusion created by the time lapse, and venture that the universe of HOUSE OF CARDS, both musical and ideological, leans towards a dystopian society. Along these lines, and together with the minimalist drive of Phillip Glass's KOYANISQATSI it is possible to hear echoes of Vangelis's soundtrack for BLADE RUNNER (USA/HK/GB 1982, Ridley Scott), and, extending the metaphor of HOUSE OF CARDS, a world enacting to the extreme the contrast between the haves and the have-nots. A summary of some of the main motifs in the closing credits of BLADE RUNNER—those bearing a resemblance to the soundtrack of HOUSE OF CARDS—is offered in Example 2, below.

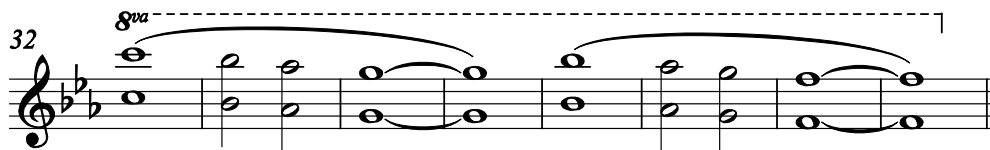
Blade Runner Closing Credits (1982) Motifs

$\text{♩} = \text{ca. } 112$
Global Tempo

1 Synth Bass Ostinato



Main Theme



In 1982, it was required that such a dark fantasy as Ridley Scott's *BLADE RUNNER* belonged to the world of science fiction and the far-away future or, as in the case of *GLADIATOR* (USA 2000, Ridley Scott) to the distant past. Sadly, thirty years after *BLADE RUNNER*, it may be that the future is already here, only without the techno sounds. The success of such a dark, murderous, tragic version of *HOUSE OF CARDS*, virtually devoid of the insolent humour of the British version, paradoxically, tells us about the growing disenchantment of American society. If we are to believe that Netflix uses data mining for marketing purposes, perhaps even to redirect the development of characters and narrative lines according to the preferences of the public, then the series can really tell us about what's next for American democracy, or perhaps for democracy anywhere. Notwithstanding that fictional Frank Underwood shares multiple traits with real-life heads of state such as Donald Trump, Silvio Berlusconi, Recep Tayyip Erdoğan, Vladimir Putin, or Jair Bolsonaro, the show represents a worrisome snapshot—back in 2013, when the show was premiered, just an omen, but by 2019 a cynical acceptance—of what citizens, even American citizens, have come to realistically expect of their own government.

Bibliography

[Interview] Anonymous (n.y.) *Scoring The West Wing. Q&A with W.G. Snuffy Walden.* In: *Empire Online*. Online: <https://www.empireonline.com/west-wing/snuffy-walden.html> (Last accessed on December 17, 2020).

Burnham, Scott (2000) *Beethoven Hero*. New Jersey: Princeton University Press.

Farhgi, Paul/Rosenfeld, Megan (1998) American Pop Penetrates Worldwide. *The Washington Post*, October 25.

Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton University Press.

Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Whoriskey, Peter (2011) Growing wealth widens distance between lawmakers and constituents. *The Washington Post*, December 26, 2011.

Empfohlene Zitierweise

Kutnowski, Martin: Disenchantment of the Empire? Ideology, Narrative Structure, and Musical Tropes in the Opening Credits of HOUSE OF CARDS. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 5–25, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p5-25>.

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.

»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.¹ 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).²

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*³

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).⁴

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.⁵ 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 Marx⁶
- »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

⁶ 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«).⁷

⁷ 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«).⁸

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«).⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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.¹⁴

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.

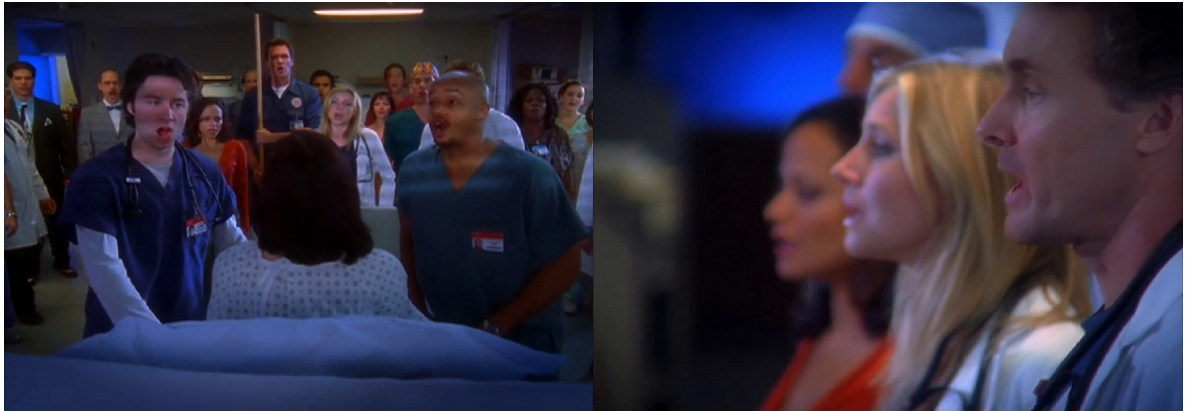
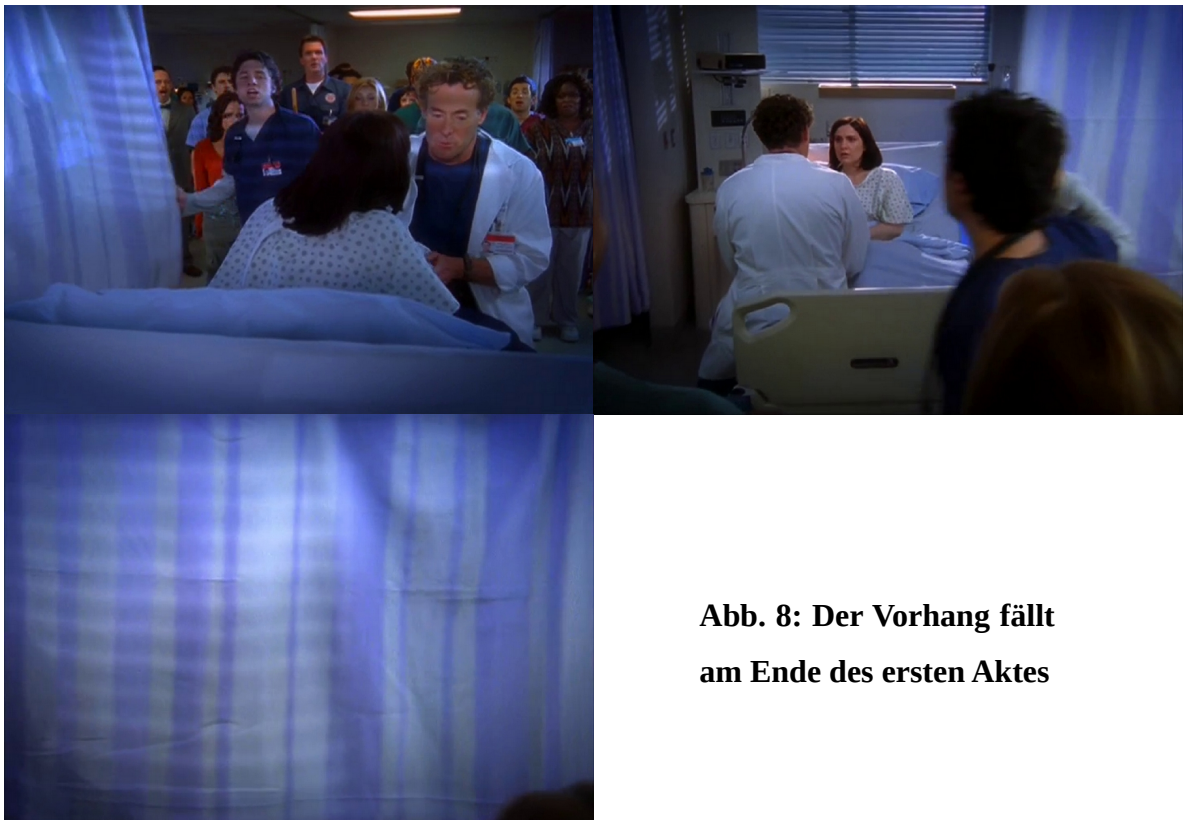


Abb. 7: »How can I tell him/her«



**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 Paarkonstellations, 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*.

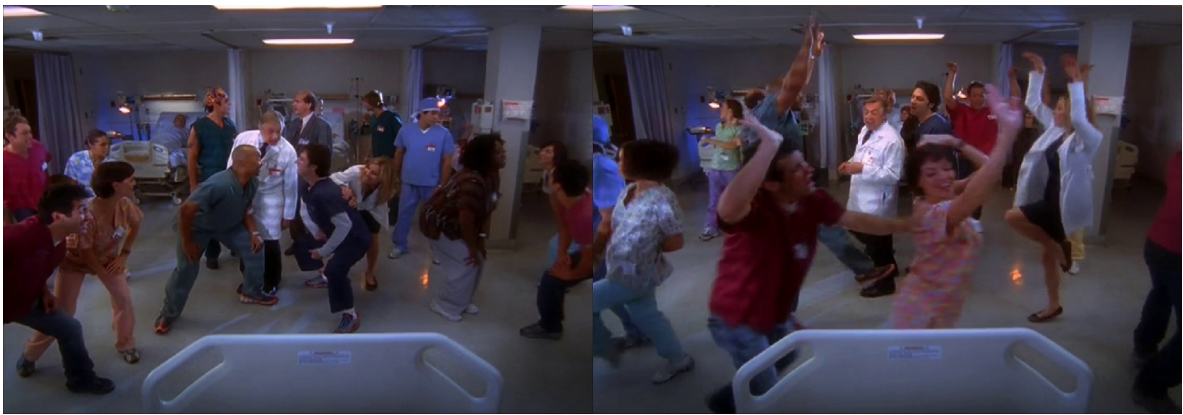


Abb. 9: Tanzszene von »Friends Forever«

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«.

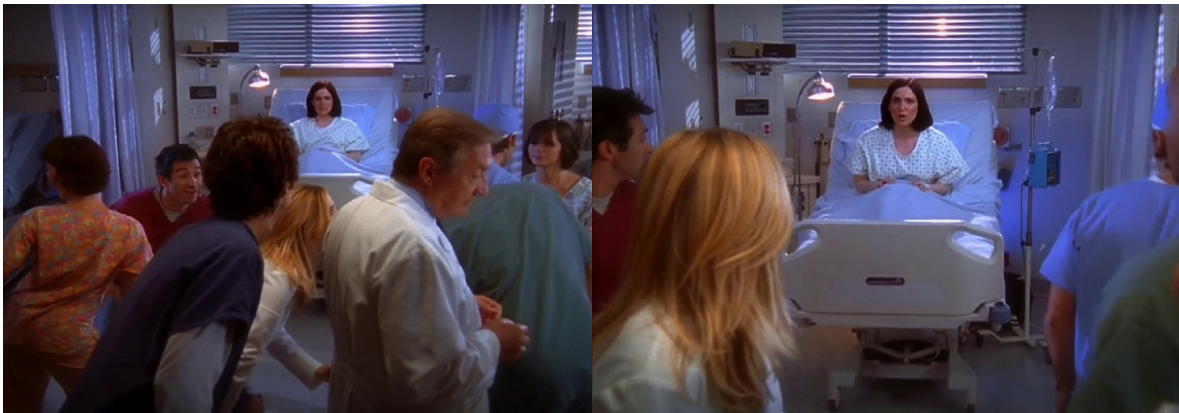


Abb. 10: Übergang von »Friends Forever« zu »What's Going to Happen«

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.

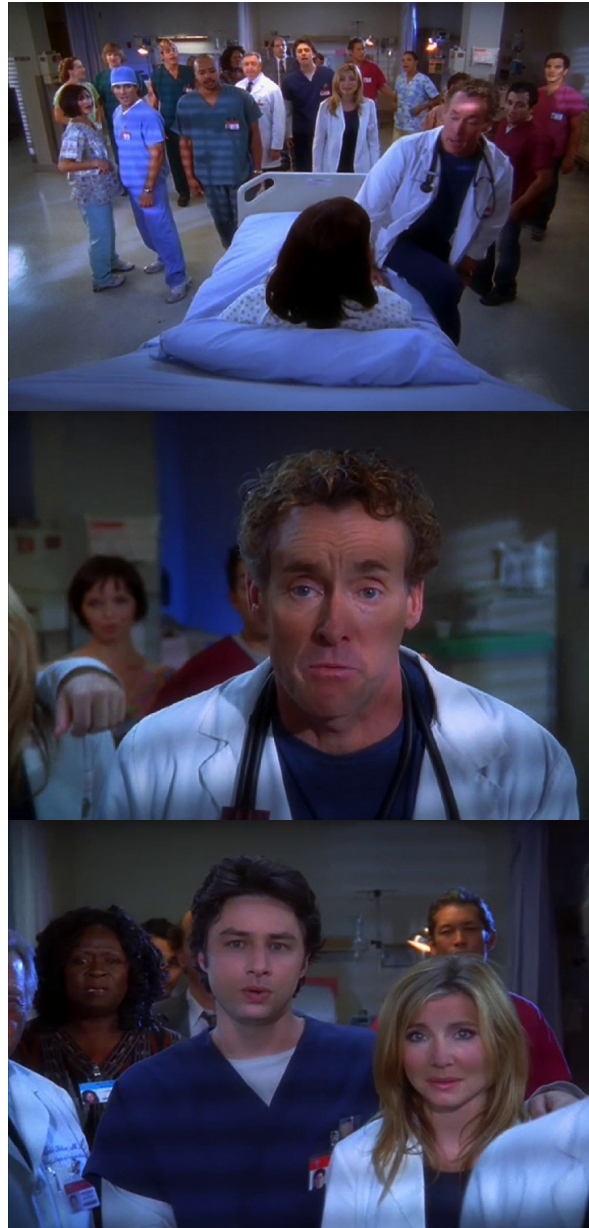


Abb. 11: POV-Einstellung bei »What's Going to Happen«

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-Paarkonstellatіon. 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.

SIMPSONS, *Inc.* (?!) — A Very Short Fascicle on Music's Dramaturgy and Use in Adult Animation Series

Peter Motzkus (Schwerin/Dresden, Germany)

Television animation has been viewed negatively
because of biased and erroneous concerns
about its content and ideology,
and this has severely impacted scholarship
of the genre as a whole[.]
(Perlmutter 2014, 1)

The congress on music in quality tv series (February 27th — March 1st 2015) during which this lecture was held had hardly no speaker talking about cartoon or adult animation music — despite the obvious fact »that cartoon music on television has never been more complex« since the 1990s (Nye 2011, 143). This fact might provoke the question whether or not the animated feature, respectively the cartoon series does or does not belong to the ongoing propagated and frequently discussed ›quality tv‹?!¹ Aren't shows like THE SIMPSONS², SOUTH

1 cf. the numerous articles about Prime Time television animation and American culture in Stabile/Harrison 2003, esp. Wells (15–32), Farley (147–164), Alters (165–185).

2 THE SIMPSONS (USA 1989-present, Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon; 30+ seasons, 660+ episodes, 1 feature film THE SIMPSONS MOVIE (USA 2007, David Silverman); FOX).

PARK³, and FAMILY GUY⁴ part of a new (and subversive) quality tv that are keeping their seats in the prime time slots each for more than a dozen of seasons, thus persistently and profoundly influencing at least one generation? Already in its first season the Simpson family discusses the demographic ambivalence and expected target groups of the generic cartoon:

Marge: »Oh my, all that senseless violence. I don't understand its appeal.«

Bart: »We don't expect you to, Mom.«

Lisa: »If cartoons were meant for adults they'd puttin' them on in prime time.«⁵

That THE SIMPSONS originally starred as an animated short interlude for the prime time TRACEY ULLMAN SHOW⁶ during the late 1980s is one of the earliest examples of this show's way of taking itself and its broadcasting television network FOX not too seriously. The mockery of the FOX network as a supposedly ruthless company and employer came to be a quite frequent way of politi-

3 SOUTH PARK (USA 1997-present, Trey Parker, Matt Stone; 22+ seasons, 308+ episodes, 1 feature film SOUTH PARK: BETTER, LONGER & UNCUT (USA 1999, Trey Parker); Comedy Central).

4 FAMILY GUY (USA 1999-2003, 2005-present, Seth MacFarlane, David Zuckerman; 17+ seasons, 329+ episodes; FOX).

5 *Krusty Gets Busted* (Season 1, Episode 12, dir. by Brad Bird; Production Code: 7G12, Original Air Date: 04.29.1990) Time Code of cited sequence: 0:03:08-0:03:18.

6 THE TRACEY ULLMAN SHOW (USA 1987-1990, James L. Brooks et al.; 4 seasons, 81 episodes; FOX).

cal outspokenness and social criticism not only in *THE SIMPSONS*, but also in *FAMILY GUY* and *AMERICAN DAD!*⁷, Seth MacFarlane's second rendition, one might say: rip-off of the Simpson family in which the creators take a totally different way of criticism with the main character CIA Special Agent Stan Smith being a hardcore conservative republican, president George W. Bush enthusiast and mostly unreflecting believer of FOX's ›propanda machinery‹ — even though this attitude changed due to the political adjustments caused by the Obama administration (Perlmutter 2014, 306pp).

In this paper I'm trying to display more or less common ways of musical setup in American adult animation series of the 21st century. Therefore I will be concentrating on the three first-mentioned series. Nevertheless it is inevitable to know at least a bit about the origin and evolution of both theatrical and television cartoon music. So at first I would like to depict some general aesthetics of the music in cartoon and animated series starting all over with Walt Disney's *SILLY SYMPHONIES*.⁸ The second part of this article will focus on more recent programs, where I will be portraying the main categories of musical usage in contemporary animated series.

7 *AMERICAN DAD!* (USA 2005-present, Seth MacFarlane, Mike Barker, Matt Weitzman; 13+ seasons, 258+ episodes; FOX (2005-2014), TBS (2014-present)).

8 *SILLY SYMPHONIES* (USA 1929-1939, Walt Disney et al.; 75 short films, Walt Disney Productions).

PART ONE.

I. Music as Cartoon's Backbone

The truism of a picture being worth a thousand words
is a crucial dictum in television production.
(Perlmutter 2014, 5)

Not only since Mickey Mouse made his first appearance on the silver screen during the first animated talkie *STEAMBOAT WILLIE* (USA 1928, Walt Disney and Ub Iwerks), the understanding of musical dramaturgy and usage in animated shorts and features, both theatrical and televisional, consistently developed.⁹ From Max Fleischer's early 1920s sound film attempts in his *SONG CAR-TUNES* series and Walt Disney's ›mickey-mousing‹-beginnings in anthropomorphic animal cartoons to the satirizing references of musical high culture — but mainly popular culture —, the animation genre is no longer deniable at the TV landscape since the ›comical turn‹ during the 2000s. After almost one hundred years of successful animation history, the cartoon is constantly growing acknowledgment as a serious genre serving both comedy and drama. *STEAMBOAT WILLIE* hereby marks the beginning of the musical (under-)scoring for animated films, which back then had an average duration of 5-8 min-

9 For further reading about the development of critically acclaimed cartoon music studies, cf. the many discipline-defining articles and volumes by Daniel Goldmark (2002, 2005, 2011, 2014).

utes, functioning as short amusing openers to upcoming feature films or news reels in movie theaters (Cooke 2010, 294).¹⁰

In addition to exploiting music's ability to create continuity and momentum, and its emotional suggestiveness (the latter especially necessary in order to humanize the artificially created imagery), the animated cartoon demonstrated a significant debt to musical techniques popularized in ballet and the circus[.] (Ibid., 287)

The renowned cartoon historian Leonard Maltin not only confirms Mervyn Cooke's statement about »the genre's debt to music as both a dynamic and illustrative device« (Ibid., 287), he goes even further and admits that for the early years of the studio-era animation

[m]usic wasn't just punctuation [...]; it was their backbone. [...] Music and cartoons have gone hand-in-hand since Walt Disney made *Steamboat Willie* in 1928. Music wasn't just an accompaniment for that cartoon, it was what helped sell the movie to the public and to the motion picture industry. (Maltin 2002, ix-x)

By saying that it was the backbone of theatrical cartoon storytelling, Maltin already comments on the contemporary situation in televised animated series

10 Max Fleischer's famous OUT OF THE INKWELL series eventually became part of the monthly *Screen Magazine* of Paramount, »a short news and entertainment program shown before feature films.« (Cavalier 2011, 66). For further reading on Fleischer's music efforts, cf. Jahn 2016, 67p.

claiming that music does not matter as much anymore. Well, I will do my best to prove that music still is an integral part of modern animation programs. In the introductory text to their CARTOON MUSIC BOOK (2002) editors Daniel Goldmark and Yuval Taylor are pointing out the general nature of cartoon music:

Since a cartoon had only a tenth of the time to get its dramatic point across, the music had to adapt; it necessarily needed to be faster in how it punctuated the gags moving by on screen at 24 frames per second. Cartoon music simply had to be more *telling* [emphasis in original] than music for live-action films. (Goldmark/Taylor 2002, xiii)

To pinpoint David Perlmutter's statement of a picture being worth a thousand words, I might add: a tone, chord or sound says more than a thousand pictures. Fully aware of this the Disney Studios invented the synchronization of music and image which eventually became known as ›mickey-mousing‹, that has been improved from every SILLY SYMPHONY to another with Walt Disney's animators studio working alongside the ingenious composer and cinema organist Carl Stalling.¹¹ Those kinds of close relations between music and image helped to

11 »With Stalling at his side, however, Disney eventually streamlined and updated the sound process, creating innovative Silly Symphonies, which were pre-scored animated shorts choreographed to well-known classical works. His first was *The Skeleton Dance* (1929). The close synchronization between music and on-screen movement popularized by this and earlier shorts came to be known as »mickey mousing.« [...] At Disney, Stalling also invented a tick system for synchronizing music to visuals. It was a forerunner to the click track, now the standard process in both live-action and animated features. One of the first click tracks, a reel of unexposed film with holes punched out to make clicks and pops when the film was run on the sound head, was devised by Disney sound effects man Jim Macdonald and used in *The Skeleton Dance*.« (Strauss 2002, 7).

add additional vividness to the inanimate pictures. In doing so music's foremost intrinsic role was to add another comedic degree to the already supposedly comic plot — which makes it even more difficult to take the genre seriously and therefore attract the critical attention of musicologists and film (music) historians. But as Goldmark and Taylor are concluding precisely: »It's about time that the silliest of all musical genres be taken seriously.« (Ibid., xvi) The music in *THE SKELETON DANCE* (USA 1929, Walt Disney and Ub Iwerks) — and consequently in any other *SILLY SYMPHONY* or its animation descendants¹² in general (cf. Jahn 2016, 89) — mainly exploits the ›mickey-mousing‹ of pre-existent (classical) music numbers in a rhetorical, kind of ›recitativo‹ way by underlining an objects motions (the howling wind that moves the tree's branches), body movements (the two fighting graveyard cats) etc. with short, repetitive and circular patterns to enlarge the comical effect of those scenes. Music seems to be heavily pasted onto every possibly moving thing, whether with a brief quirky sound effect (e. g. by the infamous slide whistle) or with an entire, fully-orchestrated music number. For instance the dancing skeletons use their comrades' bones to play along the music of Edvard Grieg's *Trolltog* (Op. 54, No. 3) on each other's bodies — or what's left of it.¹³ This being one of the

12 cf. *HAPPY HARMONIES* (USA 1934-1938, Hugh Harman and Rudolf Ising; 36 short films, Metro-Goldwyn-Mayer) or *LOONEY TUNES* (USA 1930-1969, Tex Avery, Chuck Jones et al.; Warner Bros.) and its sister series *MERRIE MELODIES* (USA 1931-1969, Tex Avery, Chuck Jones et al.; Warner Bros.)

13 A xylophone based arrangement of Grieg's piano piece resembles the sound of rattling bones, for a skeleton's costal arch might be played like a xylophone while the order of the ribs could be compared to a xylophone's physical structure. Carl Stalling, however, has not been the first composer ever to make this comparison: Camille Saint-Saëns already used the bony xylophone sound in *Danse Macabre* (tone poem for orchestra, Op. 40, 1874) to imagine the dancing skeletons. He later on used the same melody in the ›Fossiles‹ segment of his *Le carnaval des animaux* (14-part suite for two pianos and other instruments, 1886) pic-

many examples of Disney dazzling the audience's mind by mashing up diegetically and non-diegetically levelled music. We certainly wonder where the music the skeletons so cheerfully play along to comes from. This concept, howsoever, went on to be one of the most successful techniques to underscore humorous scenes even in full-length animated features — i. e. Disney's grand success *FANTASIA* (USA 1940, Walt Disney), where of course the picture is being synchronized to the preexistent music! — and also in live-action films. Here, of course, the comical effect lies in the citation of this well-known musical treatment from the animation genre, provoking some kind of aesthetical or even semantic dissonance for the viewer. Films like *MARY POPPINS* (USA 1964, Robert Stevenson), *WHO FRAMED ROGER RABBIT* (USA 1988, Robert Zemeckis) or *SPACE JAM* (USA 1996, Joe Pytka) play with this kind of ›false‹ combinations of live-action picture and animation sound by visually mashing up the two film genres.

In this very brief cartoon music introductory I need to leave aside the subject of instrumental semantics. Such composers as Scott Bradley, Hoyt Curtin, Raymond Scott, and Carl Stalling not only established rhythmical scoring techniques, but also harmonical, melodical and instrumental techniques that made

turing some fossils' bones. That Stalling utilizes a scoring aesthetic that Saint-Saëns invented is remarkable inasmuch as the French composer is commonly considered to be the very first composer ever to write a genuine film music. In 1908 Saint-Saëns scored *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (France 1908, Charles le Bargy and André Calmattes) while major parts of his concert pieces also found its way to the movies, being utilized as preexistent stock music. This suggests the conclusion that Stalling knew the œuvre of Camille Saint-Saëns and thus adapted his scoring and instrumental techniques for the music of Disney's *SILLY SYMPHONIES* and later on at the Warner Bros. Studios, scoring multiple *LOONEY TUNES* and *MERRIE MELODIES*. (cf. Barrier 2002, 37-60, esp. 39p and Jahn 2016, 207p)

them and thus their production studios distinguishable from each other.¹⁴ The effectiveness of such musical models later became sort of stereotypes — few might say: ›cliches‹ or ›tropes‹¹⁵ – in animation music history with whom today’s cartoon series are able to goof around.

II. TV Killed the Cinema Star

Cartoon music is among the most engaging and experimental forms of twentieth-century music, exploring the more outrageous extremes of instrumentation, rhythm, and nonmusical sound.
(Strauss 2002, 5)

Even though »[a]nimation came to embrace television sooner than other aspects of the film industry« simply because it »needed to survive« (Perlmutter 2014, 34) the theatrical animated short received a slight set-back having to struggle with the uprising television phenomenon during the 1940-50s (Ibid., 32pp).¹⁶ After developing 30-minute compilations that mainly consisted of three 7-minute-shorts (plus two advertising blocks) for the afternoon television pro-

14 For further information about the above-mentioned composers, the animation studios, and companies they have worked for, e.g. take a look at the highly recommendable compilation of pre-published writings and newly conducted interviews in Goldmark/Taylor 2002 or Goldmark 2005.

15 cf. Prendergast 1992, 180-209, esp. 183-195 | Goldmark 2005, 161pp | Kutnowski 2008, 599-616 (URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007760802188363>) | Jahn 2016, 147pp.

16 cf. Cooke 2010, 302 | Klein 1993, 243pp.

grams, some studios took up the rather new situation comedy format after encountering groundbreaking live-action sitcoms like I LOVE LUCY¹⁷ and THE HONEYMOONERS¹⁸ (Ibid., 52).¹⁹ In spite its original run of only one season (1955/56), the latter became one of the most influential sitcoms, even regarding the main role allocations, or as Homer Simpson says: »Everything's a rip-off of THE HONEYMOONERS!«²⁰ Whilst Marge confuses her husband Homer with Fred Flintstone (THE FLINTSTONES²¹), Archie Bunker (ALL IN THE FAMILY²²) and Doug Heffernan (THE KING OF QUEENS²³), one could easily add Peter Griffin (FAMILY GUY), Hank Hill (KING OF THE HILL²⁴), Carl Winslow

17 I LOVE LUCY (USA 1951-1957, Desi Arnaz, Jess Oppenheimer; 6 seasons, 181 episodes; CBS).

18 THE HONEYMOONERS (USA 1955/56, Jack Hurdle, Jack Philbin, Stanley Poss; 1 season, 39 episodes; CBS).

19 cf. Adams 1994, 28 and 38.

20 *The Ten-Per-Cent Solution* (Season 23, Episode 8, dir. by Michael Polcino; Production Code: PABF02, Original Air Date: 12.04.2011) Time Code of cited sequence: 00:03:50-00:04:10.

21 THE FLINTSTONES (USA 1960-1966, William Hanna, Joseph Barbera; 6 seasons, 166 episodes; ABC).

22 ALL IN THE FAMILY (USA 1971-1979, Norman Lear; 9 seasons, 210 episodes; CBS).

23 THE KING OF QUEENS (USA 1998-2007, Michael J. Weithorn, David Litt; 9 seasons, 207 episodes; CBS).

24 KING OF THE HILL (USA 1997-2010, Mike Judge, Greg Daniels; 13 seasons, 259 episodes; FOX).

(FAMILY MATTERS²⁵), Bob Belcher (BOB'S BURGERS²⁶), and last but not least, Ralph Kramden (THE HONEYMOONERS). All these shows center a more or less overweight, ›blue-collar‹ working class man and his fairly attractive (house-)wife — both trying to make their living in American suburbia through their weekly encounters. THE FLINTSTONES, often considered to be the ›animated adaption‹ of THE HONEYMOONERS, became the most successful animated series ever to be on prime time television (Ibid., 54), until THE SIMPSONS took the field in 1989, becoming not only the most successful cartoon series but also one of the longest running shows in worldwide television history. With the misadventures of an American »modern stone age family« and its friends, the two FLINTSTONES creators William Hanna and Joseph Barbera brought a new format to the television animation world: consistently narrated and developing stories — in which music no longer has the main part of amplifying the comical situations, as it has to stand back behind the dialogue. One is eager to confirm Leonard Maltin's statement seeing and hearing that the aforementioned ›backbone‹ kept shrinking more and more throughout this first animated sitcom boom (Hilton-Morrow/MacMahan 2003, 74pp). Or does it?! Initial situation comedies like I LOVE LUCY »drew upon the conventions of the film musical« (Rodman 2010, 191) and frequently centered on musical storylines in the show as for instance

25 FAMILY MATTERS (USA 1989-1998, William Bickley, Michael Warren; 9 seasons, 215 episodes; ABC (1989-1997), CBS (1997-1998).

26 BOB'S BURGERS (USA 2011-present, Loren Bouchard, Jim Dauterive; 9+ seasons, 169+ episodes; FOX).

[t]he grounding of music within the narrative anchored the show [I LOVE LUCY] as phenotext, wherein music serves at the pleasure of narrative in a sort of *plaisir* mitigating against visceral *jouissance* [emphasis in original] (Ibid., 191).

Nonetheless, animated shows like THE FLINTSTONES, THE JETSONS²⁷, and many other discovered a new way of musical usage besides building and describing a veritable atmosphere and scenery in which the stories could take place: the main title or opening sequence with an always catchy theme song that enabled melodic and thematic underscoring in multiple instrumental and rhythmical arrangements. That in case of the Hanna-Barbera cartoons turned out to be as famous as the shows itself, as the frequent use and ›reproductions‹ of the FLINTSTONES' and JETSONS' theme songs or even their entire opening sequences on THE SIMPSONS, FAMILY GUY²⁸ et al. confirm.

Unlike live-action sitcoms, the animated series have the ability to react immediately and also rather excessively on current cultural, political or any other events and developments in the (mostly American) society (Perlmutter 2014, 3) and therefore could comment on it in their own environment (Ibid., 54p). In these particular environments, music also made its way to the diegetic level of storytelling, being part of the narration as background music to create a realistic

27 THE JETSONS (USA 1962/63, 1985-1987, William Hanna, Joseph Barbera et al.; 3 seasons, 75 episodes; ABC (1962/63), Syndication (1985-1987)).

28 cf. *Meet The Quagmires* (Season 5, Episode 18, dir. by Dan Povenmire and Chris Robertson; Production Code: 5ACX13, Original Air Date: 05.20.2007).

setting or as a cornerstone to an episode's plot.²⁹ As Fred Flintstone is quite an aficionado of jazz and swing music and himself a »versatile« musician, Hanna-Barbera's chief composer and musical director Hoyt Curtin created scores in his and Fred's most favourite fashion: 1940-50s big band and modern jazz, commonly aside a sweetish and enchanting chamber musical tone³⁰. With its often slight allusions to silent film or vaudeville musical numbers and the swing music of Henry Mancini and Nelson Riddle, Curtin's ideas fit well with the contemporary spirit and with the taste of its time (cf. Hanna 1996, 4 and Jahn 2016, 158p).

With *The Jetsons*, just as with *The Flintstones*, Hanna-Barbera demonstrated that it was possible for television animation to achieve a prime-time [adult] audience — albeit at a cost. The characters and situations had to be structured in a way that made them acceptable, and this often involved the use of social and artistic stereotyping rather than genuine creativity. (Perlmutter 2014, 62p)

Despite all of Curtin's many efforts in television animation musical direction, rather the same »artistic stereotyping« could be certified to the mainly functional underscore music of Hanna-Barbera Productions' early animated sitcoms.

29 cf. THE JETSONS' *A Date With Jet Screamer* (Season 1, Episode 2, dir. by William Hanna and Joseph Barbera; no Production Code, Original Air Date: 09.30.1962). The character of singer Jet Screamer resembles the look and sound of 1960's american pop singer Ricky Nelson, who at that time was one of the upcoming teenage idols, however David Perlmutter compares Screamer rather to an Elvis Presley-like singer (Perlmutter 2014, 62).

30 One of Curtin's main formations consists of flute, oboe, bassoon, and chimes/glockenspiel. The better part of Curtin's sketched music material mostly got arranged by Jack Stern who might be responsible for this iconic formation (Hansen and Kress 2002, 171).

Even though 80-90% or more (Goldmark/Taylor 2002, 169) of an average FLINTSTONES episode utilized music to underscore and spotlight the show's sense of humor, i. e. with the multiple variations of the »Meet The Flintstones« theme song³¹, it might still be stated that animation music lost its 'backbone' quality and got diminished to a simply amusement providing and confirming background. Nevertheless, it would be harsh to equal Hoyt Curtin's music for this ›limited animation‹ programs³² as ›limited composition‹³³ given that huge parts of music were used over and over again, from one show to another, to paste an entire 22-minute episode with underscore music. To conclude this first part I quote Homer Simpson once again, who mentions the quality and importance of situation comedy shows, in this case of SEINFELD³⁴ which became a major hit and eventually a huge part of American pop culture:

31 »Meet The Flintstones« actually has not been the theme song before the third season (1962-1963). Until then an instrumental melody called »Rise And Shine« functioned as the opening sequence accompaniment, while »Meet The Flintstones« appeared only as underscoring music.

32 The 'limited animation' practice had been standardized for television animation programs by Hanna and Barbera »in order to meet the shorter deadlines of television« (Perlmutter 2014, 44). Historian Ted Sennett describes the 'limited animation' procedure as follows: »As opposed to the intricate details of classical animation, a few moving parts of the principal characters were animated and then photocopied on to the cells to simulate talking or simple action. The character walks and other standard movements were codified and reused in cycles, while a single background could serve for entire sequences.« (Sennett 1989, 49).

33 Konstantin Jahn's observation on Mancini's (ergo: Curtin's) everyday-orchestration being of a »specific minimalistic economy« and »less complex or even avantgardistic harmonics« might increase the argument for a 'limited composition' technique suitable for Curtin's music (cf. Jahn 2016, 158p).

34 SEINFELD (USA 1989-1998, Jerry Seinfeld, Larry David, George Shapiro et al.; 9 seasons, 180 episodes; NBC).

This is educational television!

Our people learn what humor is just because of the canned laughter.³⁵

It would be worth discussing, if music has a comparable ›pedagogical‹ function in animated programs — for instance regarding the full-length underscores in Hanna-Barbera cartoons that might be compared to the usual laughter track. But even more debate-worthy seems to be the fact that the statement by Homer Simpson is originally from the German dub version³⁶ and cannot be found in the original script.

PART TWO.

III. Categories of Musical Usage in Adult Animation Series

a. My Cartoon Education

To begin with, I am taking the freedom to deliver some personal informations on the following segment that communicates my individual background through animated series and its music — as this article is written both by a

35 *That 90's Show* (Season 19, Episode 11, dir. by Mark Kirkland; Production Code: KABF04, Original Air Date: 01.27.2008) Time Code of cited sequence: 0:08:06-0:08:12.

36 »Das ist Bildungfernsehen! Nur durch die eingespielten Lacher weiß unser Volk, was Humor ist.«

composer-musicologist and a lifelong fan. Born into the Generation Y in 1986 I grew up on and know these shows quite well: THE SIMPSONS became one of my most faithful daily companions. I followed Homer and his family on dozens of road trips, heard the Springfieldians sing about their beloved *Maison Derriere*³⁷ and I still get goosebumps hearing Sideshow Bob's diabolic leitmotif — which is, as far as I know, the only cartoon character of the 21st century to have a personalized musical theme.³⁸ The leitmotif is derived from Bernard Herrmann's main theme music for CAPE FEAR (USA 1962, J. Lee Thompson), as is the whole story part of the episode *Cape Feare*³⁹, in which Sideshow Bob, in spite of being on parole, is eagerly trying to kill Bart.

SOUTH PARK had a charming start-up with their childish and paper-cut-like animation⁴⁰ and never-seen-before subversive and not-so-childish offensive humor. Their creators Trey Parker and Matt Stone once stated⁴¹ that they just wanted to make a show about a bunch of 8-year-olds in the way kids actually talk and

37 *Bart After Dark* (Season 8, Episode 5, dir. by Dominic Polcino; Production Code: 4F06, Original Air Date: 11.24.1996) The Song *We Put The Spring In Springfield* was composed by Alf Clausen and Ken Keeler.

38 Alf Clausen on the idea of a leitmotif for Sideshow Bob and who came up with it: »Well, it was mutual, but it was my suggestion. I brought it up a number of times, and I said, at this particular point, with his whole mindset going on, it really serves us well to bring that thing back and remind people where he came from.« (Goldmark/Taylor 2002, 243).

39 *Cape Feare* (Season 5, Episode 2, dir. by Rich Moore; Production Code: 9F22, Original Air Date: 01.07.1993).

40 Sean Nye speaks of DIY (do it yourself) animation which he compares to the MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS animations of Terry Gilliam (Nye 2011, 147).

41 60 MINUTES (USA 1979-present, Don Hewitt; CBS) Season 44, Episode 1 (Original Air Date: 09.25.2011).

came up with the onwards cussing, naive and always imaginative boys in a little Colorado town. The show's deliberate low achievements in animation — that of course reflects »the child's world of the protagonists« (Nye 2011, 147) — also corresponds with its musical outcome of the early seasons that combines »an appropriation of sitcom and film music practices in cartoons and [...] a new genre system of music« (Ibid., 144), that speaks of a great variety of SOUTH PARK's artistic standard. This series and its musical approach could most fittingly be described with the German buzzword ›niveauflexibel‹ (›level flexible‹), which also refers to the expected wide demographics SOUTH PARK is marketing for and targeted at (cf. Ott 2003, 220pp); from a young through a probably blue-collar audience up to (politicized) intellectual upper classes.

Whilst Homer Simpson says that everything seems to be a rip-off of THE HONEYMOONERS one might also go further by saying: Everything after 1989 is a rip-off of THE SIMPSONS, as it happens to be with the two, respectively three animated series Seth MacFarlane developed for FOX (Perlmutter 2014, 243pp). The first time I saw FAMILY GUY it took my breath away — I knew immediately: Someday I'm going to write something about that show! Back then, I couldn't even know I would ever become a musicologist. Creator Seth MacFarlane's totally new way of narrating a cartoon series is exceptional to me. Besides the often controversial dispute about plagiarizing THE SIMPSONS — you could compare this to the HONEYMOONERS-FLINTSTONES controversy — FAMILY GUY really did change the way animated series had been narrated after the year 2000. I will use the term ›comical turn‹ to describe what I'm referring to later on.

b. Developments

Over the years, all of these shows have developed drastically in animation. The crudely hand-drawn early episodes became highly sophisticated computer animated episodes (cf. Nye 2011, 147). Moreover one can also notice an aesthetic change, I'm almost inclined to say: an improvement of the musical cues of the shows⁴²; e. g. the Batman-esque super hero episodes of SOUTH PARK's season 14.⁴³ This show developed into further several narrative widening plots from one single episode to a whole season — what to my knowledge is unique for an animated, hence comedy series. This kind of storyline development can rather be seen in a drama or even a mini series — what SOUTH PARK silently became over the last years, shortening its seasons down to 10 episodes. As I am not able to describe the long-standing aesthetic developments of neither of the three shows I focus in the analysis further below on some fundamental and some special scenes. Alas(!), 3 series containing 69 combined seasons with close to 1300 episodes within an approximated duration of nearly 29,000 min. — and that will already be outdated in less than one year from today. So, how to sum up that wide variety of funny and musical moments? It is a bold venture that simply has to fail! Being sure that not every best musical moment of any of these

42 cf. SOUTH PARK's constant variations of the opening sequence that also 'embellishes' the theme song as »[t]hese remixes were carefully produced to keep SOUTH PARK trendy« (Nye 2011, 148).

43 *Coon 2: Hindsight* (Season 14, Episode 11, dir. by Trey Parker; Production Code: 1411, Original Air Date: 10.27.2010) | *Mysterion Rises* (Season 14, Episode 12, dir. by Trey Parker; Production Code: 1412, Original Air Date: 11.03.2010) | *Coon vs. Coon & Friends* (Season 14, Episode 13, dir. by Trey Parker; Production Code: 1413, Original Air Date: 03.10.2010).

programs could be mentioned I would like to share some of what I consider to be significant visual-musical segments.

Even though THE SIMPSONS, SOUTH PARK, and FAMILY GUY might not have a lot to do with each other, they all have at least one thing in common: the (sometimes extensive) use of music, particularly songs with which they try to spoof American culture, religion, politics, and society. But they all established distinct musical directions that tremendously differ from each other. THE SIMPSONS mostly concentrate on popular contemporary songs and musical numbers that are always quite current in the American media referencing movies and artists by assimilating to its artificial appearance. An example hereof could be seen in *How I Wet Your Mother*⁴⁴ which loosely retells the plot of INCEPTION (USA 2010, Christopher Nolan), when his family and Dr. John Frink are helping Homer to find out why he wets the bed again. As I earlier stated, one sound could say more than a thousand pictures, Alf Clausen's music leaves the Springfield universe through the iconic (usually harps and strings dominated) opening chord of the SIMPSONS' title sequence, being modulated into a Hans Zimmer-esque soundscape after »actually entering dad's dreams[.]« (0:09:25-0:09:55). That SIMPSONS composer Alf Clausen recomposes an INCEPTION-like soundtrack is one of the major differences between THE SIMPSONS and FAMILY GUY which mainly uses original, preexistent material to retell a popular story (e. g. in the three STAR WARS specials⁴⁵), sometimes putting it in front of a fairly dif-

44 *How I Wet Your Mother* (Season 23, Episode 16, dir. by Lance Kramer; Production Code: PABF08, Original Air Date: 03.11.2012).

45 *Blue Harvest* (Season 6, Episode 1, dir. by Dominic Polcino; Production Codes: 5ACX16/5ACX22, Original Air Date: 09.23.2007 → Peter retells STAR WARS: EPISODE 4

ferent background [i. e. in *Long John Peter*⁴⁶ where the original soundtrack by Erich Wolfgang Korngold for THE SEA HAWK (USA 1940, Michael Curtiz) is used to underscore a pirate-like car chase] to create the comical effect to recognizing a certain piece of music that somehow actually fits for the depicted scene, but is totally taken out of its original context. SOUTH PARK's rendition of the INCEPTION plot and music shows a rather different approach of musical references. By alluding to the iconic *Mind Heist* music of Zach Hemsey⁴⁷, which actually cannot be heard in the original movie, but solely in its third theatrical trailer⁴⁸, the creators are clearly aiming for another comic effect: the pathetic and poorly executed attempt of re-enacting major cultural products. In *Insheep-tion*⁴⁹, the rhythmical patterns of Hemsey's music are sung by one of the two

— A NEW HOPE (USA 1977, George Lucas) | *Something, Something, Something, Dark Side* (Season 8, Episode 20, dir. by Dominic Polcino; Production Codes: 6ACX21/6ACX22, Original Air Date: 05.23.2010 → Peter retells STAR WARS: EPISODE 5 — THE EMPIRE STRIKES BACK (USA 1980, Irvin Kershner) | *It's A Trap!* (Season 9, Episode 18, dir. by Peter Shin; Production Codes: 7ACX21/7ACX22, Original Air Date: 05.22.2011 → Peter retells STAR WARS: EPISODE 6 — RETURN OF THE JEDI (USA 1983, Richard Marquand) | Though all these episodes feature the original music from the three mentioned STAR WARS movies by the uncredited composer John Williams there is also additional music by Walter Murphy throughout the episodes, mainly being used as incidental music or for scenes unrelated to STAR WARS scripts.

46 *Long John Peter* (Season 6, Episode 12, dir. by Dominic Polcino; Production Code: 6ACX06, Original Air Date: 05.04.2008).

47 Zach Hemsey — *Mind Heist* (EP, released as a Digital Album in 05/2011; <http://www.zackhemsey.com/#!/albums-z-eps/cp5z> Retrieved on November 4, 2019).

48 <https://www.youtube.com/watch?v=xitHF0IPJSQ> Retrieved on November 4, 2019.

49 *Insheep-tion* (Season 14, Episode 10, dir. by Trey Parker; Production Code: 1410, Original Air Date: 10.20.2010).

scientists who explain the inception process: »It's not stupid at all! Pinkerton, you explain the logic and I'll provide the background.« (0:08:20-0:08:52)

c. Comical Turn

With *FAMILY GUY*, creator Seth MacFarlane established a fancy type of old show tune and Broadway-esque referential music along with the two composers Ron Jones and Walter Murphy. The regular narratological break through the fourth wall or the plot unrelated insertions — mostly initiated through the comparative words ›when‹, ›then‹, or ›like‹ — enable huge alterations in storytelling. These so called cutaway gags occasionally come hand-in-hand with musical numbers:

Peter: Man, I hope he lets me on his team this year.

I haven't been part of a team since I was with the Four Peters.⁵⁰

Four identical looking Peter Griffins perform Wolfgang Amadeus Mozart's *Eine kleine Nachtmusik* (Serenade No. 13 for Strings in G Major, K. 525, First Movement, Allegro) only by laughing in Peter's iconic laughter. That is what I would call a ›comical turn‹, as these cutaway gags not only are mostly incoherent turns, respectively narratological twists that have nothing to do with the cur-

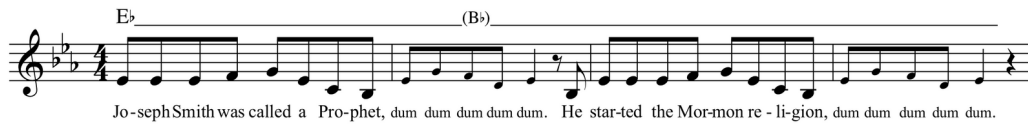
⁵⁰ *Model Misbehavior* (Season 4, Episode 10, dir. by Sarah Frost; Production Code: 4ACX13, Original Air Date: 07.24.2005) Time Code of cited sequence: 00:00:41-00:01:17.

rent plot. The sheer preposterous way of storytelling and plot-breaking FAMILY GUY is doing initiates a sort of paradigm shift to the generic comedic narrative — not just regarding television animation. To determine and to proof such a general cultural turn in the American comedic script writing and live-action or animation realisation one would have to conduct a serious study that moves beyond the limitation of this paper. Familiar comments like ›THE SIMPSONS changed the landscape of television animation!‹, ›SOUTH PARK really did change today’s animation programs!‹ or ›FAMILY GUY took the animation genre to a whole new level!‹ illustrate the influences these three shows had and still have on the animation genre. The way in which for instance FAMILY GUY has been impacting general storytelling (live-action and animation as well as series and features) has its obvious predecessors and apparently most striking influences in the Warner Bros.’ programs of LOONEY TUNES, MERRIE MELODIES and ANIMANIACS⁵¹ which often operated with comparative narration techniques.

What makes SOUTH PARK a special animated series, is its point of view. Seen through the wondrous eyes of 8 to 10 year-old children the cornerstone of this show is mainly a sort of ›hyperbolic overacting‹ that seems to be blown totally out of proportion when compared to real life circumstances. One could argue that this would apply for any cartoon series, because in the end they are all fictitious. But SOUTH PARK actually brings the audacity of artistic and realistic license to a whole new level. The series uses less musical numbers to underline

51 ANIMANIACS (USA 1993-1998, Tom Ruegger; 5 seasons, 99 episodes; Fox Kids (1993-1995), The WB (1995-1999)).

its humor, even though Sean Nye estimates that »the role of music [...] has been central to SOUTH PARK’s success« (Nye 2011, 143). Therefore, the show deploys music mainly on a diegetic level as being part of the action. In *All About Mormons*⁵², an invisible chorus tells the story of Joseph Smith, the founder of Mormonism:



im. 1 »Joseph Smith was called a Prophet« from *All About Mormons*

(00:04:48–00:05:00), transcribed by Peter Motzkus

The simple-hearted and pure-minded melody, which makes it »abundantly clear that the foundational mythoi of Mormonism is too preposterous to be believed« (Daas 2012, 83), functions as an auctorial narrator that tells us the story from his omniscient point of view. As the viewer realizes later on the sung narration couldn’t resist to comment and evaluate the uprising of Joseph Smith. Almost every new beginning of a phrase starts a half-tone higher than the one before, which finally leads to the confrontation of Smith’s co-worker and financial supporter Martin Harris with his wife Lucy:

⁵² *All About Mormons* (Season 7, Episode 12, dir. by Trey Parker; Production Code: 712, Original Air Date: 11.19.2003).

Chorus:»Martin went home to his wife, dum dum dum dum
dum. And showed her pages from the Book of
Mormon, dum dum dum dum dum.«

M. H.: »And so Joseph Smith put his head into a hat, and
read to me what the golden plates said. I wrote it
all down and we're gonna publish it into a book.«

[Music off.]

L. H.: »Martin, how do you know he isn't just making stuff
up and pretending he's translating off golden plates?«

Chorus:»Lucy Harris smart smart smart, smart smart
smart smart smart.«

M. H.: »Why would he make it up?«

Chorus:»Martin Harris dumb da-dumb.«

(00:17:39-00:18:11)

Nye's observation that the co-creators Parker and Stone built up a »musical genre system« which contains very diverse musical genres from classical and jazz through Hollywood blockbuster and cartoon music to rock, punk, soul, pop, and country, can be seen in several appearances of musicians and music groups throughout the series (Nye 2011, 143). One of the more recent musical events on SOUTH PARK was the development of a storyline that spanned over an entire season showing one of the supporting characters (Randy Marsh) as the actual person behind female New Zealand pop artist Lorde.⁵³ »While *The Simpsons* [and *FAMILY GUY*] tend[s] to assume considerable knowledge from its

53 »Lorde's« first appearance is in *Gluten Free Ebola* (Season 18, Episode 2, dir. by Trey Parker; Production Code: 1802, Original Air Date: 10.01.2014). He/She appears in five other episodes during the 18th season.

viewers of broad expanses of high and popular culture, *SOUTH PARK* is directed more to pop and subcultural history concerned with Generations X and Y« (Ibid., 153).

d. Recitativo ed Aria: Songs

Another category of musical usage in adult animation series are songs, which I recommend to split in the two subcategories ›recitativo‹ and ›aria‹ both being part of the narrative diegetically. It stands out that *FAMILY GUY* uses the highly intriguing, versatile, humorous ways of musical narration through song. The dramatic ambivalence between totally serious and utterly hilarious varies from one moment to another. To reach that goal the soundtrack often resorts to pre-existent musical numbers that are supposedly largely known for its actual filmic origin. In *Baby, You Knock Me Out*⁵⁴ Lois becomes a famous pugilist — the episode loosely reconnects story plots of the *ROCKY* saga (USA 1976, 1979, 1982, 1985, 1990, John G. Avildsen, Sylvester Stallone) and features the theme song »Eye Of The Tiger« by Survivor from the third *ROCKY* feature. The final scenes of Lois' last fight against Deirdre Jackson (00:18:52-00:19:40) is accompanied by the instrumental opening bars of the Survivor song with its repetitive keynote c and the syncopated riffs that fittingly musicalize the flying and hitting fists.⁵⁵ When these instrumental opening bars end one awaits to hear the original

54 *Baby, You Knock Me Out* (Season 9, Episode 5, dir. by Julius Wu; Production Code: 8ACX05, Original Air Date: 11.14.2010).

55 The ancient Greek word *συγκοπή* means ›collide‹ or ›crash together‹. Both the Survivor song and the *ROCKY* theme music (including »Gonna Fly Now«) by Bill Conti make use of this apparent relation between a musical clash of two notes compared to the violent actions

Survivor voice of lead singer Dave Bickler. But this of course doesn't happen! The camera moves rapidly away from the Squared Circle and moves along the ringside where Lois' husband Peter stands lonely in front of a microphone booth, singing the »Eye Of The Tiger« song. He immediately gets interrupted by his friend Quagmire who pushes him away and outside of the picture with Peter's defenseless attempt to apologize. But to whom? And for what? For interrupting the fight, for mocking the song, or for the absurd references of the ROCKY franchise? If not directly quoted as preexistent music FAMILY GUY also parodies certain musical styles or songs to provoke an association to its possible original content, such as the Disney-esque musical numbers »I Need A Jew«⁵⁶ or the Emmy award-winning »It's A Wonderful Day For Pie«.⁵⁷

While the »Eye Of The Tiger« music in *Baby, You Knock Me Out* is an example for the ›recitativo‹ subcategory of song usage, because of its scene describing, underscoring, and forwarding type, full-length songs like the mentioned Disney parodies are part of the ›aria‹ subcategory for their (nearly) action stopping

in the Squared Circle.

56 *When You Wish Upon A Weinstein* (Season 3, Episode 22, dir. by Dan Povenmire; Production Code: 2ACX05, Original Air Date: 12.10.2004) »The song was the subject of controversy as the Bourne Music Co., who was the original publisher of »When You Wish Upon a Star«, which this song is a parody of, filed a lawsuit against several Fox divisions, Cartoon Network, Fuzzy Door Productions, FAMILY GUY producer Seth MacFarlane and composer Walter Murphy, claiming copyright infringement over »I Need a Jew«, seeking unspecified damages and to halt the program's distribution. The suit claims harm to the value of the song due to the offensive nature of the lyrics.« (Online: http://familyguy.wikia.com/wiki/I_Need_a_Jew; latest access: 04.11.2019).

57 *Road To The Multiverse* (Season 8, Episode 1, dir. by Greg Colton; Production Code: 7ACX06, Original Air Date: 09.27.2009).

manner. In *Foreign Affairs*⁵⁸ Peter Griffin, while mentioning mankind's many historical events, introduces his children to »the gayest music video of all-time«. ⁵⁹ After the clip he turns directly to the viewer by saying: »That happend and we all let it happen.« (00:10:45-00:13:45). As the time code indicates the whole approx. three-minute-long music video is shown, what seems quite unbearable for the audience's attention which intentionally is drawn from the plot-line. It does provide a similar effect as the story-telling strategies in the opera dramaturgy. The song, not being part of the actual plot, does not at all forward the action. On the other hand this kind of distraction could be employed by characters when they break the fourth wall, followed the subsequent address: »...I could need a distraction... [break] Ladies and Gentlemen, Mr. Conway Twitty!«. ⁶⁰ The music is now part of the plot, according to the authors'/directors' intention to distract the audiences' focus.

e. Opening Sequences

To determine the already mentioned disparities between THE SIMPSONS, SOUTH PARK, and FAMILY GUY, a look at the intros of the three shows might

58 *Foreign Affairs* (Season 9, Episode 17, dir. by Pete Michels; Production Code: 8ACX19, Original Air Date: 05.15.2011).

59 *Dancing In The Street* (David Bowie, Mick Jagger; William Stevenson (1964) Alan Winstanley, Clive Langer (1985)).

60 cf. *Bill And Peter's Bogus Journey* (Season 5, Episode 13, dir. by Dominic Polcino; Production Code: 5ACX07, Original Air Date: 03.11.2007) | *Peter's Daughter* (Season 6, Episode 7, dir. by Zac Moncrief; Production Code: 5ACX21, Original Air Date: 11.25.2007) | *The Juice Is Loose* (Season 7, Episode 9, dir. by Cyndi Tang; Production Code: 6ACX13, Original Air Date: 03.15.2009).

highlight the different aspirations in music-making and its use throughout the series. Danny Elfman's SIMPSONS intro recalls the aesthetic values of a Hoyt Curtin score. Excessive use of xylophones and chimes are perpetually repeating and modulating the five-tone main theme, additionally combined with fast rhythmical patterns by percussion and brass that are accompanied by de- and ascending whole tone scales from the strings — that try to match the »finger-busters« of Curtin's JETSONS theme (Hansen/Kress 2002, 172). The musical and visual allusions to the Hanna-Barbera cartoons of the 1960s are obvious. In his explicit in-depth analysis of the SIMPSONS' opening sequence, Martin Kutnowski points out that

the soundtrack for the initial sequence of *The Simpsons* encapsulates the essential underlying themes of the show, introducing the physical, behavioral, and psychological profiles of the five family members plus the suburban American culture that surrounds them in the town of Springfield. (Kutnowski 2008, 599)

The »luscious symphonic overture« (Ibid., 599), in which »music, image and narrative are all logically threaded as to project absurdity and irony« (Ibid., 603), is a conglomerate of multiple well-known musical styles (cf. Jahn 2016, 236p). Allan Neuwirth retells the story of SIMPSONS creator Matt Groening trying to envision his idea of a theme song, that the acclaimed composer Danny Elfman obviously followed through:

Groening decided that he wanted a lush, fully orchestrated, yet irreverent theme that would prime the TV audience for what was coming. The producers found the perfect composer in Danny Elfman, who a few years earlier had created a wildly original score for Tim Burton's first feature, *Pee-wee's Big Adventure* (1985). To give Elfman a better idea of what he was imagining, Groening gave him a sampling tape he'd cobbled together — featuring a nutty mix of material that included a Frank Zappa electric shaver jingle, a »Teach Your Parrot to Talk« recording, some cuts from Nino Rota's *Juliet of the Spirits* soundtrack, and *The Jetsons* theme music. (Neuwirth 2003, 40p)

Not just in sound but also in picture does the SIMPSONS intro commemorate the one of THE JETSONS (Kutnowski 2008, 607). The similarities between these two sequences eventually led to a »reproduction« of the latter in one of the latest SIMPSONS episodes.⁶¹

Les Claypool: »I'm goin' down to SOUTH PARK / gonna have myself a time.«

Kyle & Stan: »Friendly faces everywhere / humble folks without temptation.«

61 In *My Fare Lady* (Season 26, Episode 14, dir. by Michael Polcino; Production Code: TABF07, Original Air Date: 02.15.2015) the SIMPSONS intro actually retells the opening sequence of THE JETSONS, the one show that mainly influenced the art direction as well as the musical direction of the SIMPSONS' own opening sequence. Alf Clausen masterly recomposes the original Hoyt Curtin theme song by also adding the adapted lyrics. To sum it up once again: Danny Elfman (1989) writes a theme song that commemorates the old Hoyt Curtin theme (1962) and Alf Clausen (2015) rearranges the Elfman theme, approaching an even more Curtin-esque SIMPSONS theme song.

Les Claypool: »I'm goin' down to SOUTH PARK / gonna
leave my woes behind.«

Eric: »Ample parking day or night / people
shouting: ›Howdy, neighbor!‹.«

Les Claypool: »I'm headin' down to SOUTH PARK / gonna
see if I can't unwind.«

Kenny: *inarticulate mumbling*⁶²

Les Claypool: »So come on down to SOUTH PARK / and
meet some friends of mine.«

SOUTH PARK has a different strategy of introduction. Besides its welcoming attitude — »So come on down to SOUTH PARK / and meet some friends of mine« —, the short and cacophonous intro (composed and performed by the American rock band PRIMUS, with singer Les Claypool featuring in the sequence) seems rather useless and dispensable from a musicological perspective. Even though Sean Nye claims that the PRIMUS intro is »important« (Nye 2011, 148), because it typifies the punk rock world of the show's creators as well as its protagonists, it clearly shows what the creators are aiming for in their initial years: the badly executed musical performance of the theme song — which has no further meaning for the show at all! — that tries to mess with aesthetic conventions of highly polished and catchy, iconic theme songs, such as the ones of THE SIMPSONS and the MacFarlane programs. Therefore the music is often ›full

62 The continuing joke of Kenny not being understood by the viewer but by his friends is already apparent in the show's very first opening sequence (1997). There are a couple of ›officially‹ published and confirmed lyrics to Kenny's lines (http://southpark.wikia.com/wiki/South_Park_Theme; retrieved on November 4, 2019).

frontal descriptive« so each viewer might catch the joke. You could say that SOUTH PARK is — musically speaking — not very subtle. Precisely that seems to be the whole point of SOUTH PARK's early attempts: crudely done, badly sung, and weirdly funny in its overall absurdity. By saying that the intro has no further meaning for the show I mean that the song never appears diegetically during the episodes. While the two other series occasionally make fun of its main themes, as for instance Bart whistles the SIMPSONS motif only to be silenced by his mother when he is asked to stop piping that »annoying tune«. ⁶³ Totally out of the blue the Simpsons' world collides with the real world where the viewer is left behind trying to figure out: How could they possibly get to know this melody? Well, of course: the high school band is constantly playing it in every title sequence... The employment of the theme music is on the one hand a practical joke of self-reflexivity and self-referentiality and on the other hand the music seems to function as a sort of a collective memory of a town's population (and sometimes beyond). ⁶⁴ The theme itself becomes part of the soundscape of Springfield.

63 *Bart Gets Famous* (Season 5, Episode 12, dir. by Susie Dieter; Production Code: 1F11, Original Air Date: 02.03.1994) Time Code of cited sequence: 00:01:06-00:01:15.

64 cf. *Brother, Can You Spare Two Dimes?* (Season 3, Episode 24, dir. by Rich Moore; Production Code: 8F23, Original Air Date: 08.27.1992) | *Krusty Gets Kancelled* (Season 4, Episode 22, dir. by David Silverman; Production Code: 9F19, Original Air Date: 05.13.1993) | *22 Short Films About Springfield* (Season 7, Episode 21, dir. by Jim Reardon; Production Code: 3F18, Original Air Date: 04.14.1996) | *Midnight Towboy* (Season 19, Episode 3, dir. by Matthew Nastuk; Production Code: JABF21, Original Air Date: 10.07.2007).

Lois Griffin: »It seems today / that all you see / is
violence in movies / and sex on tv.«

Peter Griffin: »But where are those good / old-
fashioned values, ...«

entire family: »... on which we used to rely?
Lucky there's a family guy.
Lucky there's a man who / positively can
do / all the things that make us ...«

Stewie Griffin: »... laugh and cry!«

entire family: »He's / a / Fam- / -'ly / Guy!«

FAMILY GUY re-established the flashy big band and Broadway sound.⁶⁵ The song about »good, old-fashioned values« can be heard on the soundtracks by composers Walter Murphy and Ron Jones as well. In difference to SOUTH PARK, FAMILY GUY has, in fact, a critical aspiration to its musical outcome. The every once in a while exaggerated seriousness and sometimes the unexpected narratological break of musical usage is what accounts for FAMILY GUY's humor. Unpredictable changes of established conventions is one of the keen trademarks of Seth MacFarlane's programs, usually combining two or more apparently opposing cultural objects, mixing it into one special FAMILY GUY moment. As some SOUTH PARK boys had to deal with the fact that »The

65 In 2005 Seth MacFarlane and Walter Murphy also produced the 'live' music album *FAMILY GUY: Live in Vegas* (Geffen Records B0004569-00) which portraits once again not just both MacFarlane's admiration for the »rich, lush arrangements of the classic era of Rat Pack Vegas shows«, which they »combined with the fart jokes of today« (MacFarlane 2005, from the CD booklet). But it also confirms MacFarlane as a versatile singer and musician.

Simpsons already did it!«⁶⁶, FAMILY GUY had to be the first series to ever mock other title sequences by copycatting entire intros of their shows, including the theme music.⁶⁷ By adapting to those totally different aesthetic concepts, as for instance of the LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE⁶⁸ (*Livin' On a Prayer*, Season 10, Episode 12). Seth MacFarlane widens his show's own look. Or is he? The often quoted series and movies from the 1970-80s exposes MacFarlane as a child of his time. But it remains questionable whether the main part of the 18-49 demographic understands the allusions FAMILY GUY is doing (see above Sean Nye's observation that SOUTH PARK explicitly directs pop and subcultural knowledge its Generations X and Y audience might be »in the know« of (Nye 2011, 153p). Making fun of himself MacFarlane gives the Griffin family the opportunity to comment on this particular situation when mother Lois argues: »Yah, he watched tv in the '80s. We get it.«⁶⁹ Here we recognize the deliberate provocation of a fairly questionable clash of the cartoon world with our real world again. The most interesting thing is that those kind of ›stolen‹ intros do

66 *The Simpsons Already Did It* (Season 6, Episode 7, dir. by Trey Parker; Production Code: 607, Original Air Date: 07.26.2002).

67 cf. *And I'm Joyce Kinney* (Season 9, Episode 9, dir. by Dominic Bianchi; Production Code: 8ACX12, Original Air Date: 01.16.2011) | *Livin' On A Prayer* (Season 10, Episode 12, dir. by Pete Michels; Production Code: 9ACX09, Original Air Date: 01.29.2012) | *Space Cadet* (Season 11, Episode 9, dir. by Pete Michels; Production Code: AACX06, Original Air Date: 01.06.2013) | *Bigfat* (Season 11, Episode 17, dir. by Julius Wu; Production Code: AACX15, Original Air Date: 04.14.2013).

68 LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE (USA 1974-1983, Blanche Hanalis, William F. Claxton, Michael Landon et al.; 9 seasons, 204 episodes, 5 specials; NBC).

69 *It's A Trap!* (Season 9, Episode 18, dir. by Peter Shin; Production Codes: 7ACX21/7ACX22, Original Air Date: 05.22.2011) Time Code of cited sequence: 00:54:50-00:55:02.

not have the slightest influence on the subsequent episode's story — it is plainly a silly and misleading game with the audience. On a similar note *SOUTH PARK* chose recently the opposite approach, sticking to its clumsiness-in-making and childish sense of humor by retelling *GAME OF THRONES*⁷⁰, breaking the whole story down to just one topic.

4 times

One wie - ner next to an o - ther wie - ner.

Wie-ner, Wie-ner *sempre*

Two wie - ners a - long-side yet an o - ther wie - ner.

Wie-ner par - ty, Wie-ner par - ty,

im. 2 'A Chorus of Wieners' from *A Song Of Ass And Fire*

(00:18:08–00:18:45), transcribed by Peter Motzkus

During the ›Previously on *SOUTH PARK*‹ cold opening at the very beginning of *A Song Of Ass And Fire*⁷¹ one could hear an example of what I meant with ›hy-

70 *GAME OF THRONES* (USA 2011-present, David Benioff and D. B. Weiss; 7+ seasons, 73+ episodes; HBO).

71 *A Song Of Ass And Fire* (Season 17, Episode 8, dir. by Trey Parker; Production Code: 1708, Original Air Date).

perbolic overacting: the music makes the action way to serious and blows it up to an overly dramatic play — as it is some plain game played by children. Maria Goeth calls this kind of musical usage ›lofty humor‹⁷², meaning that an actually minor situation is being exaggerated and dramatized by its background music and thus turned into a big event (Goeth 2016, 282pp).⁷³ This corresponds to the point of view explained previously, and established by SOUTH PARK: even though the kids are just playing and having fun they are taking the whole situation utterly seriously. The GAME OF THRONES music by Ramin Djawadi makes the seriousness obvious by employing the ›Chorus of Wieners‹ and thus highlighting the ridiculous contraction to the narrative reality. While the original GAME OF THRONES theme music is being used for the opening sequence of *A Song Of Ass And Fire* the subsequent episode *Titties And Dragons*⁷⁴ features the ›Chorus of Wieners‹ — which has been performed by a male choir in George R. R. Martins house in the earlier episode — as intro music. By that the show finally reveals its real venture on ripping off GAME OF THRONES as it is

72 ›pathetischer Humor: »Nebensächliche, naive oder funktionale Textinhalte werden in ein bombastisch, dramatisch oder pathetisch wirkendes musikalisches Gewand gekleidet. Die sprichwörtliche Mücke wird kunstvoll als Elefant maskiert und bleibt dennoch als Mücke erkennbar.« (Goeth 2016, 283).

73 Comparable FAMILY GUY moments are the fights between Peter Griffin and Ernie, the giant chicken: the rumbling and fighting all over town and the almost entire destruction of it is always underscored by a fully-orchestrated, high-speed, and violence enforcing music in a pretty much standard blockbuster movie manner. The scene itself is funny, because it usually does not belong into a comedy cartoon series. Cf. *Da Boom* (Season 2, Episode 3, dir. by Bob Jaques; Production Code: 2ACX06, Original Air Date: 12.26.1999) | *Blind Ambition* (Season 4, Episode 3, dir. by Chuck Klein; Production Code: 4ACX04, Original Air Date: 04.15.2005) | *No Chris Left Behind* (Season 5, Episode 16, dir. by Pete Michels; Production Code: 5ACX11, Original Air Date: 05.06.2007) | *Internal Affairs* (Season 10, Episode 23, dir. by Julius Wu; Production Code: 9ACX20, Original Air Date: 05.20.2012).

74 *Titties And Dragons* (Season 17, Episode 9, dir. by Trey Parker; Production Code: 1709, Original Air Date: 12.04.2013).

just an attempt to retell one of the current major programs on American television.

IV. The (almost) Left-Asides

Left out in this fascicle are musical numbers that are not just woven into an episode but that are the main plot of an episode, such as the numerous appearances of actual and fictional music artists — Homer Simpson himself was part of at least three different bands (e. g. Sadgasm⁷⁵), Bart Simpson once joined the Party Posse⁷⁶, Eric Cartman formed the '90s boyband Fingerbang⁷⁷ and Christian rock band Faith + 1⁷⁸, and each Griffin family member has at least one time been a member of a musical formation.⁷⁹ Furthermore entire musical shows like

75 *That 90's Show* (Season 19, Episode 11, dir. by Mark Kirkland; Production Code: KABF04, Original Air Date: 01.27.2008).

76 *New Kids On The Blecch* (Season 12, Episode 14, dir. by Steven Dean Moore; Production Code: CABF12, Original Air Date: 02.25.2001).

77 *Something You Can Do With Your Finger* (Season 4, Episode 8, dir. by Trey Parker; Production Code: 409, Original Air Date: 07.12.2000).

78 *Christian Rock Hard* (Season 7, Episode 9, dir. by Trey Parker; Production Code: 709, Original Air Date: 10.29.2003).

79 Also unmentioned in this article are characters that actually have a musical background that are a constant topic in numerous episodes; e. g. Lois Griffin who's a pianist and piano teacher, alto saxophonist Lisa Simpson who jammed with Bleeding Gums Murphy and other fictional jazz musicians, and Chef the oversexed African American cook at SOUTH PARK Elementary School who's frequent soul songs attempt to seduce women (cf. Nye 2011, 154p | Boyd/Plamondon 2008, 66).

THE SIMPSONS' *Elementary School Musical*⁸⁰ and *All Singing, All Dancing*⁸¹, SOUTH PARK's *Mr. Hankey's Christmas Classics*⁸² and *Elementary School Musical*⁸³, and FAMILY GUY's *Road to...*-mini-series⁸⁴ in which Brian and Stewie are having different road trips, each accompanied by several duets such as »Awfully Different«, »Road To Rhode Island«, and others. It is worth mentioning that all these *Road to...*-episodes each have another opening sequence that is nothing but close to the original FAMILY GUY intro. While the narrative in such episodes is only used to lead over from one musical number to another the overall story is not relevant for the reception of the music in those episodes. Especially the *Musical*-entitled episodes that are loosely parodying the popular HIGH SCHOOL MUSICAL series (USA 2006-2008, Kenny Ortega) are referring to a commonly established special episode narrative which can be found in live

80 *Elementary School Musical* (Season 22, Episode 1, dir. by Mark Kirkland; Production Code: MABF21, Original Air Date: 09.26.2010).

81 *All Singing, All Dancing* (Season 9, Episode 11, dir. by Mark Ervin; Production Code: 5F24, Original Air Date: 01.04.1998).

82 *Mr. Hankey's Christmas Classics* (Season 3, Episode 15, dir. by Trey Parker; Production Code: 315, Original Air Date: 12.01.1999).

83 *Elementary School Musical* (Season 12, Episode 13, dir. by Trey Parker; Production Code: 1213, Original Air Date: 11.12.2008).

84 http://familyguy.wikia.com/wiki/%22Road_to%22_mini-series Retrieved on November 4, 2019.

action series like SCRUBS⁸⁵ *My Musical*⁸⁶ or GREY'S ANATOMY'S⁸⁷ *Song Beneath The Song*.⁸⁸ In this particular kind of musical narration songs appear hybridized being both a plot, situation or mood paraphrasing ›recitativo‹ and an action withdrawing ›aria‹. Whilst the ›aria‹ mostly stands besides the action the ›recitativo‹ is always in the action. Every now and then such ›recitativo‹ usage can be seen on SOUTH PARK that occasionally employs music on a diegetic level to create awkward situations for the partaking characters as described in *Insheption* or in the episode *Stanley's Cup*.⁸⁹

Judge: »Yes? Come in.«

Stan Marsh: »Hi, my name is Stan Marsh. I was told to come down here and try to-«

Judge: »Yes! Come on, Mr. Marsh. I've been told all about your case. Impounded bicycle, \$83 owed to the county. Maybe you should get a job.«

Stan Marsh: »I *got* a job, but without my *bike* to do my *paper route*, I can't *make the money!* See?«

85 SCRUBS (USA 2001-2010, Bill Lawrence; 9 seasons, 182 episodes; NBC (2001-2008), ABC (2009-2010)).

86 *My Musical* (Season 6, Episode 6, dir. by Will Mackenzie; Production Code: 607, Original Air Date: 01.18.2007).

87 GREY'S ANATOMY (USA 2005-present, Shonda Rhimes; 11+ seasons, 241+ episodes; ABC).

88 *Song Beneath The Song* (Season 7, Episode 18, dir. by Shonda Rhimes; Original Air Date: 03.31.2011).

89 *Stanley's Cup* (Season 10, Episode 14, dir. by Trey Parker; Production Code: 1014, Original Air Date: 11.15.2006).

Judge: *[pulls out a pre-loaded record player and puts the needle onto the record, which begins playing, then says]*

»Stan Marsh is a bright young man. He's got a great family, a promising paper route; only problem is, *[removes the needle from the record]* his bike's been impounded! *[puts the needle back on the record, on another song]* But now, he's about to find out that getting his bike back isn't so easy.« *[pulls the needle off again and puts the needle's arm in its resting place]*

Stan Marsh: *[several seconds later]*

»Look, I really need my bike.«⁹⁰
(00:01:36-00:02:21)

This and its comparative scenes throughout the episode shows the narrative ability and descriptive power music has. The judge knows how to spotlight his words by always carrying a record player with him, so he could emphasize the message he's sending. A message for which he apparently always got the right music to set the mood, whether it is the movie trailer-like motivational rock music of the above mentioned scene or the emphatic, doleful piece to match Stan's mood after visiting a 5-year-old cancer patient of his Park County Pee Wee Hockey Team at the hospital. Absurdity and audacity of musical usage are the keywords to describe SOUTH PARK's music setting in general.

Furthermore left aside in this fascicle are two musical customs that haven't been addressed properly in academic research as of yet. The one is the actual

⁹⁰ http://southpark.wikia.com/wiki/Stanley%27s_Cup/Script Retrieved on November 4, 2019.

background music, the other is the End Credits music. Sean Nye's article on SOUTH PARK's musical endeavors considers the background and cue music »provided by Adam Berry ([...] Seasons 1-4) and Mad City Productions (Seasons 5-11)« as an integral part of the show with the »3-5-second-long variations of mandolin and guitar twangs« being of »utmost importance«, comparable with sitcom convention of the 1990s that »use[d] music sparingly [...] to get the viewer into the show more quickly« (Rodman 2010, 263) as SEINFELD did with its electric bass riffs (Nye 2011, 148p). The marking of the rural and small town landscape is being musicalized by those short cues at the beginning of each SOUTH PARK episode. The same happens in FAMILY GUY. Almost every episode begins at the Griffin family's yellow painted house and an opening cue that is comparable with the SOUTH PARK »twangs«, with the only difference that FAMILY GUY makes use of an orchestral cue that is even more comparable with the almost stereotypical family friendly sitcom music of the 1980s MacFarlane so frequently refers to. In order to highlight the »special ability« of FAMILY GUY's characters to break the fourth wall and make clear that they're aware of the fact that they're in a cartoon, the main character Peter Griffin makes use of a typical 1980s musical formation to underscore the supposedly heart-warming encounters with his (step)father Francis in *Holy Crap*⁹¹.

Peter Griffin: »I want us to have some of those father-son-moments like on tv, you know, when we hug and the music goes 'la la la'.«

91 *Holy Crap* (Season 2, Episode 2, dir. by Neil Affleck; Production Code: 1ACX11, Original Air Date: 09.30.1999).

[Camera moves to the side. Behind Peter there is a music combo consisting of keyboard, drum-set, alto saxophone, trombone and double bass that plays

Peter's aforementioned 'la la la'.]

»Thanks boys, just like that.«
(00:01:42-00:01:51)

Generally the closing End Credits of a feature film or a tv series receives no further attention in film and/or film music studies. Due to the fact that it mostly simply tries to recapture the contents of the filmic or serial narration and thus leaves the viewers alone with their own summary and evaluation of the plot. Whereas movie conventions are to put the main musical events into a suite-ish medley (i. e. John Williams et al.) the contemporary adult animation series plays around with those conventions in its own way, and eventually establishes new conventions: THE SIMPSONS and FAMILY GUY pioneered in re-arranging its title sequence music for the End Credits music mostly by referring to musical and cultural fashions that have been part of the episode's plot. This can be heard in episodes like *Mr. Saturday Knight*⁹² in which Peter Griffin follows his dream to become a jousting knight at a Renaissance Fair. The theme song is clearly inspired by the Medieval or Renaissance ambience of the episode. Similar ›lingering sounds‹ have been used in the episode *Take My Wife*⁹³ which took place in a private resort in the Bahamas. The theme, which has already been functional-

92 *Mr. Saturday Knight* (Season 3, Episode 9, dir. by Michael Dante DiMartino; Production Code: 3ACX04, Original Air Date: 09.05.2001).

93 *Take My Wife* (Season 13, Episode 18, dir. by John Holmquist; Production Code: CACX14, Original Air Date: 05.17.2015).

ized as background music, is set in a cuban jazz and caribbean reggae kind of style that clearly functions as an indicator for the scene. While in the End Credits it is supposed to enable the audience to reminisce about the plot. The End Credits music speaks directly to the audience's memory and tries to leave it with a final smile or at least a slight chuckle. Therefore it is an important part of the overall narration and thus the backbone of the cartoon.

V. Conclusion

It is a genre in which rapid tempo changes,
unusual instrumental effects, experimental percussion,
postmodern quotation, shock chords,
and musical genre-shifting are de rigeur.
(Strauss 2002, 5)

To finish my paper I would like to state one of the most obvious examples on music's dramaturgy and use in adult animation series: THE ITCHY & SCRATCHY SHOW, the popular cartoon series the Simpson kids love the most. With this »ultraviolet cartoon within a cartoon that suggests Tom and Jerry as directed by John Carpenter« (Friedwald 2002, 258) the SIMPSONS' creators are operating with the well-known 1930-50s cartoons roughly resorting to Hanna-Barbera's multiple Academy Award-winning series of TOM & JERRY⁹⁴ and their

94 TOM & JERRY the original series (USA 1940-1957, Joseph Hanna, William Barbera; 114 short films; Metro-Goldwyn-Mayer) Not mentioned are the renditions, spin-offs and features throughout 1961-1982 or its many past-SIMPSONS successors (1990-1994, 2001-2008, et al.).

ingenious composer Scott Bradley, who's music Neil Strauss supposedly had in mind when he tried to sum up the multistylistical and -dimensional assets of cartoon, respectively animation music. Bradley's »tense clusters of harmony [...] and rapid melodic lines to focus the viewer's attention on each distinct movement a character made« (Goldmark/Taylor 2002, 116) found a worthy epigone in Alf Clausen. As he is describing his own method of writing music for cartoons Scott Bradley always kept trying to

maintain a continuous melodic line, and follow the action with new harmonization and orchestration of conventional patterns. This sometimes leads to very harsh dissonances, but remember, we are trying to make it funny, and music can't be both funny and beautiful (Ibid., 117),

one could imagine the importance music in animation programs have had and might still have, especially in such taciturn series as TOM & JERRY or its epigonal ITCHY & SCRATCHY SHOW. Wanting to stop »all that senseless violence« in *Krusty Gets Busted* mother Marge files a complaint against the show's creator, Roger Mayer Jr. Her obvious success can be seen and heard in the nonviolent ITCHY & SCRATCHY episode *Porch Pals*: deprived of its main plot — the chasing and killing, the »fighting and biting« — the show ceases to exist in its overall composition, which means the loss of music, the apparent ›backbone‹ (Maltin) of THE ITCHY & SCRATCHY SHOW. Of course THE ITCHY & SCRATCHY SHOW does not account for the contemporary landscape of American animated television programs. Neither of the many techniques and utilizations of music mentioned in my short and delineate fascicle can be witnessed in

the show that tries to keep alive the cartoons from the golden Hollywood studio-era. That is why I had to open with the musical conventions established and exploited by Disney & Co, such as jazz music being still the keen musical aesthetic in cartoon and animation history since the early Disney-Stalling cooperations (cf. Jahn 2016, 207). But with the upcoming of television the theatrical animation adapted televisional production processes, which caused serious artificial developments. Groening, Parker & Stone, and MacFarlane undoubtedly made huge alterations to the cartoon landscape and established, each series for itself, new ways of musical usage and dramaturgy. Music recaptured its ›backbone quality‹ especially within these three adult animation series. One of the major causes might be found in the shows' creators themselves: Seth MacFarlane, himself being a versatile musician and singer, regularly takes on the role as voice actor of at least four main characters (Peter, Brian, and Stewie Griffin, Glenn Quagmire) and performs the major share of original and preexistent songs on the show. His artistic influence on the musical outcome of FAMILY GUY is comparable to the Parker-Stone duo of SOUTH PARK. Both creators have a past as performing artists while founding the fun-punk band DVDA back in the 1990s, when they also co-wrote the mock musical CANNIBAL! THE MUSICAL in 1993 (Nye 2011, 145). As I opened the second part of this article with the assumption that — compared to their different musical approaches — THE SIMPSONS, SOUTH PARK, and FAMILY GUY might not have a lot to do with each other I would like to mention Maria Goeth's theory of ›pathetischer Humor‹ (›lofty humor‹) once again. I think that this categorization of musical humor is one of the main, if not the main dramaturgical operation in contemporary adult animation programs. The over-exaggerated use of ›high end‹ music in

trivial, ›low end‹ scenes would be one of the common ways of musical storytelling in American animated television of the 21st century.

Already at the beginning of this century Daniel Goldmark and Yuval Taylor demanded that the silliest of all musical genres finally be taken seriously. After more than 70 years of television animation it is about time, as they say (cf. Goldmark/Taylor 2002, xvi). Therefore this paper encourages further musicological research regarding the constantly developing field of adult animation programming.

Bibliography

- Adams, T. R. (1994) *The Flintstones. a Modern Stone Age Phenomenon*. Atlanta: Turner Publishing, Inc.
- Alters, Diane F. (2003) »‘We hardly watch the rude, crude show’: Class and taste in *The Simpsons*«, in: *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*, ed. Carol A. Stabile, Mark Harrison. London/New York: Routledge, 165–184.
- Barrier, Mike (2002) »An Interview with Carl Stalling«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, 37–60.
- Bradley, Scott (Daniel Goldmark) (2002) »Music In Cartoons«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, 115–120.
- Boyd, James, and Marc R. Plamondon (2008) »Orphic Persuasions and Siren Seductions: Vocal Music in SOUTH PARK«, in: *Taking South Park Seriously*, ed. Andrew Weinstock. Albany: State University of New York Press, 59–77.
- Broman, Per F. (2013) »Aesthetic Value, Ethos, and Phil Collins: The Power of Music in SOUTH PARK«, in: *The Ultimate South Park and Philosophy. Respect My Philosophah!*, ed. Robert Arp and Kevin S. Decker. Vol. 83 of the Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, ed. William Irwin. Malden: Wiley Blackwell, 247–259.
- Cavalier, Stephen (2011) *The World History of Animation*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Cooke, Mervyn (2010) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daas, Martha (2012) »Is Nothing Sacred? Religious Parody in SOUTH PARK«, in: *Deconstructing South Park: Critical Examinations of Animated Transgression*, ed. Brian Cogan. Plymouth: Lexington Books, 75–85.
- Farley, Rebecca (2003) »From Fred and Wilma to Ren and Stimpy: What makes a cartoon ‘prime time’?«, in: *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*, ed. Carol A. Stabile, Mark Harrison. London/New York: Routledge, 147–164.
- Friedwald, Will (2002) »I Kid Because I Love: The Music Of *The Simpsons*«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, 253–262.

- Goeth, Maria (2016) *Musik und Humor: Strategien. Universalien. Grenzen*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms e. K. Verlagsbuchhandlung.
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- (2011) »Sounds Funny/Funny Sounds. Theorizing Cartoon Music«, in: *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-era Hollywood*, ed. Daniel Goldmark, Charlie Keil. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 257–271.
- (2002) »An Interview with Alf Clausen«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, 239–252.
- and Yuval Taylor (ed.) (2002), *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Capella Books.
- (2002) »Introduction«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, xiii–xvi.
- Hanna, William (1996) »In Cartoons, Music Makes the Laughs Grow Louder«, in: *Hanna-Barbera's Pic-a-nic Basket of Cartoon Classics*, CD booklet (Rhino R2-72290). Los Angeles: Hanna-Barbera Productions, Inc., 4.
- Hansen, Barry and Earl Kress (2002) »An Interview with Hoyt Curtin«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, 169–172.
- Hilton-Morrow, Wendy and David T. MacMahan (2003) »*The Flintstones* to *Futurama*: Networks and prime time animation«, in: *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*, ed. Carol A. Stabile, Mark Harrison. London/New York: Routledge, 74–88.
- Jahn, Konstantin (2016) *Hipster, Gangster, femmes fatales. Eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz*. München: edition text+kritik.
- Klein, Norman M. (1993) *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*. London/New York: Verso (reprinted 1998).
- Kutnowski, Martin (2008) »Trope and Irony in *The Simpsons' Overture*«, in: *Popular Music and Society*, 31:5, 599–616. (<http://dx.doi.org/10.1080/03007760802188363>)
- Maltin, Leonard (1987) *Of Mice and Magic: a History of American Animated Cartoons*, revised and updated edition. New York: Plume.
- (2002) »Foreword«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, ix–x.

- Neuwirth, Allan (2003) *Makin' Toons: Inside the Most Popular Animated TV Shows and Movies*. New York: Allworth Press.
- Nye, Sean (2011) »From Punk to the Musical: SOUTH PARK, Music, and the Cartoon Format«, in: *Music in Television. Channels of Listening*, ed. James Deaville (= *Routledge Music and Screen Media Series*, ed. Neil Lerner). Abingdon/New York: Routledge, 143–164.
- Ott, Brian L. (2003) »‘Oh my God, they digitized Kenny!’: Travels in the SOUTH PARK Cybercommunity V4.0«, in: *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*, ed. Carol A. Stabile, Mark Harrison. London/New York: Routledge, 220–242.
- Perlmutter, David (2014) *America Toons in: A History of Television Animation*. Jefferson: McFarland & Company.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, second edition. London/New York: W. W. Norton & Company.
- Rodman, Ron (2010) *Tuning in: American Narrative Television Music*. New York: Oxford University Press.
- Sennett, Ted (1989) *The Art of Hanna-Barbera*. New York: Viking.
- Stabile, Carol A. and Mark Harrison (ed.) (2003), *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture* London/New York: Routledge.
- Strauss, Neil (2002) »Tunes for Toons: A Cartoon Music Primer«, in: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. Chicago: A Capella Books, 5–13.
- Tueth, Michael V. (2003) »Back to the drawing board: The family in animated television comedy«, in: *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*, ed. Carol A. Stabile, Mark Harrison. London/New York: Routledge, 133–146.
- Wells, Paul (2003) »‘Smarter than the average art form’: Animation in the television era«, in: *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*, ed. Carol A. Stabile, Mark Harrison. London/New York: Routledge, 15–32.

Online Sources

<http://simpsonspedia.net/index.php?title=Simpsonspedia>

http://southpark.wikia.com/wiki/South_Park_Archives

http://familyguy.wikia.com/wiki/Main_Page

http://simpsons.wikia.com/wiki/Simpsons_Wiki

Empfohlene Zitierweise

Motzkus, Peter: SIMPSONS, Inc. (!?) — A Very Short Fascicle on Music's Dramaturgy and Use in Adult Animation Series. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 65–114, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p65-114>.

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.

»Implicit« and »Treated« Music: experimentation and innovation in the documentary series LOST CITIES by José Nieto.

Vicente J. Ruiz Antón (Alicante)

Introduction

We will introduce in this paper several blocks of music composed by José Nieto for CIUDADES PERDIDAS (LOST CITIES) (ES 1984–1990, Manuel Serrano) documentary series, more specifically in the episodes entitled *Petra Y El Imperio Nabateo*, (*Petra And The Nabatean Empire*)¹ and *De Las Mil Y Una Noches A La Reina de Saba. Yemen (From The Arabian Nights To The Queen of Sheba. Yemen)*². We will deal with some of the resources used by the composer for this documentary genre first and, once they have proved to be valuable for both aesthetic and functional purposes, how they were used for big screen productions as well. In the first episode, the author adapts and adopts a pre-existing Bedouin song as one of the central themes of the film (which is considered by the composer as »implicit« music). On top of that, he integrates a pre-recorded Bedouin flute melody into the orchestral discourse (described as

- 1 The original sources used for the analysis of the chapters of this series were VHS tapes with the titles that appear throughout this work. However, RTVE (Radio Televisión Española, the National Spanish Radio and Television) has digitalised these documentaries and has given the first of them the title *Petra, Un Reino En El Desierto I y II (Petra, A Kingdom In The Desert I and II)*. Online: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ciudades-perdidas/ciudades-perdidas-petra-reino-desierto/3173785/>, last accessed November 8, 2019.
- 2 Online: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ciudades-perdidas/ciudades-perdidas-reina-saba-mil-noches/3181838/>, last accessed November 8, 2019.

»treated« music). Such procedures will be employed again, with some other sound elements in the programme of Yemen, and six years later in the film BWANA (ES 1996, Imanol Uribe). We will also introduce a technological tool, iAnalyse, which will allow us to follow the score in a synchronised fashion with the sequence of images and music of the selected samples used for analysis.

These are our purposes in this research:

- Defining the concepts of »implicit« and »treated« music.
- Acknowledging the documentary as a genre for experimentation and innovation in the field of applied music composition.
- Claiming the work of this composer for TV through this genre.
- Introducing iAnalyse as a technological resource for musical and audiovisual analysis.

Conceptual relationship between music and image

Many times we have heard Nieto's following quotation: »Music is inside the film. To grasp it, you only need to go into it«. This thought may have different readings but in this context it is closely related to the idea of »implicit« music.

González Villalibre (2013, 88) defines the concept of »explicit« music as »that which serves to provide additional information, or to strengthen the information presented on the screen, quickly and directly, always through mechanisms that appeal directly to the musical culture (Western, in our case).«

Moreover, José Nieto argues that a film has an implicit music from the point of view of its geographical and temporal location (it can be pre-existing, if it were music which was already previously composed or original, if it was expressly composed for the film), and that music (implicit music) is inherent to the place and time where the action takes place, even before appearing on screen. It is implicit in this context (territory or period of time) because this music, or the elements of which it is composed, place it, identify it and define it culturally. Likewise it provides a link with audiences of the same cultural environment or cultural identity, since in most cases, these are able to identify this music or relate these elements and establish meanings.

The music is only made »explicit« when inserted in the corresponding sequence, when it is shown to the audience-viewer.³ Likewise, Nieto asserts, regarding the previous point that it is precisely within this context, where the idea of explicit music, previously defined by González Villalibre, is truly meaningful, (alluding to both its functional and connotative character as well as to its semantic value). Otherwise this idea of explicit music becomes too obvious: it is explicit because it is present, since it has already been revealed to the viewer (Olarte Martínez/Ruiz Antón 2016, 34f).

As for the use of »Varsoviana«, in *LIBERTARIAS* (1996, Vicente Aranda), an anarchist anthem in the Spanish Civil War, the composer states it uses as »music full of meaning not acquired in the film, but implicit in it before.« (Fraile Prieto 2008, 396) Likewise, in the early days of the documentary series *ESTA ES MI TIERRA (THIS IS MY LAND) (ES 1981–1983, Manuel Serrano)*,

3 José Nieto, personal interview, January 2, 2015.

programmes in which several Spanish writers talk about their places of birth or residence, the composer chooses Spanish folk music as implicit music, after a process of research and consultation on many folklorists' works.

These cases correspond to pre-existing music, both in geographical and historical context. However, that »implicitness«, that inherent character can lead to an original music composition containing some morphological features whose ultimate sound evokes the former ones.

Implicit music makes reference to both thematic and timbre/color tone aspects. Nieto uses some atypical instrumental templates in a premeditated way; unconventional pallets of colour, sound combinations that reflect the content of the story. He sometimes makes use of an extreme instrument (the tessitura) to increase the dramatic charge, so the periods of absence are more significant than the periods of presence.

Finally, one more concept should be added for the convenience of the argument: »Treated« music (Ruiz Antón 2015, 71) as »music, previously recorded in a field different from that of musical film production, and after physical handling in audio, inserted into an instrumental template in a completely different harmonic context, gender and style.« This is the case of some of the most dramatically charged compositional resources that will be shown.

Both concepts, implicit and treated music, constitute the conceptual basis of the applied musical production by José Nieto, which extend not only to the documentary but which are also projected onto his fiction filmography, as we

will see further on. This type of work is based on the study and research of sources of sound and music which provide, on the one hand, clarifying and credible information regarding the situations that develop in the narrative of the film and, on the other, a complete meaning and unity of the audiovisual product, beyond its functional contribution.

José Nieto, composer of applied music

The influence of José Nieto's documentary filmography has not been as significant as it might have been, overshadowed perhaps by his famous soundtracks for fiction films. His career in this field encompasses more than eighty films and many other documentary series. He won six Goya Awards from the Academy of Arts and Cinematographic Sciences of Spain and furthermore is the only composer who holds the National Filmography Award in Spain (2000), among other accolades. He also composed for fifteen projects for theatre and ballet between 1976 and 2007.

Nieto began his career as a drummer and arranger in the field of jazz. He is versatile and self-taught, combining various genres and styles for his compositions.

In the world of film music, he made his debut with *LA LOLA DICEN QUE NO VIVE SOLA* (ES 1969, Jaime de Armiñán). Since then, he has participated in a large number of projects. His film production is very extensive and we cannot establish a catalog of the entirety of his filmography in the course of a short

article like this one. We will, therefore, only highlight some of his most significant collaborations:

Nieto worked alongside the acclaimed director Imanol Uribe for the main example of this article as well as three other films, LA LUNA NEGRA (ES 1989), BWANA (ES 1996), and EXTRAÑOS (ES 1998).

However, his most fruitful partnership was possibly the one with the director Vicente Aranda, with whom he was working together on a total of sixteen projects. Some of these are: EL LUTE. CAMINA O REVIENTA (ES 1987), SI TE DICEN QUE CAÍ (ES 1989), AMANTES (ES 1991), EL AMANTE BILINGÜE (ES 1992), INTRUSO (ES 1993), LIBERTARIAS (ES 1996), CELOS (ES 1999), JUANA LA LOCA (ES 2001), CARMEN (ES 2003) and LUNA CALIENTE (ES 2009), furthermore the fiction TV series, LOS JINETES DEL ALBA (ES 1990).

We can appreciate the use of jazz in films which are connected to *film noir*, such as HAY QUE MATAR A B (ES 1975, José L. Borau), and BELTENEBROS (ES 1991) by Pilar Miró, for whom he also composed the music of EL PERRO DEL HORTELANO (ES 1995) and TU NOMBRE ENVENENA MIS SUEÑOS (ES 1996).

In 1986 he composed the music for the silent film LA ALDEA MALDITA (ES 1930, Florian Rey) which premiered in the Semana Internacional de Cine de Valladolid (International Cinema Week of Valladolid, Spain) of that year.

The six Goya Awards for the best original music correspond to the following films: EL BOSQUE ANIMADO (ES 1987, José L. Cuerda), LO MÁS NATURAL

(ES 1990, Josefina Molina), EL REY PASMADO (ES 1991, Imanol Uribe), EL MAESTRO DE ESGRIMA (ES 1992, Pedro Olea), LA PASIÓN TURCA (ES 1994, Vicente Aranda) and SÉ QUIEN ERES (ES 2000, Patricia Ferreira).

Because of his ethical and aesthetic sense he elects to abandon Milos Forman's project GOYA'S GHOST (USA 2006). Although José Nieto did not sign a contract for the use of his music in the film, some of his tracks were implemented during the final editing.

Finally, the following films should be singled out: EL CABALLERO DEL DRAGÓN (ES 1985, Fernando Colomo); LA GUERRA DE LOS LOCOS (ES 1985, Manuel Matji) and AMANECE, QUE NO ES POCO (ES 1989, José Luis Cuerda).

The composer has created the music for several documentary series, too, but he is especially fond of three of them: the aforementioned LOST CITIES, THIS IS MY LAND and ARMADA: LA ARMADA INVENCIBLE (GB 1988, Alan Ereira). The first two are very important because the compositions will be re-used in some of his later works and in the latter case, a TVE-BBC co-production, directed by Alan Ereira, where he uses contemporary languages, will allow the composer to work again with this director in Crusades again, this being a high-standard production encompassing a large amount of artistic and technical means.

Concert music is likewise an important part of Nieto's production. His first real approach to symphonic music was commissioned by the ORTVE⁴ director at

4 Orquesta de Radiotelevisión Española (Spanish Radio and Television Orchestra).

the time, Odón Alonso, with *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta*, although in 1976 he also premiered *Freephonía*, at the request of RNE⁵ in order to represent Spain at the International Jazz Concert of UER (Radio Broadcast of the European Union) as well as the *Flamenco-Jazz suite*.

Over time he would go back to this genre and, simultaneously, decrease his cinematographic activity. Some highlights of this period are *La Muerte del Héroe*, *Cuatro Lunas*, *Vitae et Morts Exaltatio*, this last one commissioned by Guitar Arts of Belgrado, in 2005, based on *el Llibre Vermell of Montserrat*, as well as *Trilogía Barroca* (2010). The seed of this trilogy is found in the composition of the music for the film *EXTRAÑOS* (ES 1998, Imanol Uribe) and *Impulso, for alto saxophone and chamber ensemble* (2012). Another noteworthy work is *El castillo interior* (2015), a symphonic suite emanating from music composed for the Spanish TV series *TERESA DE JESÚS* (ES 1983, Josefina Molina). In 2016, he created *Angelasia*, a flute piece, premiered in Singapore, and more recently, in November 2016, the debut of *B. L. Apuntes para un Cuarteto de Cuerda* took place in the Víctor Villegas Auditorium in Murcia (Spain) under the care of Saravasti Quartet. It was performed as a tribute to the composer Benito Lauret.

José Nieto has also written the music for several plays for the theatre: Notable among those are *Historia de un caballo* (1979), and subsequently *La Vida es Sueño* (1981), possibly his most well-received work in this field. Another Works are *María Estuardo* (1982) and *Cinematógrafo Nacional* (1984) created over A. Marsillach's text. Also *El burlador de Sevilla*, in 2003, a work which

5 Radio Nacional de España (National Spanish Radio).

lead him to being rewarded with the Max Prize, offered each year to the best theatre productions.

In 2016, The International Festival of Classical Theatre in Almagro (Spain) paid homage to the composer.⁶

A little known facet of José Nieto's work covers his multimedia macro performance music. He is the author of the *Fiestanoche* music, a performance for the Universal Exhibition celebrated in Seville in 1992, and of *Ohjalá* (1992) for the La Cartuja Theme Park, also in Seville. Furthermore, he wrote *Fiestaventura*, for Port Aventura (1995), another leisure theme park, in this case in Salou, Tarragona. The music for the Ski Championship Ceremony in Granada (1995–1996) and *Sevilla 99*, music for the inaugural ceremony of the World Athletics Championships of 1999, was also composed by José Nieto.

The ballet is another art form widely cultivated by the author, in most cases commissioned by the National Spanish Ballet, headed by J. Antonio Ruiz de la Cruz. We can mention: *Tres Danzas Españolas del Siglo XVI* (1976), *Ritmos* (1988), *Don Juan Tenorio* (1989), and *Dualia y Aires de Villa y Corte* (2007). Deserving of attention are also *El Corazón de Piedra Verde* (2008), about Salvador de Madariaga's novel, in which *villancicos* (Spanish medieval songs) of the Cancionero de Palacio can be heard, as well as interventions by the didgeridoo, a traditional Australian musical instrument. Another important work is *Sortilegio De Sangre*, (2012), a free adaptation of *Macbeth*.

⁶ Online: <https://web.archive.org/web/20190516095703/https://www.festivaldealmagro.com/en/seccion/premios-homenajes/>, last accessed: December 21, 2020.

iAnalyse, an effective mediator for audiovisual analysis

To analyse the soundtrack of a film and its relationship to the images which lend it context, we understand that the combined listening and viewing of all the intervening elements is required: the film itself, the score, the analytical and musical elements as well as the written indications for a richer understanding of the audiovisual event from a holistic perspective.

The depiction of the graphic based on the drop-down model that appears in 1974 Eisenstein's work *El sentido del cine (The Sense Of Cinema)* is still used, in certain circles, as a model for the analysis of the music applied to the image. (Eisenstein 1974, 136). Roy Prendergast (1992, 223–226) states that »two areas in this 'correspondence' are highly questionable«, and dictates that it is not real. The main cause which he argues to support this statement is based on the supposed affinity or correspondence between the visual rhythm and the musical rhythm is doubtful since, according to the author, »the concept of rhythm in the plastic arts is largely metaphorical.« The second circumstance has to do with »the idea that the graphs are supposed to prove that the actual movement of the music is similar to the sequence of pictures.« In reality, what the graph proves is that there is a similarity between the notation of the music and the sequence of the pictures. Hanns Eisler calls this »the static image of a dynamic phenomenon«. In summary, »Music is an art that moves through time, an art that cannot be perceived instantaneously; whereas, in Eisenstein's graph, the pictures are perceived instantly«.

On the other hand, although connected to what was previously argued, the French composer Pierre Couprie⁷ has been developing, since 2007, a computer tool to help music analysis which allows the synchronisation of audio and video files with those of the graphic representation of sound, in this case image files with sheet music. This free application in its LE version, called iAnalyse⁸, was created for the Mac OSX environment. It provides us with an unprecedented support to achieve a type of visualisation-hearing commentary over the scores of the most important parameters of musical analysis, performed by the user.

Version 3, available since the beginning of 2009, has brought upon a qualitative advance, with the introduction of new functions, of which Couprie himself highlights four, such as: agogic analysis (tempo variations) with the generation of the corresponding graph; the synoptic display of the musical form; the formal diagram, complementary to the previous one and consisting of a graph that represents the appearance in the temporal line of listening to the different motifs and cells, considered both in the vertical axis (musical elements) and in the horizontal (time); and, finally, what the author calls The Map. This last tool allows the user to rescue the motifs, designs, patterns or the musical cells highlighted as essential in the analysis and shows them as fragments of the score that can also be heard, and thus establish connections and interrelations⁹.

7 Online: <http://www.pierrecouprie.fr/>, last accessed: December 18, 2020.

8 Online: http://www.youtube.com/watch?v=Frvst_tshJw&feature=channel&list=UL, last accessed: December 18, 2020.

9 Pierre Couprie. «Utilisations avancées du logiciel iAnalyse pour l'analyse musicale» (Journées d'Informatique Musicale. Rennes: Université de Rennes 2). Online: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00823844/document>, last accessed: December 18, 2020.

In addition to these functions, we find the annotation browser, the sonogram, the set-theory, to represent the harmonic relationships which result from the analysis, as well as a tool for consulting about scales and modes.

Its update, iAnalyse 4 Studio, introduced a new interface and improvements related to the export of data into various formats, units of annotation, to (the) automatic generation of graphics, improved visualisation of the timeline, to (the) adaptation to graphic conditions of the »retina screen«, and so on.

Currently, in order to adapt it to the new Mac OS 10.15 (Catalina operating system), Pierre Couprie has launched iAnalyse 5¹⁰ with a renewed interface.¹¹ There have been no significant new developments since, at least not to this day and for our purposes.

Originally conceived as a software for music analysis, iAnalyse is capable of assuming other functions, such as the creation of synchronised dynamic »musicograms«¹² for the music classes of the general education system (see also Ruiz Antón/Trives Martínez 2014).

10 Online: <https://jim2019.sciencesconf.org/data/pages/Couprie.pdf>, last accessed: December 18, 2020.

11 Online: <https://www.youtube.com/watch?v=033onF0FOgA&list=PLcdP3-k6hx1k1midVQ-7aiJVgoMpsRU44X&index=1>, last accessed: December 18, 2020.

12 We define »musicogram« as the alternative representation of musical sound for performing an active musical audition. It is a didactic resource of great relevance. Some of the great pedagogues of the twentieth century, such as Willems, have used alternative spellings to convey musical language to people who lack musical knowledge and particularly children. The pedagogue Jos Wytack coined the term musicogram in the early 1970's in reference to a non-traditional graphic representation of the musical fact, although with very specific characteristics.

The LOST CITIES documentary series

The cinematographic context

The LOST CITIES documentary series project was launched in 1984, but it wasn't until 1991 that it was broadcast on TVE-1. It traces a route through three non-Western cultures, following an essentially ethnographic approach. Seven one-hour episodes are included: The first (part 1 and 2) dedicated to Petra, *Petra y el Imperio Nabateo (Petra And The Nabatean Empire)* and awarded with several prizes in Arab countries, were co-produced by TVE and Jordan Television. The third one focuses on Yemen, *De las mil y una noches a la Reina de Saba. Yemen (From The Arabian Nights To The Queen of Sheba. Yemen)*. The remaining three chapters are centered on China and Melanesia.

The *Petra* programmes first narrate the Nabataean origins of the city and its discovery by the Swiss explorer Jean Louis Burckhardt in 1812. Some further expeditions by the British naval officers Charles L. Irbi and James Mangles and the French archaeologist and traveler Léon de Laborde are reported as well. The second episode about Petra depicts its strategic role as a meeting point in the great caravan trade routes and its artistic wealth, full of Oriental and Hellenistic influences. Likewise, some aspects of the Bedouin daily life are shown.

Moreover, the episode dedicated to Yemen presents vestiges of the ancient kingdom of Saba, tracing a tour around its major cities and showing what they are »now« like (at the moment of the production). The viewer is also introduced to everyday life, traditions, trade, folklore and architecture.

The general musical context

All episodes have a common theme for the opening credits, named »Lost Cities«, which is the authentic sound icon of the series, and the counter-theme B, characteristic of each chapter. Most music blocks are produced from these two key themes, as variations adapted to each sequence. The structural framework of the programmes then becomes a »theme-and-variation« layout.

On the other hand, there is a solid number of sequences containing diegetic music accompanying dances, calling to prayer from the minarets of mosques; also Koranic readings or even a team of builders building a house using the very same rhythm of a psalmodic song.

BWANA

The cinematographic context

BWANA is a film from 1996, directed by Imanol Uribe, which aims to convey »a clear message against racial intolerance.« Constenla (1995) wrote in *El País* (a widely distributed Spanish National newspaper) at the time of its premiere: »It reflects on the 'passive and non-militant', kind of racism that is observed in

Spain, as opposed to the more ‘active, ideological and belligerent’ one that is found in Central Europe.«¹³¹⁴

The film is based on the play *La mirada del hombre oscuro* (*The Look of the Dark Man*) by Ignacio del Moral, released in 1983. This is a comedy, but with a tragic ending and an important sociological slant. It tells the story of a middle-class Spanish family, a taxi driver (Antonio), his wife (Dori) and their children (Iván and Jessy). On their way to the Costa del Sol, they decide to go clam-fishing at the beach. The action takes place over 24 hours in which they meet a sub-Saharan immigrant (Ombassi), whose open boat sinks when it seeks to reach the »promised land«. When Ombassi arrives, he proceeds to bury his deceased travel companion in a secluded place near the beach. Both the development and the outcome of the film are affected by the presence in the same place of a smuggling gang and three neo-Nazis. The circumstances lead to a triangular relationship between the groups of characters involved, which converges in the common rejection of the immigrant, predicting his dramatic end. Vega-Durán (2011) analyzes the sociological background of the film as follows:

In BWANA an Andalusian beach becomes a contact zone between Europe and Africa, where, on the one hand, the neo-Nazis try to position themselves as superior both to the

13 Tereixa Constenla, »Imanol Uribe lanza un alegato contra el racismo en su primera comedia.« *El País*, November 9, 1995.

Online: http://elpais.com/diario/1995/11/09/cultura/815871609_850215.html, last accessed: December 18, 2020.

14 However, with the passage of time, it has been confirmed that situations of racism and intolerance towards immigration have been increased in recent years coinciding with the boom experienced by the extreme right in practically all of Europe and one of the most recent examples of this is being the Spanish general elections on November 10, 2019.

Spanish family and to the immigrant and, on the other, the Spaniards are determined to define the immigrant as an inferior (...) However, the immigrant, perceived as primitive by both the neo-Nazis and the family, disrupts this pattern and emerges as a civilizing agent. Thus, the traditional racist thought is reverted by showing how subjects that apparently are presented as superior reveal their own primitive side with their own behavior. (Vega-Durán 2011, 68)

In spite of it all, its timeless character makes it an important film, of great relevance to our present and of a great didactic vision.

The general musical context

The film's soundtrack is based on three central themes. Theme A, »Bwana«, is original and appears in fourteen blocks. Theme B, »Akazehe« (Burundi chants) is pre-existing and can be heard as treated music in blocks number 6, 9, 11 and 16. Theme C, »The Dark Man's Look«, is original, too. It's the counter-theme to A and represents the tragic side of the story. This theme is not subject to B but rather combined with it. It appears in its complete form in block number 16, although it is also present in numbers 6, 8, 9, 11 and 13.

There are different musical elements that help to focus this tragicomic story since they implicitly adjoin the music of two worlds: Africa is represented by percussion and Burundi chant, »Akazehe«, and on the other hand the style and timbre of the Spanish guitar represents the Andalusian coast.

»Akazehe« is a pre-existing and adapted theme. The composer looks for the implicit element that evokes a place or character, as it happened with the

Bedouin ethnic flute form for Petra or the Hasharat chant from Yemen. This time, the ethnic singing is not recorded *in situ* by the crew but it is the interpretation of a traditional Burundi song performed by a female duo simply listed as the »Burundi soloists« in the end credits.

»Akazehe« is included on the CD titled *Tambours du Burundi, Batimbo. Musiques et chants, Burundi Drums*. It's a Playa Sound edition disc, produced by a French recording label founded in 1974 by Alain Normand, dedicated to recordings of World Music¹⁵. The melody has a structure based on consistent intervals although the song is altogether rather basic.

Inspiration, genesis and development processes

José Nieto actually travelled to Jordan with the film crew for the production of the Petra episodes (I and II) which is presently not a very common practice. The trip is aimed at an apprehension of the sound atmosphere of the place and meant to enable the composer to capture the original sources (implicit music) which later will be made explicit on the soundtrack. Although José Nieto didn't also travel to Yemen, he instructed his production team to record local music and sounds for the same purpose there.

During his stay in Petra José Nieto discovered two source sounds that underscore the first two chapters of the series. In a Bedouin camp where there's a wedding celebration, several shots of the participants singing and dancing are

15 Online: <https://www.discogs.com/Tambours-Du-Burundi-Batimbo-Musiques-Et-Chants/master/1040323>, last accessed: December 18, 2020.

filmed, who are thus diegetically included in the programme. From these sequences the counter-theme B »Petra« emerges as the characteristic music for these episodes.

The second discovery is the sound of a Bedouin flute played by a local who agrees to be recorded. His melodies are incorporated as part of the musical soundtrack in a different format. In Yemen, the members of the crew manage to record an ethnic song, which is subsequently turned into the counter-theme B »Yemen.«

Such a compositional process, which may seem suitable for a documentary film, is employed by José Nieto in fiction films as well, as could be seen in the aforementioned example of BWANA. Both of these chants, inserted into an instrumental context very different from that of their natural origin, are also good examples of what we call »Treated« music, together with the Bedouin flute in Petra and the ethnic singing in Yemen.

We shall continue by presenting five examples to highlight this ‘evolution’:¹⁶

16 We have a YouTube channel available where several examples of musical-audiovisual analysis with iAnalyse are shown:
https://www.youtube.com/channel/UCRxkgbcRfE1H1u7q-LVh4mg/videosview=0&sort=d&shelf_id=0, last accessed: December 18, 2020.

Example 1¹⁷, (LOST CITIES, S01E01, time code: 0:02:20). *Petra And The Nabatean Empire (I)*. Sequence 3. Theme B



im. 1: Ethnic chant. Vincent Ruiz personal transcript.



im. 2: Composer's adaptation

Some Bedouins are shown, singing and dancing at a wedding ceremony. After 40 seconds, the narrative begins in order to locate the action both in space and time. This is a diegetic Bedouin song that turns into the aforementioned counter-theme B. It contributes to the thematic unity and consolidation of the idea of implicit music (here made diegetically explicit). Its ethnic and repetitive nature provides it with a ritual and atavistic sense that reinforces the content of the narrative of the origins of Petra.

17 Online: <https://www.youtube.com/watch?v=IOmgFclQwUw>, last accessed December 18, 2020.

Example 2¹⁸, (LOST CITIES, S01E01, time code: 0:04:05). *Petra And The Nabatean Empire (I)*. Sequence 4. Block 1. Opening credits C

The opening credits include the artistic and technical staff framed in a series of panning shots with representative images of Petra, together with the musical themes A and B. Most musical blocks are variations of this material.

Conceptually, theme A, though original, is built up based on some implicit codes inherent to that place: majestic, monumental, grandiose, epic etc, whereas the counter-theme B is pre-existing. This is implicit music, which is diegetically explicit. It is adapted in order to achieve a full thematic unit.

18 Online: https://www.youtube.com/watch?v=Z_opvbXXIMw, last accessed December 18, 2020.

PEPE NIETO

1111111111 (011) 11111 11111 (A)

FLAUTA I
FLAUTA II
FAGOT I
FAGOT II
FAGOT III

TROMPAS
TROMPETAS
TROMBONES
TUBA

PERCUSION I
PERCUSION II

SINTE I
SINTE II

VIOLIN
VIOLA
V.CELLO

Introduction
Theme A

1 2 3

im. 3: Opening credits, p. 1. Nieto's manuscript score

The following scene presents Burkhardt getting into the gorge which leads to the most famous temple of ancient Petra, »the Treasure.« The Bedouin flute is

integrated into the orchestral context at the level of a distant sound, which emanates reverie and mystery. It is an original block containing a fragment of preexisting implicit music, presented as »Treated« music.

PEPE NIETO

"Lost Cities"

W. W.

TRAB.

TPTL.

TBS.

1. V.

RITMO

PERC.

B.

CUERDA

HOJA N.º 14

Toneizaton - Eb/Bb (III) - Cm (I)

(B)

(B)

(28)

4 5 6 7 8

im. 4: Opening credits, p. 2. Nieto's manuscript score.

PEPE NIETO

Countertheme B - "Petra" B - "Petra". Echo with timbre/color variation

W. W.

TRAB.

TRFL.

TRMS.

RITMO

PERC.

Fl.

ARP.

CUERDA

Transition element

9 10 11 12 13

im. 5: Opening credits, p.3. Nieto's manuscript score

Example 4¹⁹, (LOST CITIES S01E01, time code: 0:19:58). *Petra And the Nabatean Empire*. Sequence 15b: Block 7. »Sik«.

The image shows a handwritten musical score for a Bedouin flute. The score is divided into two systems, each starting with a circled letter 'C' and ending with a circled letter 'D'. The top system is labeled 'FLAUTA BEDUINA (GRADATION) Pre-recorded Bedouin flute. TREATED Music'. Below this are staves for 'RITMO', 'PERC.', 'Fl.', and 'ARP.'. A vertical red line is drawn through the score, and a green box highlights a note on the 'Fl.' staff with the text 'Bb hold note' written below it.

im. 6: Mark where Bedouin flute plays. Nieto's manuscript score.

19 Online: <https://www.youtube.com/watch?v=MegVcHSqEXw>, last accessed November 16, 2019.

Example 5²⁰, (LOST CITIES S01E02, time code: 0:28:34). *From The Arabian Nights To The Queen of Sheba. Yemen.* Sequence 12: Block 7. »Ethnic Chant«.



im. 7: Ethnic Hasharat chant, a western J. Nieto's transcription.

A villager's chant was recorded in Hasharat (Yemen). It turns into counter-theme B (theme »Yemen«). It's implicit music, made explicit in three ways (in order of appearance):

1. Transcription and Western adaptation for saxophone, as a non-diegetic music.
2. A fragment of the song previously recorded a capella as non-diegetic music.
3. The same pre-existing audio recording, inserted into an orchestral context, non-diegetic and »Treated« music.

20 Online: <https://www.youtube.com/watch?v=MegVcHSqEXw>, last accessed November 16, 2019.

Example 6²¹, (BWANA, time code: 0:45:34). Theme A (variation), theme B («Akazehe»). »Where shall he come from?«

im. 8: Theme B «Akazehe». Vincent Ruiz personal transcription.

Ombassy, an illegal migrant in Spain, invites a Spanish family he meets on the beach to share a campfire and spend the night together. He arrived in Spain in an open boat and is holding a wake over his dead companion on the journey. Meanwhile, the family speculate about Ombassy's origins. The musical block is entitled »Where shall he come from?«

21 Online: <https://www.youtube.com/watch?v=75WbR0Pb-L0>, last accessed November 16, 2019.

Conclusions

Finally, we can conclude:

1. After viewing the presented sequences, we can establish that the concept of »explicit« music in its connotative aspect is the result of previously considering its own »implicitness.« The term »treated« music, however, only implies one format, a way to make it »explicit.«
2. José Nieto has deeply acknowledged the importance of the documentary in his career. He declares: »Unlike many of my colleagues, who consider the documentary as a minor genre as opposed to the narrative film, I honestly think some of my best works are documentaries.« (Alvares 1996, 59) The bigger or smaller amount of technical means has had no influence on this circumstance. Therefore, the fact of consulting musicological sources proves the author's seriousness and rigor when approaching the composition of the soundtrack.
3. It has also been possible to verify that these compositional resources, based on the aforementioned concept, and previously used by the author in his documentary films (1984–1990) have been used in fictional series for TV or for the big screen. This could be illustrated by examples such as: LA GUERRA DE LOS LOCOS (ES 1987, Manuel Matjí), EL LUTE, CAMINA O REVIENTA (ES 1987, Vicente Aranda), AMANTES (ES 1991, Vicente Aranda), EL REY PASMADO (ES 1991, Imanol Uribe), EL AMANTE BILINGÜE (ES 1992, Vicente Aranda), LA PASIÓN TURCA (ES 1994, Vicente Aranda), GUANTANAMERA (CUB/ES/DE 1994, Tomás Gutiérrez Alea), LIBERTARIAS (ES 1996, Vicente

Aranda), EL PERRO DEL HORTELANO (ES 1996, Pilar Miró) and TIRANT LO BLANC (ES 2006, Vicente Aranda).

4. This conceptual vision embraces a whole way of understanding audiovisual musical composition, where the expression »thematic unity« transcends the purely musical, implicit music being a contributory element between the ethnographic and artistic aspect of documentaries.

Bibliography

- Alvares, Rosa (1996) *La armonía que rompe el silencio. Con un estudio de Julio C. Arce*. Valladolid: SGAE – 41 Semana de Cine de Valladolid.
- Eisenstein, Sergei (1974) *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A.
- Fraile Prieto, Teresa (2008) *La Creación Musical en el Cine Español Contemporáneo*. PhD diss., University of Salamanca, 2008.
- González Villalibre, Alejandro (2013) *El Compositor José Nieto (1942). Análisis de la Música Cinematográfica a través del Concepto de Música Explícita*. PhD diss., University of Oviedo.
- Olarte Martínez, Matilde and Vicente J. Ruiz Antón (2016) *José Nieto: un encuentro imprescindible*. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film music, a neglected art*. New York: W. W. Norton & Company Ltd.
- Ruiz Antón, Vicente J. (2015) *El Documental Televisivo como Espacio de Creación e Innovación en la Composición Audiovisual a través de la Obra de José Nieto*. PhD diss., University of Alicante.
- Ruiz Antón, Vicente J. and Emiliano Trives Martínez (2014) »iAnalyse: del análisis musical a la presentación de musicogramas dinámicos sincronizados«. In: *La formación del profesorado en la Educación Infantil y Primaria: retos y propuestas*, coords. Edited by J. I. Alonso Roque, C. J. Gómez Carrasco and T. Izquierdo Rus. Murcia: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 161–172.
- Vega-Durán, Raquel (2011) »'Otros' entre 'nosotros': la conflictiva mirada del colonizador colonizado en Bwana.« In: *Quaderns de cine* 7, 67–78. Online: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/quaderns-de-cine-num-7-2011-cine-y-africa-presentacion/>, last accessed: November 14, 2019.

Empfohlene Zitierweise

Ruiz Antón, Vicente J.: »Implicit« and »Treated« Music: experimentation and innovation in the documentary series LOST CITIES by José Nieto. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 115–144, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p115-144>.

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.

Atmosphären in der isländischen TV-Serie TRAPPED

Jean Martin (Brighton)

Abstract

Das Medienformat der TV-Serie, oder was Roberts (2016) »procedural television drama« nennt, hat sich als äußerst erfolgreicher Zuschauermagnet erwiesen. Die Nordic-Noir-TV-Serien wie WALLANDER (2005–heute), FORBRYDELSEN/THE KILLING (2007–10) und BRON/THE BRIDGE (2011–2018) sind bekannte Beispiele. Ein Grund hierfür ist gewiss die Dauer einer Serie, die eine differenzierte Charakterentwicklung der Protagonisten inklusive ihrer sozialen Umgebung erlaubt. In der isländischen Serie TRAPPED (2015–16) kommt noch etwas anderes hinzu. Die Landschaft Islands und das rauhe nordische Wetter spielen eine zentrale Rolle, um eine konsistente, emotional geladene Atmosphäre zu erzeugen, auf deren Hintergrund die großen Themen der Zeit sich entfalten: Globale Wirtschaftsinteressen verbinden sich mit denen lokaler Politiker; eine Widerstandsgruppe, die für die vermeintlich unberührte Natur Islands und die Bewahrung einer lokalen Identität kämpft; ein mysteriöser Mord, der die lokale Gemeinschaft in Aufregung versetzt. Die Technik einer ambienten Bordun-Musik mit nahtlos integriertem Sound Design von Windgeräuschen wie auch der Gebrauch von blauen, winterlichen Farbtönen transformieren den kleinen Bildschirm in eine augmentierte, affektiv geladene Fläche, die Islands Landschaft als Emotion erfahrbar macht. Auf dem Hintergrund dieser emotionalisierten Landschaft wird dem Zuschauer ermöglicht, am fiktiven Leben des melancholischen Protagonisten der Serie, Inspektor Andri, und seiner zwei Assistenten teilzunehmen.

Keywords: Atmosphäre, Bordun-Musik, integrierter Soundtrack, affektives Produktionsdesign, emotionale Landschaft.

Es ist selbstverständlich, dass die Handlung eines Films an einem bestimmten Ort stattfindet. Dies können Innenräume sein, z. B. in *12 ANGRY MEN* (USA 1957, Sidney Lumet) und *ROPE* (USA 1948, Alfred Hitchcock), oder Landschaften in der Natur oder urbanen Umgebungen. In der Serie *TRAPPED* wird der Natur Islands eine ausdrückliche Rolle zugestanden, da die Handlung häufig im Freien in der Landschaft stattfindet. Levebvre (2011) unterscheidet zwischen Setting, d. h. dem Filmset, und Landschaft, die als Natur immer schon da ist. Roberts (2016) sieht die Repräsentation von Landschaft im Film als ästhetische Produktion vergleichbar der Landschaftsmalerei, die einen mehr kontemplativen Blick darstellt, »... whereby the spectator's perception is cast towards the spaces that constitute what is within and (by negation) what lies beyond the frame« (Roberts 2016, 367). Die natürliche Landschaft ist in *TRAPPED* der allgegenwärtige Raum, in dem der isländische Polizeiinspektor seine Untersuchungen an verschiedenen Orten durchführt. Natur ist aber auch das Andere, nicht-humane, das es zu bewahren gilt. In *TRAPPED* wird in der Repräsentation von Natur eine enge Verbindung zwischen einer sublimen Landschaft, die eine Mischung aus erhabener Schönheit und Bedrohlichkeit während der Winterstürme ist, und der Inszenierung des Dramas hergestellt.

Klang und Geräusch spielen dabei eine wichtige Rolle. Sie beziehen sich immer auf anderes, sind situativ, körperlich und affektiv. Klänge verweisen auf ihren Ursprung, den Grund ihres Klingens. Werden sie von einem Hörer bewusst wahrgenommen, können sie Assoziationen und Emotionen erwecken. Dies macht die akustische Dimension zu einem effektiven Mittel im Produktionsdesign von Filmen, die auf kleinen Bildschirmen konsumiert

werden. Der Soundtrack, einschließlich der atmosphärischen Musik, vergrößert diese kleinen Projektionsflächen zu einem immersiven Raum, in dem emotionale Erfahrungen möglich werden.

Die Begriffe, die in den Diskussionen im Bereich der Klangkunst und der akustischen Ökologie seit den späten 1960er Jahren entwickelt wurden (Truax 1999, Westerkamp 2002), haben sich auch in der Filmtonforschung als fruchtbar erwiesen: Soundscape und Soundwalking als Methoden des bewussten Hörens, die von der phänomenologischen Theorie der Wahrnehmung inspiriert wurden, d. h. wie akustische Phänomene, Geräusche und Musik, die nur in der Zeit existieren, wahrgenommen werden. Wie kann eine Landschaft durch ihre Geräusche erfahrbar werden?

Der Begriff Soundscape¹ wurde von dem kanadischen Komponisten und Autor Murray R. Schafer 1969 eingeführt. Schafer brachte in Vancouver internationale Forscher und Künstler in dem World Soundscape Project² zusammen und definierte erstmals akustische Ökologie als Forschungsfeld. Komponisten begannen sich für die Idee der Klanglandschaft zu interessieren. Richtungsweisend in Frankreich war Luc Ferrari mit seiner Komposition »Presque rien, numéro 1« (1970), in der er eine lange Tonbandaufnahme der Geräusche einer Bucht an der kroatischen Küste auf 21 Minuten reduzierte. Das Editieren und Mischen dieser Geräusche kann als kompositorischer Akt verstanden werden. Die Idee, akustische Aufnahmen als Material der

1 Soundscape ist ein Kunstwort und eine Modifikation von Landscape, was im Deutschen etwas umständlicher als Klanglandschaft übersetzt wird.

2 https://en.wikipedia.org/wiki/World_Soundscape_Project (Letzter Zugriff: 04. März 2020).

Komposition zu benutzen, ist auch zentral für die Komposition und Ästhetik der Elektroakustischen Musik. Das Editieren, Manipulieren und Mischen von Geräuschen und Klängen ist natürlich ebenso wichtig bei der Herstellung der Filmttonspur in der filmischen Postproduktion, allerdings mit dem Unterschied, dass alle akustischen Ereignisse sich funktional auf die Bilder und die Narration des Films beziehen³. Barry Truax führte den Begriff der Soundscape-Komposition⁴ erstmals 1984 (Kapitel 13) in den ästhetischen Diskurs ein.

Bedeutsam ist auch, dass der Hörer in dem kommunikativen Zusammenhang berücksichtigt wird, was im Rückblick im früheren Denken über die Klanglandschaft eine grobe phänomenologische Unterlassung war. Der hörende Zuschauer in einem Film ist die Instanz, wo im Akt der bewussten Wahrnehmung das audiovisuelle Artefakt erst vervollständigt wird.

Dieses bewusste Hören wird auch von dem Filmttonmeister praktiziert, der vor Ort den O-Ton aufnimmt und darüber hinaus nach den synchronisierten Takes auch zusätzliche Geräuschambiente der Lokalität aufnimmt. Diese Methode von freien Aufnahmen, die durch technisch vermitteltes Hören die Landschaft und Umgebung in ihrer Klanglichkeit zu begreifen versucht, wird inzwischen auch künstlerisch und ökologisch in Soundwalks, im Fieldrecording Movement, und der Klangkunst angewendet.⁵ Der Unterschied ist, dass ein Filmttonmeister

3 Siehe hierzu Michel Chions provokante These, dass es keine Filmttonspur gebe (JM: als autonome Entität).

4 <https://www.sfu.ca/~truax/scomp.html> (Letzter Zugriff: 04. März 2020)

5 In kritischen Reflexionen haben der britische Anthropologe Tim Ingold (1993, 2007) und Frauke Behrendt: Soundwalking (2018) die Diskussion weitergeführt.

überwiegend funktional hört: Wie kann dieses oder jenes Geräusch zur Filmtongestaltung beitragen? In TRAPPED werden zuweilen Windeffekte visuell durch Windmaschinen erzeugt und akustisch durch die verschiedenen Aufnahmen von Windgeräuschen in der Postproduktion in Schichten (technisch auf Tonspuren des Mehrspur-Programms verteilt) arrangiert und gemischt. Mit Filtern können bestimmte Frequenzbänder verstärkt werden, um, wie Jörn Peter Hiekel es formuliert, »den Übergang zwischen einfacher Beobachtung des ohnehin Vorhandenen und dem bewußten – künstlerischen – Setzen von Klangmarkierungen« (Hiekel/Gervink 2009, 10) zu gewährleisten. Diese Methodik geht weit über eine naive Lautmalerei hinaus. Der Klang eines bestimmten Ortes oder einer landschaftlichen Umgebung lässt sich so künstlerisch gestalten und dramaturgisch als emotionaler Auslöser einsetzen. In TRAPPED ist diese emotionale Fokussierung im Charakter von Inspektor Andri, dem melancholischen Anti-Hero, realisiert. Hier wird eine Analogie zwischen der gestörten Natur Islands und der psychisch gestörten Natur von Inspektor Andri hergestellt.

Helga de la Motte kritisiert in diesem Zusammenhang die Idee einer schonungsbedürftigen Natur, einer Natur, »für die die Menschen Verantwortung übernehmen sollen. Noch immer wirkt die anthropozentrische Vorstellung nach: Macht euch die Erde untertan. Auch ist im ökologischen Verständnis die Natur nicht mehr das Universum. Denn schonungsbedürftig ist letztendlich nur der Lebensraum des Menschen. Natur ist auf die Biosphäre unserer Umwelt reduziert.« (de la Motte 2009, 21)⁶

6 Es ist kein Zufall, dass sich die ästhetische und kulturelle Anerkennung von Geräuschen seit Mitte des letzten Jahrhunderts verstärkte. Dies hat bestimmt auch ideologische Hintergründe in dem Sinne, dass das Soundscape movement, die Klangkunst und auch der

Viele lokale Gemeinschaften erleben die Ökonomie inzwischen als überwältigend und außer Kontrolle, begleitet von Gefühlen der Entfremdung und Ohnmacht. Diese ökologische Störung des Lebens wird als eines der Hauptthemen in der Serie TRAPPED behandelt. Das Drama spielt sich im Konflikt zwischen einer (vermeintlichen) lokalen isländischen Identität und invasiven Wirtschaftsinteressen Investoren aus.

Wie können derartige negative Konflikte als positive, lustbetonte Medienerfahrung in einer TV-Serie gestaltet werden? Was motiviert Zuschauende, die nächste Episode einer Serie anschauen zu wollen? Im Fall von TRAPPED ist es wesentlich die Erzählkunst – die Zeichnung von Charakteren und vor allem die Handlung. Das dazu beitragende Hauptelement aber ist eine Atmosphäre, die alle Folgen durchdringt und beherrscht, und Handlung und Charaktere hervorhebt und vertieft. Atmosphäre wird hier als Überbegriff für eine unbestimmte Menge emotiver Designmittel benutzt, die jenseits der linguistischen Narration wirksam sind.

Es sind drei Gestaltungsmittel, die in TRAPPED wesentlich zur Schaffung von Atmosphäre beitragen: 1. die Bilder der ins nordische Winterlicht getauchten Landschaft Islands in Tönen von blau, oft grau oder durch Schnee und Gestein schwarz-weiß gefasert; 2. die maritimen Wind- und Sturmgeräusche und 3. die

Gebrauch von Geräuschen in der Musik von der allgemeinen ökologischen Reaktion auf den beschleunigten technischen Fortschritt inspiriert zu sein scheint. Eine verschwindende Natur kann nicht mehr imitiert werden, sondern muss vor der völligen Zerstörung noch dokumentiert und dann künstlich (-erisch) gestaltet werden: Das ist das Aktionsfeld der Medien Film und Games (Computerspiele).

von der Bordun-Technik inspirierte ambiente Musik von Jóhann Jóhannsson und Hildur Guðnadóttir.

Obwohl diese farblichen, geräuschhaften und musikalischen Atmosphären einen emotionalen Erfahrungswert an sich haben, sind diese als Stilmittel geschickt in den narrativen Kontext der Serie eingebaut. Sie unterstützen die oft nur angedeuteten Themen, die weit über Island hinaus zunehmend die ökologische und politische Debatte in der Welt beherrschen: 1. der Konflikt zwischen Natur und Zivilisation; 2. eine globalisierte Wirtschaft, die lokale Lebens- und Arbeitsformen, Traditionen und Landschaften ignoriert oder gar zerstört und 3. lokale Politiker, die aus Machtinteresse daran mitwirken. Diese großen Themen, die in TRAPPED angedeutet sind, stehen in merkwürdigem Kontrast zu der kleinen Welt der ländlichen Polizeistation im Norden Islands, wo der kauzige Inspektor Andri, seine Assistentin Hinrika und der bedächtige Verwalter und Gefängniswärter Asgeir plötzlich mit einem grausamen Mord konfrontiert sind. Die Narration lässt es bewusst vage, ob der mysteriöse Mord mit der Erweiterung des Hafens, der auf der arktischen Schiffsroute zwischen Amerika, Russland und China liegt und die lokale Wirtschaft stimulieren soll, in Verbindung steht. Der Regisseur begnügt sich mit der Andeutung, dass ein solcher internationaler Hafen Störungen in den wohlgeordneten Alltag Islands bringen kann: Immigration, Menschenhandel, ausländische Spekulanten (Episode 1.1 min. 00:19:40; Episode 1.2 min. 00:29:40)⁷.

Der Mord, den Inspektor Andri mit der gerade angelegten Fähre in Verbindung bringt, zwingt ihn, das Schiff unter Quarantäne zu stellen. Die Passagiere wie

⁷ Alle Zeitangaben beziehen sich auf die DVD FCD1230, Arrow Films (2016).

auch die Einwohner des kleinen Hafenorts sind in ihren Häusern bzw. auf dem Schiff gefangen, einerseits aus Furcht vor dem flüchtigen Mörder, der die Insel durch seine Präsenz verunsichert, wie auch durch den aufkommenden, harschen Schneesturm. Das Motiv des Gefangenseins bestimmt auch den Titel der Serie: TRAPPED.

Isländer reden in der Serie nicht viel. Inspektor Andri, melancholisch und ein Mann von wenigen Worten, stößt bei seinen Untersuchungen meist auf Schweigen in der lokalen Gemeinschaft, besonders bei Mitgliedern einer Widerstandsgruppe mit dem vielsagenden Namen »Hammer von Thor«, die sich eine Rückkehr zu einem ursprünglichen, vermeintlich authentischen Island zum Programm gemacht haben.

Das einzige Beweisstück des Mordes, der Torso der verstümmelten Leiche, wird aus dem Kühlhaus gestohlen (Episode 1.2). Vage Verdächtigungen, etwa die potenzielle Verstrickung des Kapitäns der dänischen Fähre und andere Spekulationen halten das Interesse an der und Engagement für die sich entfaltende Geschichte bei den Zuschauenden aufrecht. Ein Litauer, der zwei Afrikanerinnen eingeschmuggelt hat, wird als Verdächtiger verhaftet, entkommt aber aus dem Gefängnis und verliert auf der Flucht sein Leben. Diese Fährte erweist sich somit als Sackgasse. In TRAPPED werden Verdächtigungen, falsche Fährten, die zu ergebnislosen Untersuchungen führen, wiederholt als Mittel eines mysteriösen Suspense eingesetzt.

Atmosphäre

Der Philosoph Gernot Böhme unterscheidet zwischen dem Naturverständnis, das von Wissenschaft und Technik beherrscht ist, und einer Ästhetik, die Natur als Gemütsstimmung wahrnimmt, von erhaben, bedrohlich, kalt bis zu traurig, lieblich oder freundlich. Dichter vermögen dies ebenso zur Sprache zu bringen wie Komponisten – Franz Schubert etwa in seiner *Winterreise*, oder Jean Sibelius in seinen Sinfonien. Viele Praktiker des Theaters, des Films, der Architektur, des Designs oder des Verkaufens verstehen intuitiv das Potenzial von Atmosphären, die Befindlichkeiten erzeugen und verändern können. Eine Landschaft, die wie in TRAPPED als Befindlichkeit gezeichnet ist, wird so zu einem Mittel der emotionalen Gestaltung. Landschaft wird im Film häufig als »pathetischer Auslöser« (Voegelin 2006) eingesetzt, etwa in den deutschen Nachkriegsfilmen mit der bunten, heilen Voralpenlandschaft, die vom Krieg verschont wurde oder in den düsteren Landschaften in Lars von Triers MELANCHOLIA (DK/S/F/D 2011) und in zahllosen Western, die vor dem Hintergrund der spektakulären Landschaft des Monument Valley in Arizona und Utah inszeniert sind. Film ist das Medium, das solche Atmosphären sehr gezielt und unmittelbar einfangen und erzählerisch reproduzieren kann.

Auch in TRAPPED werden Bild- und Klanglandschaften zur Erzeugung von Atmosphären genutzt, die die Episoden der Serie als Grundstimmung durchziehen.

Gernot Böhme definiert Atmosphäre als neuen ästhetischen Grundbegriff:

Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist. (Böhme 1995, 34)

Böhme spricht von einer zunehmenden Ästhetisierung der Realität – man denke nur an die praktischen Künste des Gartenbaus, des Bühnendesigns oder des Produktionsdesigns im Film. Musikalische Atmosphären (z. B. Muzak) sollen das Konsumieren in Einkaufszentren anregen. Sogar der eigene Körper ist zum Designobjekt geworden: Durch Bodybuilding oder kosmetische Operationen wird der Körper für spezifische Identitäten ausgestaltet. Um es erneut mit Gernot Böhme zu sagen:

Die ästhetische Arbeit besteht darin, Dingen, Umgebungen oder dem Menschen selbst solche Eigenschaften zu geben, die von ihnen etwas ausgehen lassen. D. h. es geht darum, durch Arbeit am Gegenstand Atmosphären zu *machen*. (Böhme 1995, 35)

In TRAPPED wird die Landschaft Islands so ästhetisiert, dass sie Gefühle der Melancholie ausdrückt: visuell durch den Einsatz düsterer, blau-grauer Farben, musikalisch durch das langsame Tempo und die fallenden Melodielinien. Der

Regisseur Baltasar Kormákur benutzt die isländische Landschaft als integralen Bestandteil seines Produktionsdesigns. Landschaft wird nicht nur schlicht abgebildet, sondern ist dramatisch und affektiv als Atmosphäre inszeniert. Dies wird besonders deutlich in einem Vergleich mit dem isländischen Film *WOMAN AT WAR* (2019, Benedikt Erlingsson)⁸. Dieser Film thematisiert gleichfalls die gegenwärtige ökologische Debatte, die sich im Konflikt zwischen chinesischen Investoren, isländischen Politikern, die sich auf wirtschaftliches Wachstum eingeschworen haben, und der selbsterklärten Umweltkriegerin Hella (Halldóra Geirharðsdóttir) ausspielt. Doch der Grundton ist heiter und optimistisch.

Böhme geht so weit, dass er eine Ästhetik der Atmosphären als menschliches Grundbedürfnis im Alltagsleben erklärt. Der einfachste Arbeiter und seine Frau gestalten eine Atmosphäre in ihrem Wohnzimmer durch Bilder, Teppiche, Blumentöpfe etc. Ein snobistischer Kunstkenner wird dies als Kitsch abtun, doch die Tatsache bleibt: Es handelt sich um eine Atmosphäre. In diesem Sinn ist der Begriff der Atmosphäre allgemeiner, flexibler und weniger urteilend.

Durch die zeitliche Dehnung der Filmerfahrung, die sich über zahlreiche Episoden erstreckt, sind erfolgreiche TV-Serien essenziell Erzeuger von wiederholbaren und konsistenten Atmosphären. Das langsame Tempo in *TRAPPED*, personifiziert im Charakter von Inspektor Andri, begünstigt die

8 Im Kontrast zu *TRAPPED* ist die Story surreal humoristisch angelegt, was vor allem durch einen Verfremdungseffekt erreicht wird, in dem die Musiker plötzlich in bestimmten dramatischen Momenten in der Spielszene präsent sind, auch in Außenszenen wie in der Isländischen Wildnis oder am Straßenrand und somit die vierte Wand durchbrechen. Interessant ist auch, wie die Landschaft Islands dargestellt wird. Ferner ist im Gegensatz zu *TRAPPED* das Licht hell und freundlich, oft scheint die Sonne und die Hauptfigur strahlt einen energiereichen Optimismus aus.

Erfahrung des Atmosphärischen. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie drei filmische Gestaltungsmittel – Farbtöne, Sounddesign und Musik – Atmosphären erschaffen.

Farbtöne

Island liegt knapp südlich des nördlichen Polarkreises. Dies bedeutet, dass die Winter lang und dunkel sind. Der rauhe Nordatlantik erzeugt ein unbeständiges Klima, was auch die farbliche Stimmung in der visuellen Wahrnehmung prägt: Farblich überwiegen Grau- und Blautöne. Die Landschaft, besonders im inneren Hochland, ist karg und durch die windbedingte Bodenerosion fast wüstenartig. Das Lavagestein ist grau oder schwarz. Der Himmel ist häufig grau bewölkt. Diese visuellen Eindrücke erzeugen eine Atmosphäre: die Landschaft ist nicht freundlich, sondern fremd für die meisten Zuschauer der Serie, unheimlich, abweisend oder – um den altmodischen ästhetischen Begriff aus dem 18. Jahrhundert zu benutzen – erhaben. Islands Landschaft hat etwas schauerlich Schönes, das weit entfernt von der normalen menschlichen Erfahrungswelt der meisten Zuschauer liegt. Der Kontrast zwischen dieser ‚erhabenen‘ Natur und dem heimischen Sofa könnte nicht größer sein.

Wind

Welche akustischen Merkmale der isländischen Landschaft eignen sich als evokatives, atmosphärisches Klangmaterial für die Filmtongestaltung in

TRAPPED? Diese Frage mögen sich Kormákur und sein Sounddesigner gestellt haben. Wie wird die in den Filmbildern abgebildete Welt von Island in eine real dreidimensionale Klangwelt erweitert?

Wind ist für Kormákur das primäre Material. Murray R. Schafer hat hierfür den Begriff »Keynote sound« eingeführt, indem er eine Analogie zwischen der Tonart eines Musikstücks und dem Schlüsselklang einer Landschaft herstellt, d. h. einem Geräusch »das von einer bestimmten Gesellschaft kontinuierlich oder häufig genug gehört wird um einen Hintergrund zu schaffen, auf dem andere Geräusche wahrgenommen werden« (Schafer 1977 (1994), 272).

Was ist Wind? Bewegung, Veränderung, Ausgleich von Energiedifferenzen in der Atmosphäre. Wind manifestiert sich jedoch erst als Geräusch in der Reibung mit Gegenständen. Wind an sich ist nicht hörbar. Die unwirtliche Berglandschaft von Island wird hörbar gemacht – nicht realistisch, sondern metaphorisch, als mediale audio-visuelle Erfahrung. Wind hört man nur in der Nähe, in unmittelbarer Umgebung, durch die Ritzen einer Türe, in der Reibung gegen eine Hochspannungsleitung, gegen Bäume und Gebüsch – und nicht zu vergessen direkt in den Ohren: der ratternde und rumpelnde Lärm, den man auch durch ein Mikrofon ohne Windschutz im Wind hörbar machen kann. Es ist eine Metapher für eine körperliche Erfahrung, wenn man starkem Wind ausgesetzt ist. Der Zuschauer einer audio-visuellen Szene in einem Film kann diese Erfahrung in mediatisierter Form hörbar nacherleben. »Hören vertieft das Sehen«, schreibt Salomé Voegelin (2014, 105). Hören schafft eine neue Dimension und ist daher generativ. Wind transformiert die Landschaft in eine emotional expressive Landschaft.

Die Temperaturen auf Island sind gemäßigt und bewegen sich zwischen minus fünf Grad Celsius im Norden der Insel und maximalen Temperaturen im Sommer um 14 Grad. Wind prägt das Leben auf der Insel Island. Das Klima ist maritim, was besonders im Winter zu abrupten und extremen Wetterwechseln führen kann. Windgeschwindigkeiten von 60km/h bis zu 220km/h im inneren Hochland sind nicht ungewöhnlich. Kombiniert mit Schneefall und Regen können diese Wetterbedingungen das Reisen erschweren oder verhindern.

Das Wetter hat eine große Präsenz in der TV-Serie. Die Handlung findet häufig in Außenräumen statt: in der harschen Landschaft, in den Bergen und in den Straßen des kleinen Hafenorts. Der Regisseur Baltasar Kormákur nutzt die Windgeräusche jenseits eines banalen Realismus als starkes atmosphärisches Gestaltungsmittel. Wind wird so zu einem Symbol von Kräften, die über die Machenschaften der Menschen weit hinausreichen. Den Winden werden emotionale Qualitäten verliehen: Ein Wind kann wütend, feindlich, grausam, rücksichtslos oder kalt sein.

Akustisch ist ein Windgeräusch eine chaotische, dichte Mischung von vorwiegend mittleren bis tiefen Frequenzen mit ähnlicher Lautstärke, in der nur gelegentlich klare Tonhöhen identifizierbar sind. Dies macht ein analytisches Hören schwierig. Technisch kann Wind als rosa Rauschen simuliert werden. Beim Hören einer Filmszene kann die Unbestimmtheit des Eindrucks beim Zuschauer emotionale Assoziationen erwecken: ein Gefühl des Ominösen, des Unberechenbaren, außer Kontrolle zu sein.

Barbara Flückiger diskutiert in ihrem Buch *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films* (2001, 341) ebenfalls das Phänomen Wind. Ihr

quantitativer und indexikalischer Ansatz mag problematisch sein. Bei der Diskussion des archetypischen Geräuschs Wind kann Flückiger indessen trotz ihres objektiven, wissenschaftlichen Ansatzes nicht vermeiden, auf qualitative und prägnante Beschreibungen mit einer Vielzahl von Adjektiven, bzw. Attributen zurückzugreifen. Diese Beobachtungen sind relevant für den ästhetischen Gebrauch von Wind in TRAPPED.

Flückiger spricht in ihrer Analyse von LAWRENCE OF ARABIA (UK 1962, David Lean)⁹ von einer Assoziation zwischen Wind und psychischer Grenzerfahrung:

Die launische Seite des Windes äußert sich in seiner ständigen Veränderung, welche die von Schafer beschriebene Unberechenbarkeit ausdrückt. Diese Veränderungen befördern ein Gefühl von Unsicherheit, Instabilität und Chaos (Flückiger 2001, 344).

In TRAPPED wird mit düsteren Winterfarben und kaltem und gnadenlosem Wind gezeichnet. Flückiger betont den künstlerischen, quasi musikalischen Gebrauch der Windgeräusche in David Leans Film:

Der Wind ist nicht ein natürliches Element der Wüste, das einfach da ist, [...] sondern er wird aus einer extra-diegetischen Perspektive wie Musik ‚hinzugehört‘, anders als

9 Ein zeitgenössischer Film, in dem Wind eine prominente Rolle spielt, ist WIND RIVER (USA 2017, Taylor Sheridan) mit der Musik von Nick Cave und Warren Ellis. Darin wird das Klangbild von der Bordun-Technik der Musik, ihrer modalen Melodik und ansonsten kalten Klängen beherrscht.

die Musik allerdings unter dem Mantel des mimetischen Scheins. Jeder Zuschauer wird den Wind bereitwillig der Wüste zuordnen, ohne verstandesbetont nach seinem Sinn zu fragen. Die Sinnfrage stellt sich überhaupt erst nach der Analyse der Tonspur, dann nämlich, wenn die Korrespondenz zwischen der Klanglichkeit eines bestimmten Materials und dem emotionalen Status der agierenden Figuren transparent wird. (Flückiger 2001, 345)

Klassifikationen von Geräuschen mögen für den Prozess des Lernens und der Schulung des akustischen Hörvermögens nützlich sein, bleiben aber problematisch für ein holistisches, kontextuelles Verstehen, wie auch Schafer (und Truax) betonen (Schafer 1994, 133)¹⁰. Technische Hilfsmittel wie Sonogramme, maschinelles Hören und algorithmische Indexikalisierung bei der akustischen Analyse von Klangmaterial haben seit 2000 große Fortschritte gemacht und können sowohl bei der Analyse von Geräuschen wie auch von Musik differenzierte, faktische Einsichten produzieren, die eine Grundlage für weitere Interpretationen bieten¹¹.

10 Siehe auch Murray Schafers Kommentar zu »The Deviousness of the Wind« (Schafer 1994, 171).

11 Thor Magnusson etwa beschreibt in seinem Buch *Sonic Writing* (2019), Kapitel 11–12, ausführlich die neuesten Techniken algorithmischen Hörens und Analysierens von Klängen, z. B. Sound Spotting.

Musik

Jóhann Jóhannsson hat die Musik zu TRAPPED zusammen mit der Cellistin und Komponistin Hildur Guðnadóttir komponiert. Neben der Arbeit für den Film waren beide Musiker regelmäßig auf Tourneen (Jóhannsson verstarb 2018), um ihre Kompositionen auch einem Live-Publikum zu vermitteln. Jóhannsson komponierte für den Konzertsaal und Ausstellungen, ist aber vor allem durch seine Musik für Filme wie THE THEORY OF EVERYTHING (USA 2014, James Marsh), und die mehrfache Zusammenarbeit mit Denis Villeneuve (PRISONERS, USA 2013; SICARIO, USA 2015; ARRIVAL, USA 2016) international bekannt geworden.

Jóhannsson hat schon im Alter von elf Jahren Klavier und Posaune gelernt, doch eine formale Ausbildung abgebrochen, um dann später an der Universität von Island Sprachen und Literatur zu studieren. Dies mag in ihm eine erhöhte Sensibilität für dramatische Kontexte erzeugt haben. Gleichzeitig verfolgte Jóhannsson eine Karriere als Rockmusiker in verschiedenen Bands, was sicherlich sein Gespür für die klangliche Qualität musikalischen Materials erhöhte. Jóhannssons musikalische Ästhetik ist minimalistisch mit einem Fokus auf Klangfarben¹². Jóhannssons Arbeitsmethode ist kollaborativ, z. B. in der wiederholten Zusammenarbeit mit Denis Villeneuve:

12 Vgl. hierzu John Rogers: »Does Jóhann Dream Of Electric Sheep? The Rise Of Jóhann Jóhannsson« (ein Artikel über Jóhannssons Ansatz Filmmusik zu komponieren; publiziert in dem isländischen Magazin *The Reykjavik Grapevine* vom 9. September 2016).

I send him ideas while he's filming. He'll react strongly to some things, and refer to them for mood and atmosphere while he's filming. [...] For me, the score should be treated in the same way as set design, sound or costumes [...] It shouldn't be an afterthought. You need a confident director to do that. You don't always know what kind of film you have when you start making a film. But a director with a strong vision, and belief in the team he assembles [...] it makes the music an integral, organic part of the film's DNA. The music grows as the film grows, and they feed each other. (Rogers 2016, n. p.)

Hildur Guðnadóttir ist eine Komponistin, Cellistin und Sängerin, die eine Präferenz für die Bordun-Technik und kontemplative Musik hat, die sie selbst in meditativen Inszenierungen aufführt.

Kommen wir zurück zur Serie: Die einminütige Titelsequenz von TRAPPED erzeugt einen atmosphärischen Grundton, der den Zuschauer zu Beginn jeder Episode in das Drama einstimmt, nachdem eine ca. dreieinhalbminütige Zusammenfassung der vorhergehenden Episode gezeigt wurde. Die Musik folgt der Konvention der Titelmusik, um das Abspulen der Credits zu überbrücken und gleichzeitig die Zuschauer in die neuen dramatischen Ereignisse atmosphärisch einzustimmen. Das Tempo der Musik ist langsam. Lang gehaltene, tiefe Streichertöne grundieren sie gleichsam in der gefrorenen Landschaft Islands. Das Hauptthema, gesungen von Hildur Guðnadóttir, stellt sich als fallende melancholische Vokalise vor. Eine Atmosphäre der Melancholie beherrscht die Musik¹³.

13 Anne Marit Waade (2017, 389) bemerkt in Nordic Noir Kriminalserien wie FORBRYDELSEN (*The Killing*) vor allem in der Musik und dem Sound Design einen melancholischen Grundton: »In general, the sound of Nordic noir is often muted, at a slow pace, with single voices or no lyrics at all, sometimes involving significant dissonance and

Die musikalische Technik der Liegetöne, im Mittelalter auch Bordun genannt, ist ein häufig verwendetes Mittel in TRAPPED. Besonders Guðnadóttir arbeitet mit dieser Technik, die ihr erlaubt, spielerisch je nach den dramatischen Erfordernissen Töne über einen Grundton hinzuzufügen, von konsonanten Oktaven und Quinten bis zu dissonanten Tönen der oberen Teiltöne. Dies ist eine elegante Methode, um gewisse Grundstimmungen des Dramas wie Spannung, unbestimmte Unheimlichkeit oder auch neutrale, distanzierende Klangatmosphären übergangslos zu erzeugen, ohne auf das musikalische System der tonalen Dur-Moll-Harmonik zurückgreifen zu müssen.

In der ersten Episode von TRAPPED finden wir 15 Musikeinsätze (Cues¹⁴). Der kürzeste ist fünf Sekunden, der längste neun Minuten und 23 Sekunden lang. Insgesamt neun Cues benutzen die Bordun-Technik. Vor allem bei den kurzen Cues 2, 3, 7 und 8¹⁵ macht dies Sinn.

Spannung wird entweder durch Dissonanzen erzeugt, die dem Bordun hinzugefügt werden, wie zum Beispiel in Cue 4, wo das mächtige Schiffshorn der Fähre mit dem Bordunton kollidiert. In Szenen mit intensiver Action erzeugen pulsierende, perkussive Geräusche und Bässe Energie und ein Gefühl

a mixture of instruments from folk music and more contemporary rock ballads. Some of the lyrics reflect the light, the night, longing, emptiness, the distance between people and subjective feelings and perceptions of an individual – which are often explained in poetic ways, expressing the very self-consciousness and distance to the outer world that melancholy implies.«

14 Siehe Appendix 2.

15 Cue 11 zeigt eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der Musik von Philip Glass, v. a. durch das wiederholte fallende Terzintervall, das auch verlangsamt im Bass in Cue 4 gegen Ende eine unheimliche Atmosphäre erzeugt.

der Dringlichkeit (Cues 5, 14). Ein weiteres traditionelles Mittel ist in Cue 5 das Ansteigen des Borduntons von B über C nach D als Metapher der steigenden Spannung, begleitet von einem nervös pulsierenden Geräusch und Bass.

Das musikalische Material wie der Bordun a – e, der repetitive Puls und das lang gestreckte, fallende Fünfton-Motiv (z.B. a – g – f – e – d) sind schon in der Titelmusik erklingen und setzen hier verdichtet den Ton für die ganze Serie.

Jóhannssons Kompositionsstil zeigt in seiner Zurückhaltung und unauffälligen Hintergrundexistenz Ähnlichkeiten mit der Moodmusik des Film Noir der 1940er Jahre, aber auch mit der Ästhetik der Ambient Music oder Saties Idee einer Musique d'Ameublement, einer Musik, die Präsenz hat, aber dennoch nicht bewusst gehört werden will. Kassabian schlägt für das Hören dieser Musik den Begriff »ubiquitous listening« vor, ein Hören, das wir täglich praktizieren, ohne uns darüber bewusst zu sein, wie z. B. in Einkaufszentren.

Jóhannsson waren neueste musikalische Ansätze wie die Klangfarbenkomposition und die Theorie eines nahtlosen Kontinuums zwischen Geräusch und harmonischem Klang durchaus bekannt. Sein durch subtile Instrumentierung erreichter Fokus auf die Kategorie der Klangfarbe macht dies deutlich. Die Tatsache, dass seine musikalische Ästhetik dem Ambient-Genre oder der Moodmusik, wie sie in vielen Kriminalserien des Nordic Noir erklingt, zugeordnet werden kann, ist Bedingung dafür, dass sie zusammen mit den Farbtönen der Bilder sowie der Tonalität des Sounddesigns der Winde Atmosphären erzeugt, die den Zuschauer dazu verführen, dem Drama in der kleinen, abgelegenen Polizeistation im Norden von Island beiwohnen zu wollen.

Neben der Bordun-Technik nutzen Guðnadóttir und Jóhannsson in ihrer Musik auch die avancierte Ästhetik der spektralen Klangfarbenkomposition. Ein Liegeton, oder Bordunklang aus Grundton und Quinte, ist die Bezugslinie, auf die sich die Melodik als auch die Windgeräusche beziehen. Mit anderen Worten: Ein Bordun kann sich nahtlos entweder zu einer vollwertigen Musik mit Melodie und harmonischer Progression entfalten oder mit Umweltgeräuschen verschmelzen, die selbst eine vage definierte Tonalität besitzen. Ein Beispiel hierfür ist die Aneinanderreihung von Bildern der mit Schnee und Eis bedeckten Landschaft und den Nahaufnahmen der bleichen Haut eines Toten, begleitet von Bordunmusik, die eine Verbindung zwischen der nicht-menschlichen Natur Islands und der statischen Musik suggerieren.

Die Untersuchung des Leichentorsos im Kühlhaus¹⁶ in einer späteren Szene wird musikalisch von einzelnen Cellotönen ohne Vibrato, zuweilen gestört von Dissonanzen, untermalt. Die Musik bezieht sich auch hier auf die gefrorene Erstarrung anstatt auf den emotionalen Ausdruck von Horror und Ekel in der Reaktion auf den Mord.

Jóhannsson behandelt die Instrumentierung seiner Musik mit großer Sorgfalt. In gewisser Weise ist die Orchestrierung zentral für seine filmmusikalische Ästhetik, die die Komposition von Klangfarben ins Zentrum rückt. Jóhannssons Kommentar zu seiner Musik für den Film PRISONERS trifft auch auf TRAPPED zu: »I wanted cold strings. We didn't want to milk the emotions. It is not about

16 Episode 1, (00:25:00)

heavy vibrato and emotional string music, not at all. We tried to keep it very cold«. ¹⁷

Eine solche Musik ist weit entfernt vom expressiven Gestus romantischer Orchestermusik des 19. Jahrhunderts und deren Pastiche-Derivaten in Hollywood-Filmen. Jóhannsson versteht es, seine Musik unmerklich in das audiovisuelle Drama zu integrieren. Zuweilen nimmt die Musik spielerisch auf das Sounddesign Bezug (Schiffshorn, tonal gestimmte Windgeräusche).

In welchem Maße sich ein Zuschauer dieser subtilen Musik beim Anschauen einer Folge bewusst wird, bleibt eine offene Frage. Es kann allerdings festgehalten werden, dass Jóhannsson den Versuch unternimmt mit seiner Musik eine affektive Atmosphäre zu kreieren. Kevin Donnelly (2019) hat diese Ästhetik in einem Vortrag treffend beschrieben: »These ‘musicalized screen landscapes’ potentially can become an ‘emotional representation’, which might appear less of a representation of a place than a representation of an emotion«.

Jóhannssons Musik ermöglicht es dem Zuschauer, im Verlauf einer Episode seine Aufmerksamkeit in unterschiedlichem Maß und in einer sich ständig ändernden Mischung auf die verschiedenen Elemente der Serie zu lenken: auf den Dialog, das Sounddesign, die Farbtonung der Bilder, die Musik. Alle diese Elemente tragen zur Kreation einer ganzheitlichen atmosphärischen Film-Realität bei.

17 Video clip: <http://www.europeanfilmsound.org/johannsson.html> (Letzter Zugriff: 18 Dezember 2020).

Musikalischer Kontext

Nicht-intentionales Hören ist bei der Perzeption atmosphärischer Musik typisch. Wie oben erwähnt, ist Kassabians Begriff des »ubiquitous listening« (2013) für diese Art des Musikhörens nützlich. Wie Anne Marit Waade beschrieben hat, weisen viele Nordic Noir TV Serien in ihrem Musikgebrauch erstaunliche Ähnlichkeiten auf. Der Dänische Komponist Frans Bak, verantwortlich für die Musik der Serie FORBRYDELSEN (*The Killing*) hat 2017 ein Album mit dem Titel *Sound of North* veröffentlicht – »with both new music and themes from various TV series – all arranged for piano, vocal and string quartet and wrapped up in electronic soundscapes« (cf. Bak 2017).

Die Bordun-Technik ist in vielen Musikkulturen, vor allem in der Volksmusik zu finden, aber auch zum Beispiel in der klassischen indischen Musik. Ein Bordun ist ein meist mitteltiefer Liegeton zur Begleitung einer Melodie. Häufig wird dem Grundton die Quinte hinzugefügt, um Fülle zu erzeugen. Die Intonation von Instrumenten für Bordunmusik ist häufig in reiner Stimmung, d. h. sie nutzt die Stimmung der natürlichen Obertonreihe. Ein Bordun schafft gestaltpsychologisch einen Hintergrund, auf dem sich Klangereignisse, einschließlich Sounddesign und melodische Formen, entfalten können.

Hier lässt sich eine Verbindung zur Timbre-Komposition in der Neuen Musik herstellen. Nachdem Debussy erstmals Klangfarbe ins Zentrum seiner kompositorischen Vision stellte, wurde die Klangfarbenkomposition im Kontext der Seriellen Musik radikalisiert. Der Parameter Klangfarbe war vor allem in der elektronischen Musik (z. B. Stockhausens *Studie II* von 1954) und der elektroakustischen Musik der Pariser Group des Recherches Musicales um

Pierre Schaeffer nun zu einem zentralen musikalischen Gestaltungsmittel erhoben worden. Die Verbindung zum filmischen Sounddesign liegt nahe: Hier werden vergleichbare Techniken im Hinblick auf die Bilder und den Kontext der Erzählung funktionalisiert.

Die Idee einer Klangfarbenkomposition, oder was seit Murail und Grisey spektrale Komposition genannt wird, ist die Anerkennung eines Kontinuums zwischen dem musikalischen Ton mit seinem harmonischen Obertonspektrum und dem Geräusch mit chaotischen, unharmonischen Obertönen. Es bestehen nur graduelle, nicht prinzipielle Unterschiede zwischen Konsonanz und Dissonanz. In einer typischen Obertonreihe sind die Obertöne ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz, sogenannte harmonische Obertöne¹⁸.

Natur als Inspiration

Kormákur ist nicht der erste Regisseur und Künstler, der Islands raue Natur und Landschaft kreativ reflektiert. Björk singt in ihrem Song »Jóga« (1997) auf dem Album *Homogenic* von einer »emotional landscape«. Die isländische Sängerin lässt sich oft auf langen Spaziergängen von der isländischen Landschaft inspirieren. Sie beschreibt den Rhythmus der Musik als »vulkanisch«. Gegen Ende des Musikvideos zu »Jóga« zeigt der Regisseur Michel Gondry ein Avatar von Björk auf einem Berggipfel. Ihre Brust öffnet sich und im Inneren findet sich wiederum eine Perspektive auf die isländische

18 Jeder Ton oder jedes Geräusch kann als Summe von Sinustönen analysiert werden, ein Phänomen, das der französische Mathematiker und Physiker Jean-Baptiste Josef Fourier 1822 entdeckt hatte. Ungerade Vielfache des Grundtons sind dissonante Obertöne.

Landschaft, was den Hommage-Charakter des Song an ihr Heimatland untermauert.

Zur Methodologie von Klanganalysen

Da Akademiker normalerweise kaum Zugang zu Partituren, Mischprotokollen und anderen Notizen des Produktionsprozesses eines Films haben, können technische Mittel eine Analyse der Filmtonspur unterstützen. Spektrogramme, inklusive der Tonhöhenbestimmung von dominierenden Teiltönen in komplexen Geräuschen, ermöglichen die Herstellung von Bezügen zur Musik. David Sonnenschein (2001, 43) gibt praktische Hinweise, die bei einer produktiven Zusammenarbeit zwischen Sounddesigner und Komponist zu berücksichtigen seien, nämlich »the proper choice of frequencies is absolutely essential«. Diese Anleitung beruht auf einer Filmton-Theorie, die Danijela Kulezic-Wilson (2008 (2016)) als integrierten Soundtrack bezeichnet, d. h. auf einem ästhetischen Anspruch, der auf einer engen Verbindung zwischen Sounddesign und musikalischem Klangmaterial insistiert.

Machine listening, d. h. das automatische Erfassen und Analysieren von akustischem Material durch Computerprogramme, wird auch in der Filmmusikanalyse und generell der Filmtonanalyse wichtig werden. In diversen Feldern wie der Musikethnologie, der Popmusikindustrie¹⁹ oder neuer experimenteller Musik wird maschinelles Hören genutzt, um die Analyse und

19 Z. B. MIR (*music information retrieval system*); automatische Musikempfehlungen; Million Song Dataset (Bertin-Mahieux et al. 2011); *audio indexing techniques*; *sound spotting* etc. Mehr hierzu siehe bei Magnusson 2019, Kapitel 12.

die kontextuelle Kritik zu unterstützen. Diese auf komplexen Algorithmen und artifizieller Intelligenz basierenden Methoden ²⁰ können auch für die Filmtönanalyse genutzt werden. Da eine algorithmische Analyse auf präzise beschreibbaren Kriterien beruht, können theoretisch diese Kriterien auch bei der Komposition von Filmmusik genutzt werden.

Ausblick: Europäischer Filmsound?

Ob die Musik und das Sounddesign in TRAPPED als spezifisch europäisch kategorisiert werden kann, bleibt eine offene Frage. Les Roberts (2016)²¹ argumentiert, dass das Nordische in TRAPPED sowohl spezifisch für Skandinavien, und somit den europäischen Norden ist, doch ebenso durch die ästhetische Stilisierung in audio-visuellen Atmosphären als Nordic Noir verallgemeinert werden kann, wobei geschickt lokale nordeuropäische Merkmale mit erfolgreichen Techniken US-amerikanischer Serien kombiniert werden. Der weltweite Erfolg von TRAPPED wie auch anderer skandinavischer Kriminalserien scheint dies zu bestätigen.

20 Z.B. Nick, Collins (2016) *Towards Machine Musicians Who Have Listened to More Music Than Us*. Audio Database-Led Algorithmic Criticism for Automatic Composition and Live Concert Systems. *Computers in Entertainment*, Ausgabe 14, 1–14.

21 »In the same way that landscape has winged its way from the Nordic regions to productively inform academic discourse on television drama in farther flung locations, so too has its influence left a notable mark on the production aesthetics of dramas set and shot in other European destinations (and beyond). ... it is the way related ideas of landscape 'travel' across and beyond national settings. ... 'landscape' as a focus of enquiry cannot be easily disentangled from questions of 'setting' inasmuch as a sense of place and topographical characterization feed into the mood, atmosphere and psychological dynamics of the narrative.« (Roberts 2016, 371)

Appendix 1: Musiktranskription von Jean Martin

Trapped title music
Johann Johannson

5

9

pp

11

14

Appendix 2: Tabelle der musikalischen Cues in der ersten Folge

TRAPPED Episode 1.1				
Music cues				
cue	start	end	duration	Drones
Titel music	00:04:10	00:05:10	00:01:00	
1	00:06:46	00:07:15	00:00:29	
2	00:11:40	00:11:48	00:00:08	x
3	00:12:30	00:12:38	00:00:08	x
4	00:13:16	00:14:37	00:01:21	x
5	00:15:14	00:17:23	00:02:09	x
6	00:17:33	00:19:22	00:01:49	
7	00:19:52	00:19:57	00:00:05	x
8	00:20:13	00:20:30	00:00:17	x
9	00:22:24	00:24:27	00:02:03	x
10	00:25:00	00:27:52	00:02:52	x
11	00:31:25	00:32:38	00:01:13	
12	00:34:14	00:35:23	00:01:09	
13	00:37:05	00:38:52	00:01:47	x
14	00:40:37	00:50:00	00:09:23	x
15	00:50:00	00:52:00	00:02:00	
sum			00:27:53	

Literatur

- Bak, Frans (2017) *Sound of North*. URL: <https://www.soundofnorth.com/sound> (Letzter Zugriff: 03. März 2020).
- Behrendt, Frauke (2018) Soundwalking. In: *The Routledge Companion to Sound Studies*. London: Routledge. Hrsg. v. Michael Bull. Abingdon: Routledge, S. 248-257.
- Bull, Michael (Hrsg.) (2018) *The Routledge companion to sound studies*, Abingdon: Routledge.
- Davidson, Peter (2005) *The Idea of North*. London: Reaktion Books.
- De la Motte, Helga (2009) Denkbilder der Natur: Nachahmung – Aneignung – Umgestaltung. In: *Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel und Manuel Gervink. Hofheim: Wolke Verlag, S. 19-29.
- Donnelly, Kevin (2019) *Emotional Landscapes and Dimensional Music*. Keynote speech auf der Konferenz *Mapping Spaces, Sounding Places. Geographies of Sound* vom 19.-22. März 2019 in Cremona. URL: <https://geographiesofsound2019.wordpress.com/keynote-speakers/> (Stand 03.03.2020).
- Flückiger, Barbara (2007) *Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren.
- Greene, Liz und Danijela Kulezic-Wilson (Hrsg.) (2016) *Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hiekel, Jörn Peter und Manuel Gervink (Hrsg.) (2009) *Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Ingold, Tim (1993) The Temporality of the Landscape. In: *World Archaeology* 25, 152–174.
- (2007) Against Soundscape. In: *Sound and the Environment in Artistic Practice*. Hrsg. v. Angus Carlyle. Paris: Double Entendre.
- Kassabian, Anahid (2013) *Ubiquitous listening : affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley; London: University of California Press.

- Keazor, Henry (2009) »Emotional Landscapes« : Die Musikvideos von Michel Gondry und Björk. In: *Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel und Manuel Gervink. Hofheim: Wolke Verlag, 45–63.
- Kulezic-Wilson, Danijela (2008) Sound Design is the New Score. In: *Music and the Moving Image* 2, 127–131.
- Lefebvre, Henri (1991 [1974]) *The production of space*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lefebvre, Martin (2006) (Hrsg.). *Landscape and Film*. New York: Routledge.
- (2011) On landscape in narrative cinema. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques*. In: *Canadian Journal of Film Studies* 20, 61–78.
- Magnusson, Thor (2019) *Sonic writing: technologies of material, symbolic, and signal inscriptions*. London: Bloomsbury Academic.
- Roberts, Les (2016) Landscapes in the frame: exploring the hinterlands of the British procedural drama. In: *New Review of Film and Television Studies* 14:3, 364–385, DOI: 10.1080/17400309.2016.1189712.
- Rogers, John (2019) Does Jóhann Dream of Electric Sheep? The Rise of Jóhann Jóhannsson. In: *The Reykjavik Grapevine*, Aug 2019.
- Schafer, R. Murray (1969) *The new soundscape; a handbook for the modern music teacher*. Scarborough, Ontario: Berandol Music Ltd.
- (1994 [1977]) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Truax, Barry (1984) *Acoustic Communication*. Westport, Conn.; London: Ablex.
- (1996) Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. In: *Contemporary Music Review* 15, 49–65.
- (1999) *Handbook of Acoustic Ecology*. Vancouver: Simon Fraser University, and ARC Publications. URL: <https://www.sfu.ca/~truax/handbook2.html> (Letzter Zugriff: 04. März 2020).
- (2008) Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. In: *Organised Sound* 13, 103–109.
- (2012) Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma. In: *Organised Sound* 17, 1–9.

- Voegelin, Salomé (2006) Sonic Memory Material as 'pathetic trigger'. In: *Organised Sound* 11, 13–18.
- (2014) *Sonic possible worlds: hearing the continuum of sound*. London: Bloomsbury.
- Waade, Anne Marit (2017) Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music. In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 12, 380–394.
- Westerkamp, Hildegard (2002) Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology. In: *Organised Sound* 7, 51–56.

Empfohlene Zitierweise

Martin, Jean: Atmosphären in der isländischen TV-Serie TRAPPED. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 145–176, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p145-176>.

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.

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 misstratener, 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, karrierefixierte 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, ernsten, 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 ungezügelteren, 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

Fünfzigerjahre-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 Fünfzigerjahre 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).
- THERE MIN. 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.

The pop music parody in US-American and German Late-Night Shows

Clara-Franziska Petry (Mainz)

Parodies of pop music are a popular instrument of entertainment in US-American Late-Night Shows. Next to pop music itself, they have reached an equal status of interest and influence in popular culture mainly in dependence of the on-line format YouTube. After a short historical overview of the pop music parody on US-American television and YouTube, this study observes why the genre is such a profitable selling strategy of pop music. This work gives an overview of the most popular musical performances on THE TONIGHT SHOW STARRING JIMMY FALLON on NBC and demonstrates how German shows like NEO MAGAZIN ROYALE on ZDFneo, with talk show host and comedian Jan Böhmermann, copy this concept and translate it into a German context. Pop culture will be discussed as a global self-referential system of communication in the sense of Niklas Luhmann, while the musical parody in the pop genre is analyzed on the level of performance focusing on the specific way of voice acting and the index effect in the sense of Diedrich Diederichsen. To achieve this observation, two examples will follow a detailed analysis: Ariana Grande's performance *Wheel of Musical Impressions* in Jimmy Fallon's show and Dendemann's performance *Eine deutsche Rapgeschichte* in Jan Böhmermann's show.

The parody as an autopoietic system

One of many possible definitions of the word parody can lead to »describe[ing] an ‘imitating singer’, or ‘singing in imitation’«, which linguist Fred W. Householder Jr. terms as an »earlier use of the term παρωδός or ‘parodos’ [...] made in contrast to a concept of the ‘original singer’« (Rose 2000, 7). Margaret A. Rose lists eight categories by which a parody can be identified and which I would like to refer to in their abbreviated form: »Semantic changes«, »Changes to the choice of words«, »syntactic change«, »changes in tense, person, or other ‘sentence-grammatical’ features«, »juxtaposition of passages from within the parodied work«, »changes to the associations of the imitated text made by the new context«, »changes in sociolect, in idiolect, or in other elements of the lexicon«, »changes to metre or rhyme in verse parodies« (Rose 2000, 37).

A brief summary offers Linda Hutcheon in *A Theory of Parody*: »Parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony.« (Hutcheon 1985, 32) While these categories mainly describe literal forms of parody, the scientific research into musical parody¹ only takes place in the field of classical music, and here mainly in the field of instrumentation, on the scripted level of composition, not on the performative level concerning the singer. While the technique of a classically trained opera singer only allows a few stylistic changes of singing and his voice is mostly recognized by his timbre, the pop singer has (thanks to the invention of the microphone that facilitates the acous-

1 For example, in the Music of Shostakovich: see Sheinberg 2000.

tics) (Hofacker 2012, 354) multiple ways to use his voice. The performative level of singing becomes important, which is why the parody of a pop singer has much more to do with acting and imitation sounds than with semantic or syntactic changes.

When Sheinberg (2000, 149) notes that »none of those studies explicitly offers a comprehensive structural scheme into which all parodies can fit«, he points out how important the structural level of the parody is and shows how the correlations of structure, content and techniques lead to a continuing circle of tradition and innovation (151). While the fact that a parody switches »between the original work and its ‘imitation’ and transformation« is not new, the relevance of the pop music parody on television and YouTube leads to a global supremacy of the US-American pop music market and a worldwide influence on popular culture not observed previously. Jean Burgess and Josua Green describe that YouTube videos »are not representations of reality, but technologies of re-presentation. Because they communicate to the audience what counts as popular on YouTube, these metrics also take an active role in creating the reality of what is popular on YouTube: they are not only descriptive; they are also performative.« (Burgess/Green 2009, 41) This level of representation is similar to Niklas Luhmann’s theory of the *Realität der Massenmedien*, as a reality of observation in secondary order:

Es geht um ein Realitätsverständnis, das Realität als eine Zwei-Seiten-Form des ‚Was‘ und des ‚Wie‘ annimmt – des ‚was beobachtet wird‘ und des ‚wie es beobachtet wird‘. Und das entspricht genau der Beobachtung von Kommunikation im Hinblick auf eine Differenz von Information und Mitteilung. (Luhmann 1995, 104s)

Even though Luhmann's system theory was formulated when the internet was not yet common practice and the participatory possibilities of distribution websites like YouTube were not on his mind, the pop parody functions as an autopoietic system as such. A system that is autopoietic produces itself out of itself and is based on communication (Luhmann 1995, 20). It is operatively closed, which means that one thought presupposes another thought, but it also has a cognitive openness, which is why irritations inside the system can occur. Its structure is determined and it defines itself through its environment and produces itself temporary (Luhmann 1995, 20). Following the definition of Luhmann's autopoietic systems it becomes clear, why the parody is the perfect instrument for a market interested in selling pop music: The pop parody produces itself out of pop music (operatively closed) and becomes a piece of pop music itself (cognitively open), therefore its autopoiesis is structured in a circle of imitation and transformation. The structure is determined because dependent to its original it is temporary because it is affiliated to the time in which it is produced. Before demonstrating the link of the parody as an autopoietic system, a brief historical overview of musical parody in US-American television will be highlighted.

Musical parody in US-American television

The pop music parody arises from artists like Spike Jones (1911–1965), Allan Sherman (1924–1973) or Stan Freberg (1926–2015), to name but a few, be-

cause they performed musical parodies on stage which can be viewed on YouTube today. The introduction of music parody to Late Night shows on US-American television started with the show TONIGHT STARRING STEVE ALLEN, which aired from 1954–1957 on NBC. Allen himself a musician, included music in his show not only as a background element, but as an element of prime-time entertainment. He was known as »the greatest friend jazz had in television« (Alba 1957, 93) and he tried to introduce his audience to the new genre by inviting famous jazz musicians, performing with them and »conduct[ing] serious panel discussions about musical topics« (105). But when the »network wanted to add a serious drama critic« it became clear that the cast »emphasized comedy and music« (108).

For example, he would play the piano while Sammy Davis sung and danced atop the piano (144m).² On the show, they had »resident vocalists performing musical numbers in between the comedy and other portions of the show« (208) and by changing the cue cards of the live performing singer to mess with him, they discovered that »funny was better than singing good« (212). The pop music parody arose almost parallel to the network MTV and VIVA, television networks specializing in music video distribution. The US-American musician and parodist Weird Al Yankovic parodied the format of music videos in 1984 and his album »Weird Al« won a lot of prizes, especially for his song *Eat It* which was a parody of Michael Jackson's Song *Beat It*, released and received on music television. In 2010, he uploaded the video on YouTube and has managed to continue his success throughout the change of the medium. With his last album

2 Photograph by Meadowlane Enterprises, Inc. without page number.

Mandatory Fun in 2014, he continues his strategy of using famous songs (usually he asks the artist for permission), adding different lyrics and parodying the music video performance staying close to the original. Since YouTube has allowed music streaming distributors like VEVO to upload music video content, the whole music industry has changed and the visual side effect, the performative level of the music have gained new importance. YouTube is not only the place where unknown artists can become YouTube stars by uploading covers of famous pop songs (like Justin Bieber); it is also a place where people can become famous for creating a musical parody. Looking at personalities that have achieved popularity by creating parodies of pop music videos by uploading them on YouTube, it is easy to assume a new relevance of the musical parody especially in regards to amateur musicians. Because of the easy technical reproduction of the music, the parodist on YouTube can add a new text and a new video and easily upload the result. YouTube stars that achieved popularity by creating these types of music parodies are for example Bart Baker, Venetian Princess, Mickey Bolts or Ferry de Ruiter and there is, in fact, a whole YouTube channel dedicated to producing musical parodies, which is called *Key of Awesome* produced, by among others, Todd Womack. Jean Burgess and Joshua Green point out a surprising affiliation of YouTube and the pop music parody:

In 2005, the sketch »Lazy Sunday« on SATURDAY NIGHT LIVE (NBC) was uploaded on to YouTube and is mentioned as one of the reasons for the huge success of the website. A pop music parody with »two nerdy, stereotypical New Yorkers rapping about buying cupcakes and going to see the Chronicles of Narnia« was viewed 1.2 million times in the first ten days (Burgess/Green 2009, 2f), which was an even bigger number at the time considering YouTube did not

have the global influence of today. The SNL sketch is a pop music parody of the rap song *The Message* from Grandmaster Flash and the Furious Five that even thirteen years after its release in 1982 continues to be a classic that shaped the rap genre until today. The fading in of public houses in a ghetto neighborhood, the traffic on the streets, the freeze pictures of the protagonists cut next to each other without motion etc. Semantic changes »to the message or subject-matter of the original« (Rose 2000, 37) enable an imitation of the narrative of social problems in the ghetto with an absurd transformation to eating cupcakes and watching the movie NARNIA (USA/GB 2005, Andrew Adamson).

While the text might be completely new, it was changed »to the associations of the imitated text made by the new context« and the SNL comedians Andy Samberg and Chris Parnell changed their »choice of words« and their »sociolect« (ibid). The beat of the music is close to the original and the parody rappers shout their lyrics to express their anger, a parody of hip hop as ‘cool pose’ (Jeffries 2011, 7). The illegally uploaded SNL sketch that became »something of a break-out YouTube hit« (Burgess/Green 2009, 3) in 2005 showed »the potential of YouTube as an outlet for established media to reach out to the elusive but much-desired youth audience.«³ YouTube is received by a younger audience that prefers to consume information or entertainment in general through humorous acts.⁴ On 8 January 2006, the NBC launched their own TONIGHT SHOW YouTube channel.⁵ Since 2014, Jimmy Fallon has been hosting the

3 Ibidem.

4 Even in case of politics »nearly a quarter of Americans between the ages of 18 and 29 get their campaign news from comedy-TV shows.« See also Peterson 2008, 39.

5 TONIGHT SHOW YouTube channel: <https://www.youtube.com/user/latenight/about>

TONIGHT SHOW and in the tradition of Steve Allen, the musical form is its significant image.⁶ He was a formal SNL member (1998–2004) on NBC where he performed pop music parodies in his input like *Weekend Update: Jimmy Fallon on Trick-or-Treating* or *Weekend Update: Jimmy Fallon on Valentine's Day* by covering the style of a specific musician and a song by changing the lyrics to absurd texts.

On THE TONIGHT SHOW STARRING JIMMY FALLON, the following categories represent music performances in which the show host and the invited guest equally demonstrate their talent as to singing or performing with a humoresque connotation, mainly in the sense of a parody. Most of the time, the hip hop band *The Roots*, now functioning as a show band on NBC, produce the music, but their non-comic music performances will not be listed thereafter. Jimmy Fallon performs the *Evolution of Hip Hop Dancing* with Will Smith showing every possible single hip hop dance move while old hip hop music is played. The *History of Rap* expressed by Justin Timberlake functions in the same way, performing a medley of famous rap songs. Also, he performs the *Dance battle* with Jennifer Lopez, the *Lip Sync Battle* with different actors or a song with a famous band with classroom instruments. In the *Musical Genre Challenge*, which Jimmy Fallon performed with Jamie Fox, the wheel selected a song and a dif-

6 In 2015, CBS followed the same entertainment strategy of combining humor and music by hiring singer and comedian James Cordon. In his category *Drop the Mic*, Cordon and a guest insult each other in the form of a rap battle. The rap is scripted and mostly made to measure with the invited guest. Cordon's most famous category is the *carpool karaoke* in which almost every famous singer has already participated. Cordon invites a singer for a ride in the car, giving an interview while driving and jointly performing the most popular songs of the guest while the original music plays in the background. The show that is clearly filmed outside the studio is mainly produced to gain importance on YouTube.

ferent musical genre which the contestants had to imitate. In the *Wheel of Musical Impressions*, Jimmy Fallon and his guest compete against each other performing songs by famous singers parodying the special technique or style of the original voice.

Analysis: Ariana Grande and Jimmy Fallon:

»*Wheel of Musical Impressions*«

The performance *Wheel of Musical Impressions* with Ariana Grande and Jimmy Fallon aired on 15.09.2015 on NBC and was uploaded on to YouTube shortly afterwards.⁷ The video is 6:13 minutes long and has currently more than 138 million clicks. In the game, both participants have to push a button for a digital wheel to select, on the one side, a famous song and, on the other side, a famous singer. The participant must sing the named song by imitating the named singer. The analysis is going to focus on Ariana Grande's performances, but here it is already important to mention that the show host has to prove his talent as well and it turns out that hosts like Jimmy Fallon can compete with the invited singers on a high level, just like James Cordon.

Ariana Grande starts to push the button and is asked to sing the children song *Mary had a little lamb* imitating the voice of Britney Spears (0:25–0:45). Second, she has to perform another children song *The wheels on the bus* imitating

⁷ The Tonight Show Starring Jimmy Fallon. *Wheel of Musical Impressions* with Ariana Grande. Last accessed: March 3, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ss9ygQqqL2Q>

the voice of Christina Aguilera (2:10–3:18) and her last performance is the song *Can't feel my face* (originally from The Weekend) imitating the voice of Celine Dion, which Grande and Fallon sing together (5:00–5:55). The difficulty of describing the imitation of the voices is founded on the subjectivity of timbre or the physics of a voice in general. But Ariana succeeds and performs the imitation so well that the originality of her and that of the copied singer becomes questionable. If one can copy the voice of a singer perceived as unique, its identity loses authenticity. A parody is based on imitation but not every imitation is supposed to be a parody.

When does the imitation of a voice become a parody? For example, when James Cordon sings a song by Katy Perry and with Katy Perry, the karaoke functions as an imitation of the song without having the objective of being a parody of the voice, even though the mode of entertainment can be humoristic. To parody the voice, one has to imitate the identity of the voice. First of all, this means to imitate the special use of the voice working with sounds, for instance, an especially sexy way of breathing and longing into the microphone as is typical for Britney Spears or shaping the mouth in a significant way with a rigid jaw as is typical for Celine Dion. In the case of imitating Christina Aguilera's voice, it is the use of the belting technique, which Ariana Grande performs professionally. This imitation of the identity of the voice that uses different sounds, different formations of the instrument and different singing techniques, I call the acting-voice because it goes beyond voice acting. The acting-voice imitates the complete character of the voice's owner by imaging his actual body and habitus adding a critical distance typical for the parody. By watching and listening to Ariana imitating the voice of Britney, an ironic effect arises on an inter-

modal level of transferring Britney's voice into Ariana's body. This contra-indication between voice, body and habitus performs the parody and is received as a parody by the insider who knows Britney Spears.

All musical performances in the mentioned Late-Night Shows play with this acting-voice in different ways. Paula Bishop, who observed the *Lip Sync Battle* category of Jimmy Fallon speaks in this context about »re-embodiment of the voice«, saying in fact that »in these performances, the body substitutes for the voice, and more specifically, for a voice that does not belong to the visible body.«⁸ While in the *Lip Sync Battle*, the body becomes a substitute of the voice because the performer has to do a playback primarily by acting or dancing without using the voice, it is the acting voice which becomes a substitute for the parodied artist who is not present, but whose presence is felt through the voice-acting.

Second, a parody is performed by rounding out the voice-acting with dramatized acting. Ariana, for example, imitates a significant nod with the head and a »ha« as an affirmative expression, which is typical for Christina Aguilera ending a phrase of belting. Or when Ariana is imitating Celine Dion, she includes typical phrases like »should we go for it« or »come on«, a typical way in which Celine communicates with the audience, which again, just the insider would recognize as a parody. As a result, the parody is only as good as the acting-voice, the imitation of the voice, the genre, the song or the artist and a bad parody is one that cannot be recognized as one. A parody only works, when the af-

8 Paula J. Bishop »'Sincerely Faking It:' Re-embodiment of the Voice in *Lip Sync Battles*,« presented at the Music and the Moving Image Conference, May, 2016, New York City. (not published)

filiation with the original is very clear. That means, the image of the original imitation must be unique and famous as one can generally only understand the parody by knowing the original. As for Jimmy Fallon, the successful parody of a singer demonstrates his authentic talent as a comedian, Ariana Grande's talent as regards copying other singers puts her in the defense of fidelity and originality. On James Cordon's Carpool Karaoke, she admits that copying other singers made it hard for her to find her own timbre: »It took me a minute to find my own style«⁹.

Late-Night in Germany: Jan Böhmermann

German comedian Harald Schmidt hosted Late-Night Shows on German television (1990–1994 WDR, 1995–2003 Sat1, 2004–2011 Das Erste)¹⁰ that were a very close copy of LATE NIGHT WITH DAVID LETTERMAN on NBC (1982–1993) and LATE SHOW WITH DAVID LETTERMAN (1993–2015) on CBS. At that time, US-American shows could only be watched on pay TV in Germany, YouTube did not have its present global influence, so the copy would not be directly identified as one and the influence of US-American show business was normal. But Harald Schmidt was not known as a musician. Since comedian and television show host Stefan Raab might be one of the most famous musical entertainers on German television in the field of the pop music parody, only one

9 Ariana Grande Carpool Karaoke on CBS 16.08.2018. Online: https://www.youtube.com/watch?v=8ZDK_E5p84, last accessed March 3, 2020.

10 <https://de.wikipedia.org/wiki/Late-Night-Show#Deutschland>

German comedian can compete with Jimmy Fallon's professionalism: Comedian and host of the show ZDF NEOMAGAZIN ROYALE Jan Böhmermann.

In 26. November 2015, he released the music video *Ich hab Polizei*, one of his most successful pop music parodies, with his pseudonym »Pol1z1stensohn«. ¹¹ The video, which is 4:35 minutes long, was first aired in Böhmermann's Late Night Show NEOMAGAZIN ROYALE and has subsequently been uploaded on to YouTube where it has had more than 32 million clicks so far.

The scenery starts with a bird's eye view scanning the periphery of a city by night and starts its narrative at the back door of an unknown real estate that looks like a warehouse. Böhmermann exits the door that carries the sign »backstage« and unlocks his car (a BMW), the sole car in the otherwise empty yard with an automatic key. Suddenly five suspicious men wearing dark clothes pop up threatening Böhmermann with a huge knife, a baseball bat and a menacing chain. In slow motion, they are about to attack Böhmermann, who looks scared until he steps back, gets hold of his mobile phone and dials three digits which can be deduced from the different beeping tones. Because of the digit's sound, which indicate the number 110, the gangsters get scared themselves as they realize that Böhmermann is about to call the police. In minute 0:45, the narration of the background story stops in terms of the turnaround of the situation. Böhmermann puts on dark sunglasses, suddenly wears a hood and a leather jacket with the words »cop life« printed on it in white and switches his emotion from scared to powerful while the music starts. Clearly Böhmermann's changed look

¹¹ Neo Magazin Royale: Pol1z1stensohn a.k.a Jan Böhmermann – Ich hab Polizei (Official Video) Neo Magazin Royale ZDFneo. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=PNjG22Gbo6U>, last accessed March 3, 2020.

demonstrates his change of role. Böhmermann now plays the gangster as his pseudonym »Pol1z1stenson« by decoding the genre gangsta rap antithetic. Antithetic means that while in gangster rap music videos the police is staged as the enemy, the police now takes on the gangster role itself. The narration of a story line stops here and changes into a sequence of sections that, typical for the genre gangsta rap, are made up of overlaid pictures. A group of police men imitate the »cool pose« (Jeffries 2011, 7) of the crew of gangsta rappers, the police officers demonstrate their power by showing their guns and the police car, motorcycle, horse or helicopter become the protagonist similar to the BMW in the gangsta rap videos, while the police dog substitutes the fighting dog of the streets. All these sections function to demonstrate power, masculinity, and illegal business mainly to construct the fiction of a ghetto which is copied from the US American context. In Germany, socially disadvantaged communities live in areas called »soziale Brennpunkte«, but the dimensions of the US American ghettos do not exist. Also, the conflict of police violence, which is still a current problem in the USA, for example in Baltimore, has a racist dimension that leads to the common theme of staging the police as the enemy of the gangster rapper. While the rapper would celebrate this »thug life« not only by staging it but also by using the name like a tattoo similar to the rapper Tupac Shakur, the »thug life« becomes a slogan that promotes the life of a gangster whose enemy is the police. This is why one often hears of or sees the sprayed signs »fuck cops« expressing anger against the injustice of the police system.

Böhmermann parodies this by emblazoning the phrase »cop life« on his sweat-shirt demonstrating that the unreflecting transfer from the US American ghetto and its stylized enemy the police to the German context is excessive and not po-

litically reasonable. Böhmermann calling himself »Pol1z1stenson«¹, a son of a policeman (the number »1« substituting the letter »i« parodies the youth-slang spelling of online communities that often listen to gangsta rap), is not only in effect parodying the role of the police inside German gangster rap videos, but is actually based on his biography. While one could argue that police brutality also exists in Germany, Böhmermann is positively influenced by his father, who was a police officer and a role model to him, assured by the loss due to his early death. By calling himself »Polizistenson«, he does not only parody German gangsta rap but also refers to his own biography. By using that name he proves authenticity and he is not only proud of his father but also brags about having the whole police system on his side. Böhmermann manages to attach personal feelings to his video and parodies himself in it which makes him untouchable to other rappers' 'beef'. With this video, he managed to create a parody on every level. His voice-acting, his mumbling with vulgar puckered lips, the special pronunciation of the words and grammatical mistakes, associated with talking slang or dago-German, symbolize the change of his sociolect. It is a perfect imitation of rappers like Haftbefehl or Bushido, his behavior, his cool pose and his clothes with the significant embroidery or the pullover tattoos. The music video gives an exact imitation of German gangsta rap performances in general, the significant video composition with the overlaid sequences parodies the format, the lyrics and the beat all create an ironic distance to the original.

Next to this pop music video parody, Böhmermann copied Jimmy Fallon's concept of performing a song by the invited band with classroom instruments and extended the idea to a song being performed with a »geekchester« (»Orchestra« and »Geek« meaning a person obsessed with computer technology), which

means an orchestra performing with the sounds of an old computer or technological machines. Böhmermann also performs a *Musical Edition* and sings the lyrics of German gangsta rap songs in an a-capella-vocal-style similar to the *Comedian Harmonists*. One of the most significant copies of the US-American role model is Böhmermann's and Dendemann's performance of *Eine deutsche Rapgeschichte* that aired on 28 Mai 2015 on ZDF Neo and reached 5.2 million views on YouTube.¹²

Hip hop had already been given a special role because the German rapper Dendemann was its musical director from 2015-2016. Dendemann performed raps as the bandleader following the show host's monologue, during the show and was always integrated as co-moderator, just like the drummer Questlove from the Roots. Böhmermann starts the performance of *Eine Deutsche Rapgeschichte* by mentioning Jimmy Fallon and Justin Timberlake's performance of *The History of Rap* and he asks Dendemann, what the German history of rap might be, since hip hop is the most important culture that influenced all kinds of music (0:10–0:15), even in Germany. With these words of introduction, let's say a harmless conversation, the performance starts with Böhmermann and Dendemann suddenly jumping on to the stage and starting to rap the song *Fremd im eigenen Land* by Advanced Chemistry, one of the earliest hip hop crews reaching fame in Germany (1:06). For about three minutes, they perform famous German rap songs, when suddenly the comedian Anke Engelke enters the fray with the lyrics of the rap crew Absolute Beginner imitating the familiar

12 NEO MAGAZIN ROYALE: Eine deutsche Rapgeschichte #witzefrei Dendemann im Neo Magazin Royale mit Jan Böhmermann. Zdf neo. Online: https://www.youtube.com/results?search_query=eine+deutsche+rapgeschichte, last accessed: March 3, 2020

voice of the rapper Jan Delay: »Seid doch mal ehrlich, ihr seid zwar überhaupt nicht locker.« (3:04) At minute six of the video, Böhmermann, who has been performing on stage with Dendemann, gets a skype phone call and while answering it, the scene changes and the viewer of the video sees the screen of the computer receiving the skype call (6:00). The person calling is Jan Delay and the voice he uses saying »Ja Hallo« (6:14) is exactly the same he has been using in the song *Füchse*, a legendary rap song from 2007 with Jan Delay as part of the crew Absolute Beginner featuring Samy Deluxe. At the end of the song *Füchse*, Jan Delay ironically imitates a phone call of a person that corrects the lyrics of the song by saying: »Ja Hallo, ich wollt' ma' sagen, Füchse sind gar keine Rudeltiere«. This phrase has become an insider joke for rap music fans as it is just the short version of the original, the words »Ja Hallo«, imitated in this specific way are significant for the song.

The performance of *Eine deutsche Rapgeschichte* continues until minute nine by filming the computer screen that accepts call after call from other rappers performing their own raps during the skype conference. Samy Deluxe, Alligathoa, Kollegah, Smudo, Curse and the rap crew Blumentopf appear and continue to perform while the next call is accepted. At the same time, the skype profile adds ironic messages. For example, a contact request and a call from gangsta rapper Bushido is not accepted (7:10), the rappers Farid Bang and Fler are sending different text messages and the singer and dancer DJ Bobo from Switzerland, who became famous for the genre eurodance (a sort of sprechgesang that is not rap) texts: »Schweizer können aber auch gut rappen« (8:00). The conference call of all the rappers ends with Jan Delay rapping, as he was

the first to call, while the viewer can only see Dendemann and Böhmermann from the skype camera position, dancing in the background.

Suddenly Jan is asking himself, why it is that only Dendemann's rap friends are joining the performance and not his own friends from the television business. Thus Jan Delay disappears from the screen and the TV entertainer Thomas Gottschalk calls. They engage in a conversation which ironically reminds of the conversation between Smudo and Thomas D from Fanta 4 in their song *Die da*. In the song, the lyrics start with: »Hallo Thomas/Hallo/Alles klar/es ist schon wieder Freitag [...].« Böhmermann answers Thomas Gottschalk's call while in the background, the whistled melody of the song *Die da* is played. Böhmermann says: »Hallo Thomas, Alles klar?«, and Gottschalk replies »Hallo Böhmermann heute wieder Donnerstag?«, referring to the day NEO MAGAZIN ROYALE appears on television (8:45). After skype is closed, the performance continues on stage. Dendemann and Böhmermann rap songs by rappers like Haftbefehl and Marteria and the German moderator Walter Freiwald has a brief appearance. The whole performance ends with the song *Endlich wieder Beef* by the rap duo Zugezogen Maskulin. In the end, the comedian Florentin Will stops the performance in his role as the »Beefträger«.¹³

Insider knowledge and Index-effect

The performance of *Eine deutsche Rapgeschichte* is more than a number of pop music parodies combined into one performance. It is an expression of admira-

13 Briefträger = postman carrying »beef« like complaints from persons that where parodied.

tion to the German rap genre but on the same time, a parody of the global phenomenon of rap and its element of intertextuality. The way in which hip hop refers to his own history constructs an autopoietic self-referential system in the sense of Niklas Luhmann inside the pop music itself. Rap in general and the parody of the history of rap in the US-American and German field, require insider knowledge not only of the genre hip hop but more specifically of individual rap lyrics and the affiliations of the rappers. For example, only true hip hop fans will recognize that the rap crew Blumentopf performs a song by the crew Deichkind, which creates the ironic distance because these two groups are always mixed up. When the rapper Alligatoah, known for a satirical kind of rap, performs a gangsta-rap song by Bushido badly copying his neck tattoo, the parody works because of its affective reversal. When the rapper Bushido is excluded from the skype conference, it shows that Bushido represents a form of gangsta rap that not everyone appreciates, as a matter of fact, he is one of the rappers Böhmermann parodied in his song *Ich hab Polizei*. The insider knowledge on which the parody is based, also works because of the enormous number of famous people joining the show. The German show might have copied Jimmy Fallon (for which Böhmermann is often criticized) but they surpassed the original by transforming it into a parody of the US-American hip hop culture saying that German hip hop is so strong that it has its own history to perform. Including legend after legend in their show turns into an ironic battle between US-American hip hop and German hip hop. The appearance of famous people on the show gives the audience a nice surprise and the feeling of getting something for free. Surprise is a common strategy on television shows and fulfills what Diedrich Diederichsen calls the »index-effect«. It means the direct

transference of another human soul, the recording of realia itself (see Diederichsen 2017, 9–11).

The surprise of unexpected guests tries to break through the staged concept of the show to present the unpredictable and construct authenticity by staging an innovative format not stuck in repetition. The unexpected is staged mainly for a YouTube audience where an online community of hip hop fans can meet and share the video. The values of the invited people providing the surprise effect target insiders as well. For example, a rap fan that would not usually spend money on a ticket for a concert given by Jan Delay, Samy Deluxe and Smudo in the same year, gets to see all these stars in one show as a surprise. In that way, Böhmermann earns a lot of popularity within this community while constructing this community at the same time. A person that listens to rap music every day feels attached to or accompanied by them like a community of friends, identifies itself with them and through them. When these artists suddenly all perform together in one show, this community does not only exist for an individual listening to music every day but also in real life. The show appears like the reality show of an imagined community, but while watching the video, the moment of sharing creates this community. The humorous effect is affiliated with a happy feeling of being surprised and the impression of being part of this insider community. But this insider community is not only a target that the video refers to, the medley of rap songs works like a canon of significant hip hop songs and constructs a history of rap that will be used by rap fans to identify themselves as insiders. To sum up, one can say that through a musical parody, a musical milieu is visualized.

Whether we talk about the »index-effect« of surprising someone on television or looking at these musical games of assumed improvisation, it is clear that all of them are practiced or even follow a staged concept. These entertainment acts work like a proof of talent in equal measure for the invited guest and the show host. The actor, the singer or the host must prove his/her skills in the show in order to be able to continue as successful artists. Besides the live concert, the performances in Late-Night Shows function as a proof of authenticity becoming much more important than the interview section. The performances are live, yet the videos are cut for generating clicks on YouTube. This demonstrates how important these performances are for the artists in terms of not only being present on TV but more importantly being present and popular on YouTube. The competition inside the games is constructed to entertain, but the competition on YouTube is real and measured in clicks. Beside the focus on the artist, the analysis of Böhmermann and Jimmy Fallon demonstrates that the role of the show host in general goes way beyond simply being the one that interviews famous people or presents a (mostly political) monologue. The show host that strives to become famous on YouTube, must prove entertainment skills on any level: Singing, dancing, acting like a professional artist, always with an ironic effect of being a comedian. Mainly though the host helps to re-enact or reproduce pop music. Through these musical performances, a popularity is communicated which constructs a pop star. To be present on the show signifies that to become popular and to be invited one has to be popular. Late Night Shows have become part of the media pop culture that works like an autopoietic self-referential system on a global level. Late Night Shows invite pop stars to maintain their popularity and to construct it at the same time. Or in other words, through Late Night

Shows pop music is presented and at the same time, pop music is constructed basically through the transformation of the reproduction. The history of rap and the parody of voices shows that these Late Night Shows refer to an insider community which they also construct at the same time. In this self-referential system, the parody works like an instrument of pop history that constructs a canon of its history by performing it.

Bibliography

- Alba, Ben (1957) *Inventing Late Night. Steve Allen and the original tonight show*. New York: Prometheus Books.
- Burgess, Jean and Joshua Green (2009) *YouTube. Digital Media and Society Series*. Cambridge: Polity Press.
- Diederichsen, Diedrich (2017) *Körpertreffer: Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*. Berlin: Suhrkamp.
- Hofacker, Ernst (2012) *Von Edison bis Elvis. Wie die Popmusik erfunden wurde*. Reclam: Stuttgart.
- Hutcheon, Linda (1985) *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge.
- Jeffries, Michael (2011) *Thug Life. Race, gender and the meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Peterson, Russell L. (2008) *Strange Bedfellows. How Late-Night Comedy Turns Democracy into a Joke*. London: Rutgers University Press.
- Rose, Margaret A. (2000) *Parody: Ancient, modern, and post-modern*. New York: Cambridge University Press.
- Sheinberg, Esti (2000) *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*. Sydney: Ashgate.

Empfohlene Zitierweise

Petry, Clara-Franziska: The pop music parody in US-American and German Late-Night Shows. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 212–235, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p212-235>.

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.

The Joy of Illusions – Martin Smolka’s Music for DIE PUPPE (THE DOLL) by Ernst Lubitsch (1919)

Marin Reljić (Frankfurt)

*»You can call it whatever you like, but the tools I used are up to 100 years old.«
Interview with Martin Smolka, 9. November 2011*

Despite being one of Ernst Lubitsch’s early works, he considered the silent film comedy DIE PUPPE (THE DOLL, DE 1919) to be one of his most inspiring movies (Weinberg 1977, 264–265). Created in an era of many technical developments, Lubitsch managed to incorporate a wide range of optical tricks in his playful plot concerning an audacious and seemingly artificial young woman. In this way the film is representative for »modernist cultural ideas, [...] with production techniques informed by Expressionist and Futurist film and Surrealist fantasy« (Cockburn 2006, 17) and serves furthermore as a constant reminder of the fun fair that was the birthplace of modern visual entertainment and illusions.

In 2010, the Czech composer Martin Smolka created a new score for an ensemble commissioned by the ARTE television company as part of its project to restore silent cinema films. Humorous optical illusions and an ambiguous critique of society now find their counterpart in this film’s music. These are found not so much in the use of conventionally structured sound patterns of comedy, but in the fact that the musical score itself reveals the composition to

be an (alleged) illusion of formal coherence that unveils transgressive elements within orthodox musical settings.

Whilst this process of musical translation plays a basic role, the context of the performance is also of crucial importance.

Through careful selection of phonetic and conceptual possibilities (the auditory concept includes elements of fragmentation, popular music, industrial noises and repetitive sonic material whilst the ensemble KONTRASTE performed live in front of the screen for the premier), the composer doesn't just refer to the traditional double staging of film and music in silent cinema; yet he integrates the ensemble as an acoustic expansion of the visual framing, which is already prone to transcend the usual screen frontiers in Lubitsch's oeuvre.

In addition, the musicians are not only working as neutral performers but also as a very living and breathing body of sound, using their voice for ludicrous effects. Therefore they react to the comic relief of the movie in an exaggerated way by intentionally playing »poorly«, adding microtonal »commentary« or onomatopoetic transpositions.

As the following details will show, it is not only the artistic context between old pictures and new music but also the cinematic content of artificiality which is a key part in Smolka's musical form.

Plot summary

The young, shy and slightly misogynous Lancelot hires the puppet maker Hilarius to create a young woman he can marry. In so doing, he pretends to guarantee a rightful heir in order to alleviate the fears and worries of his uncle, the Baron of Chanterelle that the ruling house is in danger of dying out. He is supported by a group of greedy monks who are constantly speculating on benefiting from the customary, and in Lancelot's case as a nobleman, lucrative dowry for a wedding.

Unfortunately, the chosen doll is broken by the clumsy apprentice. For this reason, Hilarius's daughter Ossi, who served as a model for the puppet, secretly replaces THE DOLL with herself in order to hide the accident. After numerous implications caused by Ossi's rude behaviour and Lancelot's inability to see her genuine nature, the confusion so typical of comedy is resolved into happiness for each participant. Hilarius is ultimately reunited with his missing daughter, while she escapes the exploitation of her body that her father was fabricating. The monks receive the money that was promised to them and Lancelot finally overcomes his fear of women by realising Ossi's true identity, so the new couple remain together.

The living puppet

The puppet in the film can be traced back to Ophelia from E.T.A. Hoffmann's *Der Sandmann (The Sandman)*, a short story first printed in 1817 in the book *Die Nachtstücke (The Night Pieces)* and published one year before Mary Shelley's novel *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Both stories were embedded in the context of gothic fiction with a tragic ending and included themes related mainly to hubris and the desire to elevate oneself to the level of The Creator. Whereas this subject was dealt with on a philosophical level in literature ranging from Ovid's *Metamorphoses* to Goethe's homunculus in *Faust*, artificial projections of the human body became a reality in the development of automated machines (and music automatons) at the end of the eighteenth century. The mechanical clock from the Early Middle Ages not only served as a blueprint for modern watchmakers who made timekeeping more and more precise, but also for creating human-like machines that were capable of imitating human movements.

Interestingly, the comparison between a political system and the filigree mechanism of watches served Friedrich Schiller in his *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (On the Aesthetic Education of Man)* as a metaphor for social rules and stability (Weiss 1844, 8).

Early cinema welcomed the portrayal of robot-people as the interface between illusionary and real space. This may be the result of seeing the »semi-godlike frankensteinian« (Natalio 2015, 108) possibilities of a movie screen to create real life out of nothingness.

The machine-woman Maria in Fritz Lang's METROPOLIS (1927) has become particularly famous as the first cinematic presentation of the *Maschinenmensch* (German for robot) way before Philipp K. Dick's creation of the *Replicant*, whose female prototype Rachel does not know if she is a living being or a cyborg and therefore lives in perpetual doubt. The cognition of the female body as a symbol for the reproduction of life enhances the philosophical aspect of anthropomorphic identity because such gendering of the machine does have an influence on perception and conception of society standards. »By problematizing the roles that gender can play in the very conceptions of what counts as human or machine, gender constructions infuse technological innovations in various challenging ways« (Schwartzman 1999, 1). Before METROPOLIS, there were some cases to show male gendered robots. In the motion picture THE MASTER MYSTERY (USA 1919), an automaton guards an evil cartel. André Deed's L'UOMO MECCANICO (THE MECHANICAL MAN, IT 1921) contains a battle between robots.

Despite robots, there were also various earlier examples of artificial intelligence.

The living statue Galathea in Georges Méliès's PYGMALION & GALATEA (1898) may be the earliest extant copy showing an artificial human in cinema history (Frazer 1979, 87). In another Méliès film, ILLUSIONS FUNAMBULESQUES (EXTRAORDINARY ILLUSIONS, 1903), a mannequin comes to life after being touched by a wizard. The old Jewish myth of the *Golem* was put on screen in the year 1915 by Paul Wegener followed by two sequels (1917, 1920) and is considered (together with Wiener's THE CABINET

OF DR. CALIGARI) to be an important example of the birthplace of the horror genre.

Where cinema dealt with the subject of artificial life mostly with overpowering imagination borrowed from fantasy, science-fiction and horror, musical culture used Hoffmann's *Der Sandmann* as a blueprint for mostly humorous implications. The story inspired works such as Adolphe Adams's opera comique *La poupée de Nuremberg* (1852), Leo Delibe's ballet *Coppelia* (1870) and of course Jacques Offenbach's *The Tales of Hoffmann* (1881). The latter one dealt with the topic on a far more psychological and melancholy way. So Kracauer pointed out: »... [it] was not that it went deeper than [earlier] operettas, but that it laid bare the dark foundations out of which the operettas had grown, and thus showed their depth« (*Orpheus in Paris* 263, quoted after: Diffrient 11). Another scenario that obviously owes much to Hoffman is, with its original title, *Im Puppenladen* (*In the doll Shop*) by Josef Bayer, which became the most overwhelmingly successful ballet *Die Puppenfee* (*The Fairy Doll*, 1888) of its time in Vienna and was in turn an inspiration for the opera comique *La boutique fantasque* by Rossini/Respighi.

Eventually, Lubitsch's *THE DOLL* is based on a loose German translation of the operetta *La poupée* (1896) by Edmond Audran, which was created by A.E. Willner. In this operetta there is a major deviation from the Hoffmann plot, as well as from all matters concerning artificiality which we have discussed so far. It is no longer the anthropomorphic projection of an automaton which blinds or astonishes the romantic main character. By reversing the Hoffmann tale, in which the protagonist Nathaniel considers the doll Olympia to be a human,

Lancelot does not recognize his fiancée as the puppet maker's real daughter. Whereas Nathaniel appears to have found perfection in the artificial Olympia and an ideal counterpart and soulmate in Hoffmann's tale, Lancelot continues to seek artificiality to overcome the norms of society.

Even though the subject contains some satirical aspects for which Lubitsch was later famous, it also provides a perfect complement to the comic effect of masquerading. In this case, it is presented by the motif of a mirror image (the doppelgänger) and is often to be seen in his films, such as *DIE LUSTIGE WITWE* (*THE MERRY WIDOW*, 1934) or *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (*THE OYSTER PRINCESS*, 1919). Not surprisingly, all three works had their origin in the operetta culture.

Lubitsch Touch and Operettas

When it comes to comedy, it is amazing how often operettas served as a basis for Lubitsch's screenplays. While in the German years between 1915 and 1922 the movies *DAS FIDELE GEFÄNGNIS* (*THE MERRY JAIL*, 1917) *DIE PUPPE* (*THE DOLL*, 1919), *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (*THE OYSTER PRINCESS*, 1919) and *DIE BERGKATZE* (*THE WILD CAT*, 1921) can be included in these operetta-based works, his American productions, from which his greatest success came, include three movies: *OLD HEIDELBERG* (1927), *THE SMILING LIEUTENANT* (1931), and *THE MERRY WIDOW* (1934). Apart from these, seven more sound movies after 1928 were musical productions (Huff 1947). Nowadays, the gradual transformation from the influence of European operettas to the witty

modern movie musical is considered to be a pioneering achievement by Lubitsch (Booklet: The Criterion Collection. Eclipse Series 8: Lubitsch Musicals).

As René Michaelsen stated, the elusive quality of Lubitsch comedies, later to be known as the *Lubitsch Touch*, may be a result of adapting the playfulness of the early Jacques Offenbach operettas with their allusions to sexual activities and biting criticism of society. These, to some extent, could be additionally called anti-illusionistic in their quality of renouncing the theatre of delusions (Michaelsen 2017). The staging is no longer envisaged as a realistic scenario, which can be seen in anachronisms or funny cross-cultural references (Michaelsen 2014, 162). Indeed, there are many cases in Lubitsch's films that explore the relationship between the real and the virtual. Unsurprisingly, especially musicals, with their sudden singing moments as a form of escapism, are a signifier of the blurring boundaries between these two levels.

However, Michaelsen's thoughts are guided by the observation of Karl Kraus's »Grimassen über Kultur und Bühne« (1909), where he discovered his fascination for Offenbach. Kraus vehemently contrasts the Offenbach operettas to contemporary ones by stating the latter ones as an excuse for dazzling and convenient fiction. As for his consideration the simple-unpretentious results from Offenbach's music are in fact a humorous parody of the heroic opera (Wagner), but also mocking Modern Society by ridiculing and reflecting a world of stupidity and weakness. The collisions of power and powerlessness of the mighty and the consequences of aristocratic and physical impotence deliver

most of the specific humorous implications that are characteristic of an operetta culture that turns moral values on their head.

While Lubitsch's early cinema has similar provocative qualities, he managed to sophisticatedly redirect these off-colour or even obscene references in the narrative content through subtle nuances in his latter career. He took this measure most likely in anticipation of obedience and as a strategy of avoiding a conflict with the moral regulations of Hollywood's Hays Code 1934, which especially forbade depictions of clear sexual content. Interestingly though, by doing this Lubitsch turned »away from the lavishly opulent settings« (McBride 2018, 271) and his cinematic oeuvre between *THE DOLL* and *THE MERRY WIDOW* mirrored the transformation from a self-referential operetta to a more convenient one.¹ The contradictory situation between tradition and escaping boundaries can also be identified in the dual requirement of Viennese operettas to satisfy the audience's needs without insulting the established order (Gromes 1967, 34). Choreographing the brief flirt with escaping society standards is fulfilled when the girl Zorika in Franz Lehár's operetta *Zigeunerliebe* (*Gypsy Love*, 1910) fulfils her intended purpose by marrying the less interesting Jonel. However, only since she learned in a dream how miserable her marriage to his passionate brother Jozsi would be. Such dream-like moments are literary illusions, but at the same time they prepare the spectator for a return to the ordinary world. In Lubitsch's famous light opera adaptation of Lehar's globally successful *THE MERRY WIDOW* (1943), the brief

¹ Especially the second generation of the operettas (mostly the Viennese operettas emphasized realism influenced by the Veristic operas. (Linhardt 2006; Glanz 2011, 496)

excursion to morally risky places and back again to normality is exemplified in a quotation of a former sentence by the womanizer Danilo. The end of the statement »Any man who could dance through life with hundreds of women and chooses to walk with one should be... hanged!« is transformed (in a prison!) by the intervening widow into »Any man who could dance through life with hundreds of women and chooses to walk with one should be... married!«

In *THE DOLL*, the situation is rather the reverse, as normality is the state which is to be avoided. Is the *Lubitsch Touch* then just the after-effect of former extravagance still holding allusive implications in the American years?

By intellectualising what shapes the *Lubitsch Touch*, we may lose its very character, which Lubitsch himself described as a childlike aura that would vanish once it's unveiled (McBride 2018, 4). And this characterisation fits also perfectly with the aura of an illusion, whose condition is often or even usually to be beyond our conscious perception. Given the inclusive form of the cinema dispositive, we recognize a spatial »distance« that is the perspective from which we observe the representation and the limit. There is always a perspective that compares the retention of the representation with the limit (and vice versa). Lubitsch plays with these patterns of correlation between illusion and perspective by destabilizing this inclusive form. Sabine Hake points to two important aspects of his films: »the emphasis on sexual difference and the active participation of the spectator.« (Hake 1992, 14) Consequently, the wit and the intellectual thought of Lubitsch comedies escapes even the on-screen/off-screen regularities and puts actors and spectators on the same footing. According to Elsaesser's analysis of *MADAME DUBARRY* (1919), the

German Lubitsch handles the cinema as both the Weimar art cinema *and* as the classical American cinema. Whereas American cinema was eager to create the illusion of a perfect *mise en scène* and thus provide a superior overview (for example as a formal marker of sexual difference), the Weimar productions caught the spectator in a »cross-fire of protagonists seeking to control on-screen space by occupying off-screen space«. (Elsaesser 2009, 217). The ongoing fluctuation between these poles ensures that the spectators' point of view is constantly being challenged.

Whatever the form of the *Lubitsch Touch* may be, it cannot be reduced to just the physical space between the actors on the stage/screen or a single period of Lubitsch's film opus. It transcends ethnic, gender, and sexual politics by folding together stage/screen, the public, the historical and ironically twisted distance to the current affairs of the plot, or the geographical distance to foreign or mythological places.

Since such diversification of genre that constitutes the joy in Lubitsch's film derived from European musical culture, the choice of Martin Smolka in his unorthodox, anachronistic yet modern attitude provides an exciting question of how his auditory adaptation will bridge the gap between the past and the present and master the film's visual virtuosity.

Anachronism as Programme – Martin Smolka's Film Music

Since the mid-1990's the Franco-German television network ARTE does initiate and conceive restoration projects encompassing commissions for new scorings

composed by contemporary musicians. Especially the experimental and abstract cinema has emerged as a working priority suiting with the composers approaches (as like Bernd Thewe's music for RHYTHM 21 by Hans Richter; Iris ter Schiphorst's music for LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN by Germaine Dulac; Cathy Milliken's music for L'INVITATION AU VOYAGE by Germaine Dulac.; Olga Neuwirth's music for DIE STADT OHNE JUDEN by Hans Karl Breslauer).

So did the Czech composer Martin Smolka create a new score for Hans Richter's surreal movie VORMITTAGSSPUK (GHOSTS BEFORE BREAKFAST, DE 1928) composed for the ensemble ascolta.

In a programme note written about his music for this film, Smolka took a very humble approach:

This ability to love inventions like a child, to mobilize a pure naivety in oneself, to touch mystery playfully and with humour, and even to handle with unhappy facts (the guns and violence in this film!) without becoming unhappy – all that I tried to keep and underline with my music. (Smolka 2004)

The phenomenon of playful surrealism appears to be related to Lubitsch's own playground. Smolka's impartiality towards cinematic simplicity (not to be confused with technical simplicity) suits the subject of THE DOLL. Asked about his interest in the Lubitsch comedy, Smolka made a similar comment:

It is a very playful movie involving a clever kind of humour. The plot is funny and includes surprising non-realistic elements. {...} The movie was the perfect playing field for myself and promised to include a large variety of craziness. (Smolka 2011)

This approach characterizes the composer's playful entry towards a host of musical traditions², and must not be misinterpreted as disrespect but as the result of a (ironically) self-certified musical inconsequence towards the heritage of different composition styles (Smolka 1999, 29).³ This can lead to a very personal reflection of sound elements of the past, which is often shown by the interplay between two contrasting periods.

On his homepage, Smolka does divide his musical language into two contrasting styles: »Metaphorically speaking, Smolka's music oscillates round two poles: 1) Cracked, buoyant conviviality, music of a hobbling orchestration, symptomatic civilisation sounds, a folk or brass band playing, preferably, out of tune; 2) Melancholic memories, aching desire, the nostalgic echo of the sounds of Point 1«.

For instance, a new acoustic field was established in his work *Semplice for old and new instruments* (2006) by combining the expressive characteristics of historical and contemporary musical culture.

2 Smolka was »influenced by post-Webernism, Minimalism, American experimental music and the Polish School« : See Smolka's Homepage: <http://www.martinsmolka.com/en/index.html>

3 »Ich selbst habe mit 21 Jahren einen ganzen Stapel Webernscher Studien geschrieben, man könnte sagen: reinen Webern. Wie ich heute mit diesen Impulsen umgehe, ist allerdings in vielfacher Weise transformiert, man könnte es inkonsequent und spielerisch nennen.«

By letting two forms collide in his *Lieder ohne Worte und Passacaglia* (1999), traditional forms like the fugue are viewed from a distance and placed out of tune using microtones. He uses the words »microtonal form of tuning« and »sound density« (Smolka 2012) to describe the compositional process of revealing the beauty of consonant harmonies, and hence doesn't regard microtonality as a modern closed system but as the deformation of a traditional one. Other examples for this approach can be heard in his *Remix, Redream, Relight or Blue Bells or Bell Blues*. It is therefore no surprise that he demanded in a manifesto to stop exploring new sounds and to focus on the strange sounds and the sounds of nature instead (Hiekel 2014, 18).

Focusing on the sounds of nature leads to another method of musical transmutation and can be heard in his *Rain, a window, roofs, chimneys, pigeons and so... and railway bridges, too* (1991/92) in a very illustrative way. The visual references in the title prove the intention of recreating the experience of known everyday noises. This kind of musical catch-up of a changing atmosphere is reminiscent of Charles Ives' *Central Park in the Dark* (1906) and his song *The New River* (1913), both dealing with the orderly scheme of nature being deformed by the rise of new environmental circumstances. A similar technique can be found in his composition *L'Orch pour l'orch* (1990). Smolka describes this auditory interpretation of noises, which is a method of turning concrete sounds into abstraction, as *sonic photographs*. This aesthetic is not necessarily strictly related to a narrative concept as the term »photographic« shows.

As Smolka states in the very opening quote of this study, his musical approach is as old as the movie itself and adds: »[...] I didn't look at history when writing the music«, which could be read as a denial of cultural connotations (Smolka 2011). Yet this only underscores the formal freedom and the vast possibilities of the musical structure which suits with the early age of cinema. It provides a perfect match for the hallmarks of fantasy and improvisation that characterize filmmakers such as Lubitsch, who wasn't able to have an experienced look on history either but rather created it through playful experiments by exploiting all the options available. This experimental grounding becomes the formal guiding principle for director and composer.

The Curtain Rises – The Opening Scene of THE DOLL

Lubitsch only needs eight shots (2 minutes and 32 seconds) to demonstrate the different ways in which early cinema was able to tell creative stories that dazzle the audience and show unusual environments. The same applies to Smolka's music.

The very first shot of the movie makes clear that we are about to enter an artificial world. Lubitsch himself appears on screen and establishes the normative order of a synthetic world. With a conjuror's virtuosity he creates the first scene as a miniature, and places the puppets of Lancelot and his nurse into the model home. Very soon, this order will be torn to shreds as the film goes on to demonstrate a permanent change between reality and deception. In the next shot, the living Lancelot tumbles down a hill. After splashing into a puddle he experiences the reality of moisture. A painted and cheekily laughing sun appears shining down on him and dries his clothes.

The game of generating and breaking expectations is explored in the ARTE version through Smolka's music even before the first picture of the film appears. A shrill and aggressive percussion interpolates the traditions of Chinese musical theatre with its stylized characteristics by using a Peking opera gong.⁴

4 Besides recreating the historical fascination for exoticism, the choice of a Chinese connotation is not at all accidental. Shadow play and puppet theatre is deeply rooted in Far Eastern culture. Even though the origins of this specific form of theatre are not clarified, numerous legends refer to different artificial creations of women to deceive mighty men (like generals on a war field) as an inspiration for this genre (Liu 1967, 129–130). The woman's body, depicted as a weakness of (mighty) men, seems to be an overall cultural phenomenon that is represented in this musical trend.



Opening image of THE DOLL reminiscent of Chinese puppet theatre,
(0:00:00–0:00:03)

A sudden change of musical character with a jazzy pizzicato in the double bass leads to the sphere of the variety show. Interestingly though, this is not an etymological contradiction. When translated, the word »Zájù«, which is the word for a more comic version of the Peking opera, literally means »variety show« (Crump 1980, 179).

This juxtaposition of diverse timbres mirrors the rather unusual line-up Smolka has chosen in his setting. In addition to brass, strings, percussion and electric guitar the ensemble contains instruments such as whistles, kazoo's, wooden rattle's or birds whose meaning for sound effects and special timbres validates the impact of alienating auditory fields barging into familiar soundscapes. As the later chapter »A Wedding as Refusal of Tradition ?« (see page 258) will

show, the ongoing progress of the score levels the acoustic fields until the point of indivisible amalgamation.

Thus, the whole first act starts within the confines of the virtual, vaudeville-like art sphere and fits into Smolka's musical creation of a polystylistic costume that has a strange exotic vibe and yet familiar qualities and already adapts the comedy of mistaken identities by foreshadowing Lancelot's inability towards Ossi to detect the familiar element in the alien one.

Lancelot – Auditory Snapshots of an Antihero

Before we take a closer look at this opening, we should examine the musical theme picturing Lancelot, who, although (or precisely because) seeking a machine as answer to all problems, is characterized in a similar manner like Charlie Chaplin as a victim of the so-called *machine age* (Stephens 2011).

Unlike his legendary grail-seeking namesake, the hero in Lubitsch's film is not equipped with a lot of courage. His insecurity and his childlike behaviour are constantly accompanied by two short and contrasting musical motifs, often followed by a percussion beat through the whole movie.

The first motif is rather short to put it mildly and much more simple. It involves a (mostly) upwards glissando. Contrary to the tonal certainty of the cadence-like fall of the following motif, it starts from nowhere and leads to nowhere.

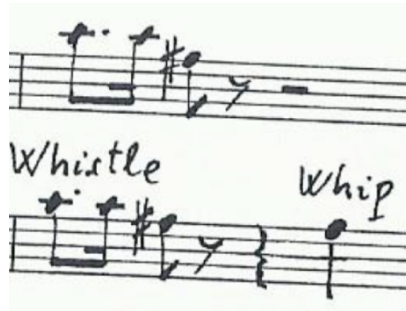


Musical Example 1: Glissando-motif (guitar voice p. 1/m. 70),
© 2010 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Smolka makes sure this glissando chord cannot be located in any tonal place by starting it a quartertone below; it therefore represents Lancelot's fearful character towards the unknown path into which he is thrown.

The second motif is about as short as the first one and secures the uncertainty of the glissando with tonal grounding. It is a mostly whistled step of a minor third down (g–e). In this context, the whistling does establish a sphere of light-heartedness.

Both motifs complement each other to create a constant playful and witty effect where the combination of Lancelot's uncertainty and ease often results in a clumsy action leading consequently to the third motif of a percussion beat.



Musical Example 2: Whistling and percussion beat (guitar voice p. 130/m. 1141), © 2010 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Since the whistling has the charm of an everyday sound, it is of diegetic quality surrounding Lancelot's naïve character and refers in this case also literally to a world outside the frame by being produced by the ensemble members.⁵

The explanation for this motif to be not only funny but of hilarious effect is that it starts perpetuating in ongoing loops around Lancelot. In contrast to, for example, Morricone's popular usage of whistling, human voice and whips as bonds via the *musique concrete* in the Western context of corporal heroism, it is much more narrowed. It appears fragmented throughout the whole score with no real permutations. This repetitive non-development has a Becket-like tragicomic about it: nothing happens. The redundancy of overstretched sound modules is characterizing the ongoing daily challenges surrounding the overtaxed hero.

5 The German expression for whistling, »pfeifen«, points to general environmental qualities and does not even distinguish between the sound of a locomotive, a bird or a walker, and thus uses the term as a sound-related, music-related or signal-related one.

The circling nature of this theme is enhanced by a tonal sequence a major second below.



Musical Example 3: Whistle-Theme sequenced (voice p. 1/m. 69),
© 2010 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

In this presentation particularly, the theme reminds us of a musical example concerning another mythological figure of the Knights of the Grail: the leitmotif of the Parsifal bells in Richard Wagner's opera. Where Wagner uses a musical sequence as angelic echoing of mysticism symbolizing the resurrection and immortality, the repetition serves Smolka as the intensification of the vocal expression of humour. Since the repeating unit does not carry new content, the act of repeating itself with its non-functionality is of a ridiculous nature. Not only does the Smolka motif seem like a minimization and trivialization of the heroic theme, but it also represents Lancelot as an ordinary answer to bravery. By assuming this motif against this quotation, such a parallel suggests that Smolka identifies Lancelot with a historical lineage which he transcends through a unique synthesis of music and comedy. The signal effect of Wagner's clerical-authoritarian quartal harmony is reduced to a blithely and perky

whistled minor third and the rich overtone sound of the transcendent echoing bells is thus extinguished.

This comparison can also mean an ironic comment on the historical practice of compiling popular motifs for commercial purposes. At the very end of the movie, Tchaikovsky is quoted in a far less subtle way when an overly exaggerated quotation of the love motif of Tchaikovsky's *Eugen Onegin* appears. With its ironic quality, the music refuses to give in to a cheesy ending. At the same time it reminds us of the archetype of the young and bored aristocrat who was represented in Pushkin's parodying verse novel of the same name. So the reversion to normality as a satisfying ending is of an ambivalent musical nature.

Is it far-fetched to establish a noise equivalent to the glissando speaking of the high-frequency pitch sound that rises after each camera flash? But since Smolka himself used the term *sonic photographs*, his short musical modules can be described as auditory snapshots. Like the flash of a camera charges its energy for the next snap, the glissando in the Score for THE DOLL is a charging signal often anticipating the percussive noise which reflects and »pictures« the next clumsy act of Lancelot and copies his gesture. Smolka's performance instruction does underpin this practise: »There are movie actions which should be synchronized with actions of single players. Each of them is briefly named in the material (in a frame, over the system). It opens a possibility, that in these particular cases a player could react directly to the picture.« (Smolka: Player instructions). We can assume that the ensemble reacts to the movie action like a

camera, but does not depict the visuals on screen in favour of the auditory environments.

Overall, all three of these main elements that come along with his character (the whistling, the glissando and the percussive noise) seem to be the result of orthodox comedy music and are, in fact, abstract and simplistic toys of a musical construction set. This characterization could be applied to a box that reproduces music: the musical automaton. Since such automata were perfected in the eighteenth century, and musical performers were compared to them, the uncanny aspects of the mechanized musicians circling Lancelot suggest that the motifs are comical reflections on human subjectivity in music and its loss in mechanical reproduction.

What is striking is that the music that plays with self-identity in this sophisticated, artistic way still manages to function within the content-element of artificiality. One of the most obvious specifications of the musical parts as parts of machinery is the moment when Hilarius exposes his marionettes in front of Lancelot. While he manages to wind up and animate the machines, Lancelot's fear of the other gender is extended to the extreme when an aggressive march in the score serves to exaggerate the whistling motif by adding a referee's whistle, which is one amusing little instrumental allusion of marriage as a fitness room for physical training. Besides illustrating his prudish and misogynist point of view when the woman's body turns into a degenerate military mass product, this is also a reversion to gender stereotypes.



Filmic Example 1: 0:24:44



Filmic Example 2: 0:24:48

Now the tonal whistling is turned into a shrieking, stiff and repetitive march with ninth chord parallels and the minor third ambitus shrinks to 1½ quarter tones.

This objectification of the female body is indicative of a protagonist who no longer notices individuals, but frighteningly perfect moving decorations, just

like Kracauer used to critically describe dancing girls in musicals in his essay *Mass Ornament*. He equated such dancing performances with the aesthetics of working groups in the exploitation machinery of the Fordism/Taylorism (Kracauer 1963, 50–64).

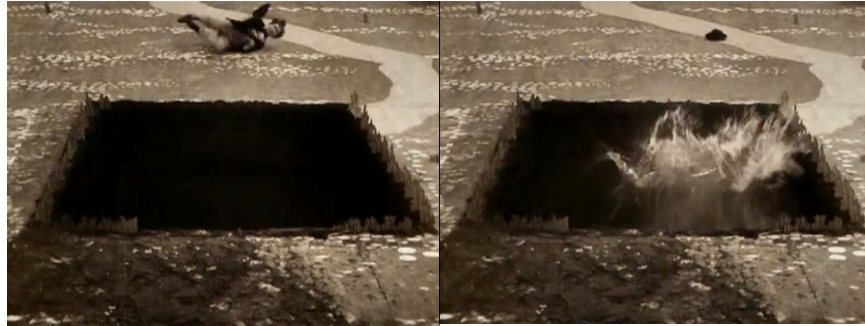
Abstraction becomes concreteness

In the first scene, there is another appealing visual and musical moment that shows Lancelot's blindness towards the obvious. The aristocrat splashes into water and the ensemble performers instantly follow this happening by onomatopoeically shouting »PLUMS«. This shout bursts into the established pattern of *glissando – whistling – beat* and therefore surprises not only rhythmically, but also via the suddenness of a graphic phonetic clearness.



Musical Example 4: PLUMS (Score, p. 3/m. 45-47), © 2010 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Smolka's instruction for such voice usage: »The given word (e.g. »PLUMS«) should be spoken or rather called with full voice, clearly pronounced.« (Smolka: Player instructions)

After Lubitsch has built the artificial stage it remains clearly synthetic even when the real Lancelot and his nurse are walking through it in true scale. The pond in which the fearful protagonist will fall is not revealed as such until the moment he splashes into it. In fact, within this unnatural setting, the rectangular pond itself appears as an abstract geometric structure just like the movie screen in a cinema. The empty two-dimensional squared surface is filled with concrete imagery once it is set in motion. The moment Lancelot touches it the object becomes water and marks the sudden appearance of reality. As for the audience, the abrupt shrieking of »PLUMS« by the ensemble shows that the moment of physical humour and surprise can reach out of the surface of the movie into the space of the spectators. Since the whistling was still musically structured, the scream is unexpected. Although the musicians are visible and audible, the shouting is as sudden as the water on the screen. The discernibility of the ensemble is as a part of the cinematic presentation of the staging. This process blurs the distinction between the internal and the external, which constitutes the cinema and expands what Chion confines within barriers of on-screen and off-screen sound. Here, at the latest, the abstract form of non-diegetic musical dramatization becomes permeable in favour of a constant play with the artificial nature of the setting of both Lubitsch and Smolka. The acousmatic inhabits an area that is beyond the established frame.



The pond reveals its identity. 0:01:44–0:01:45.

This scene foreshadows Lancelot's unawareness of Ossi's genuine identity when he drops unerring into the dark world of the unknown.

At the pro-filmic level, several visual motifs also refer to an illustration of meaning that appears in Lubitsch's world represented by artificial spaces rendered by proverbial means and symbols: German sayings, for example, like »Sich keine grauen Haare wachsen lassen« (avoiding the growth of grey hair as a sign of worrying too much) (0:40:43) or »Jemandem rutscht das Herz in die Hose« (your heart is dropping into your pants as a sign of fear) (0:20:42) are then visualized on a concrete surface. This pictorial humour as a simplified application of a particular phenomenological experience is viewed through a sound accomplishment of refreshing naïve quality and youthful charm when preverbal language is produced to emphasize sounds of childish astonishment like »Jaaa, Oooch, Aaaach«. The variable degree of schematization in film and music tends to evacuate the relation to a professional »reality« to stress the constructed character of the filmic representation.



Filmic Example 5: 0:40:43; Filmic Example 6: 0:20:42

A Wedding as Refusal of Tradition?

The central scene in *THE DOLL* is the wedding between Lancelot and the false (yet genuine) Ossi. Since a wedding is the main goal for the happy ending in almost every operetta, it seems like a break from tradition when this symbolizes Lancelot's wish to shed responsibility. And yet appearances are kept up in the ceremony.

Smolka decides to underpin this with a minuet-like dance. Very soon it is clear that the whole minuet consists of small modules or, as we established before, auditory snapshots. But that is not the only feature; each module can be traced back to the Lancelot motifs, which are extended to a continuous ceremonial procedure. For example, the main flute motif is a dance-like variation of the

whistled third step. So, the structure of the minuet consists of the following 18 auditory snapshots (the various percussive strokes are summarized as one):

1 – Whistled motif, Flute-variation

2 – Cadential answer of snapshot 1 in the violin

3 – Cluster on the accordion

4-10 – Linguistic snapshots:

»Mm« ; »Öch« ; »Ooh« »Jaa« ; »Ach« ; »Mmm« ; »Miauu« ; »Ö«

11 – Twittering

12 – Glissando on the guitar

13 – Cluster on e-guitar

14 – Sighing motif on clarinet and flute

15 – Glissando on violin

16 – Ornate figure on the violin and flute

17 – Different scales









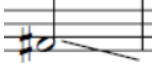

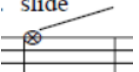
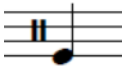
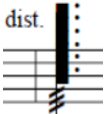
18 – Various percussive strokes





The sheer variety of colour is produced by sounds of various bodies of instruments (demonstrated by a table, Music Example 5, page 19). Apart from the fact that this view on noises as musical material and the use of the instrumental bodies for creating them is genuinely modern, Smolka connects all snapshots together to form a dance chain.

After measure 92, the tempo is doubled and the 3/4 bar becomes 6/8. This moment is like a musical comment on typical speed-ups in comedy silent movies as the duration between the images is shortened. Likewise, it is not easy to hear all these musical modules and the levelling of timbres is now put to the extreme, but since the human mind recognizes patterns, the dance structure allows the composer to combine any sounds together, for we begin to believe that we're hearing the minuet.

This musical illusion elucidates the perception of society standards by illustrating tradition as an endless repetition of the same patterns. As Schiller stated, the price of societal order is the mechanization of human beings, and established rules and orders are assembled in the precision of clockworks. In his thoughts he is searching for a stabilizing aesthetic factor; a voice of reasoning between an archaic natural state and an organized rational state of society. In the score, the vast noises of sound and the well-tempered melody structures are balanced through a third component, the human voice. Only the words remain purely fragmented, and thus lack reasoning.

There is also another device that combines certain humorous aspects with the ruling stability of time: the cuckoo clock. It is no surprise that Smolka used the traditional cuckoo's call of the third downwards as a major motif in the movie. The audio elements of the cuckoo clock are also arranged as a combination of idiophone (bell, opening flap) and aerophone (cuckoo's call) elements.

	Aerophone	Idiophone	Chordophone	Membranophone	Electrophone
Melody	<p>1</p> <p>Whistled motif</p>  <p>16</p> <p>Ornate figure</p>  <p>14</p> <p>Sighing motif</p> 	<p>17</p> <p>Slow scale</p>  <p>17</p> <p>Percussive stroke</p> <p>Steel.</p> 	<p>2</p> <p>Cadential answer</p>  <p>16</p> <p>Ornate figure</p> 		
Linguistic	4-10 Mm; Öch; Ooh; Jaa; Ach; Mmm; Miauu; Ö				
Noise	<p>3</p> <p>Accordion cluster</p>  <p>14</p> <p>Sighing motif</p> 	<p>17</p> <p>Fast scale</p>  <p>18</p> <p>Percussive stroke</p>	<p>12</p> <p>Guitar glissando</p> <p>B **</p> <p>slide</p>  <p>15</p>	<p>17</p> <p>Percussive stroke</p> <p>G.c.</p> 	<p>13</p> <p>Electric guitar-cluster</p> <p>dist.</p>  <p>ff</p>

»	11 Twittering Bird 	Bells  18 Percussive stroke Ptti à 2 	Violin glissando 		
---	---	--	--	--	--

Musical Example 5: All major auditory snapshots forming the wedding minuet. © 2010 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

But even disregarding the obtained humorous effect, this minuet means more than just the anarchistic addition of sound. His design represents a litmus test for our own awareness of tradition. Contrary to Hoffman's Novel *The Sandman*, in which Nathaniel thinks he is looking into a real woman that is in fact a puppet, Lancelot does not see the organic nature of Ossi. At closer look we must admit, behind the artificially structured music, that there could be an organic and traditional grounding of a proven system that is somehow hidden from our ears. Since Smolka admitted to being nostalgic, this would be no surprise. Maybe the joy of being deceived by the narrative is mirrored in this very composition.

When taking a closer look, the wedding minuet reveals an A-B-A-C form that reflects the shape of a classical form of sonata. (Exposition: mm. 1–92, two motifs D major and diminished median F sharp minor; Development: mm. 93–123, acceleration of all motifs; Recapitulation: mm. 124–142; Coda: mm. 143–

166). From the usual dualism (a pastoral main theme (Snapshot 1), a melancholy dropping motif (Snapshot 14) to the principle of *durchbrochene Arbeit*, or »pierced work« in the development, which ultimately leads to the recapitulation and the calming in the coda (the cat's meow in the night closes the scene), one can assume that we are at least unconsciously reassured within a familiar internal balance. So the patterns are not laid out at random but within rules of continuity and coherence which complement the various fragments. The music reconnects with classical models and, at the same time, transcends them. Just as Lancelot at first refuses tradition yet – somehow indirectly – gives into it, so too does Smolka's stylistic bridge reconcile the new and the old. And it is up to each of us to determine if these traditional gestures are meant as diversions to obscure what is really happening or the other way around.

The Music, the Noise and the Fun – a Conclusion

Martin Smolka's approach integrates indeed a wide variety of sound manifestations. Many of them are not genuinely modern, as sound experiments in the early nickelodeons were common. Additional functionalities in the area of noise-based music were explored for example by Edmund Meisel in the 1920s with record-discs that carried abstracted every day sounds. He even used a quarter-tone piano. The symbiotic relationship between the rise of urbanity and noise-based music foreshadowed the talkie in Meisel's composition for Ruttmanns *BERLIN – SYMPHONIE EINER GROSSSTADT* (DE 1927).

To place Smolka's composition in the context of a humoristic approach, we may look at another early filmic example that deals with the meaningful differences between music and sound: MODERN TIMES by Charlie Chaplin. Created in 1937, the movie refrained from most of the sound film requirements that had influenced the cinema in previous years, except for the use of punctual sound effects. At the centre of the movie is Chaplin as a tramp who (like the movie itself) falls out of time and does not seem to fit into a world becoming more and more mechanized. Chaplin's explicit criticism of the use of human resources in an industrialized world climaxes in a scene in which the protagonist is not capable of distinguishing between a woman's body and a hydrant. The same goes for the nature of communication he is presenting. By understanding pantomime as a universal language, talking is mostly represented by the typical silent film use of text panels, whereas real voices are only heard filtered through distant radios and microphones, and have an unclear, impersonal quality. Therefore Chaplin's mastery of both satirical and lyrical reflections of machinery can be called consequent by avoiding melodic characterization to describe the impersonal modern era.

Due to the experimental nature of the usage of sound in this movie it is nowadays regarded as a hybrid between silent and talkie films. The situation becomes interesting when the original music for this film (written by Chaplin himself) in the director's own words should be regarded as romantic and not comical to avoid some collision course to the visual slapstick on screen.

Therefore, it is no longer the musical melody that is most relevant for the humour in the movie. Instead, the strongest comic effect on the auditory level

comes by using noises of gone-mad machinery to contrast with any sentimental mood the score is providing.

A logical step forward is taken by Jaques Tati in his film *PLAYTIME* (F 1967) 30 years later. Non-diegetic music works here only as a nostalgic symbol of a forgotten time. The noises of the futuristic city, but even the intradiegetic jazz bands and the frazzled dialogues are building the auditory material that Chion describes as faltering and punctual (Chion 2012, 46–47)⁶ and it can somehow be seen as significant for the deadpan humour which is exemplified in the dehumanizing texture of this isolated and isolating setting of *Tativille*. Interestingly though, the simplest recognizable (pre)verbal expressions are pure noises of joy and astonishment, like we explored in Smolka's score (for example such as *Jaana* or *Oooh*).

David Lynch admitted Tati's funny use of sound inspired the dark humour of the elevator scene in his debut *ERASERHEAD* (1977), and even the musical numbers in Lars von Trier's *DANCER IN THE DARK* (2000), from which a light irony is often undeniable, are each based on looping concrete real sound patterns.

A more modern example in cinema history is Sophia Coppola's *LOST IN TRANSLATION* (2004), which deals more and more with a digitized world. The communication leak and the sound of Tokyo represent the forlornness of the protagonists. Music (especially melancholy pop-music represented most

⁶ Chion is in fact referring to *Mon Oncle*, but in many ways *PLAYTIME* can be seen as improvement of this auditory environment.

prominently in the karaoke scene) is seemingly the only remaining way to communicate and conventional melodies don't form any comedy grounding at all.

Smolka does pick up the comedy effect of noises by translating them back to music material. Whereas Lubitsch is morphing real images into abstract forms within a distorted staging in black and white, while at the same time morphing metaphors into explicit pictures, Smolka transforms reality-based tunes into musical humour. This avant-garde design of the score enables a corporal presence of other-worldly and stylized images, which could not be mastered by historical comic-music pointing to vaudeville, like for example ragtime. The basis of it all is the modular design of the film music referring to mechanical means and to cinema as compound medium for the sake of creating illusions. This approach constantly challenges what is taken for granted. The repetition of the motifs provides with an additional humorous effect. By fragmenting the musical contextual relationships (although Smolka sets certain traditional connotations), one could say that the modularity evolved through the stylistic, »associative« language of Ernst Lubitsch.

At the same time, the staged situation during the live performance constantly plays with the spatial perception of the spectators and the interchange of the on-screen/off-screen situation, therefore creates a comic effect when changing between diegetic and non-diegetic meanings.

Particularly in the use of cross-cultural and methodical polystylism, the rescoring corresponds very well with the playful cinema personality of Lubitsch.

Lancelot and Ossi will try to live together. And we shall all look forward to the fruits of this unusual coupling that the coming years will bear. The same applies to the marriage of modern music and historical pictures.

Bibliography

- Brecht, Bertolt (1939) Über experimentelles Theater. (E: März/April 1939.) In: *Werke*. Bd. 22.1.
- Chion, Michel (2012) *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Prof. J. U. Lensing (Editor), Berlin.
- Clarke, Kevin (2015) Operette in der NS-Zeit, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Band 7, Literatur, Film, Theater und Kunst*, Bentz, Wolfgang (Editor). Berlin/München.
- Cockburn, Jon (2006) *Ordnance, five hats and Constantinople: Benjamin, Gustafsson and Lubitsch*, University of Wollongong.
- Crump, J. I. (1980) *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*, University of Michigan Center for Chinese Studies.
- Diffrient, David Scott (N/A) *A Fetish for Fugitive Aesthetics: Cinematic Kitsch and Visual Pleasure in The Tales of Hoffmann*. Online: <http://modernhorizonsjournal.ca/wp-content/uploads/Issues/201106/Issue-201106-Diffrient.pdf>, retrieved on April 16, 2019.
- Elsaesser, Thomas (2009) *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, New York.
- Farwick, Susanne (2008) *Studien zur zeitgenössischen Musik der Flöre solo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Münster.
- Frazer, John (1979) *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*, Boston.
- Glanz, Christian (2011) Unterhaltungsmusik in Wien im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. u. Kretschmer, Helmut (Editors), Wien, pp. 487–534.
- Gromes, Hartwin (1967) *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette*. Dissertation. München.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, Princeton University Press.
- Hiekel, Jörg Peter (1999) »...und jetzt bitte den Klang verderben«. Der tschechische Komponist Martin Smolka, in: *Positionen*, 38.

- Hiekel, Jörg Peter (N/A) *Ins Offene? Neue Musik und Natur*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 54.
- Huff, Theodore (1947) *An index to the films of Ernst Lubitsch*, London.
- Kittler, Friedrich A.(1986) *Gramophone, Film, Typewriter*, Leland Stanford Junior University.
- Kracauer, Siegfried (1963) *Das Ornament der Masse*, Frankfurt.
- Linhardt, Marion (2006) *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918) Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 50. Max Niemeyer: Tübingen.
- Lubitsch, Ernst (1977) Retrospect from 10. Juli 1947. In: Hermann Weinberg: *The Lubitsch Touch*. Dover, New York.
- Mau-Tsai, Liu (1967) Puppenspiel und Schattentheater unter der Sung-Dynastie. Ihre Entstehung und ihre Formen, in: *Oriens Extremus*, Vol. 14, No. 2.
- Michaelsen, René (2014) »Souveräne Planlosigkeit« – Kraus, Busoni und der Offenbachsche Antiillusionismus, in: *Kurt Weill und Frankreich*, Andreas Eichhorn (Hg.), Münster.
- Michaelsen, René (2017) *Champagnerlaune mit Sicherheitsabstand – Lubitschs Filmoperetten*, Lecture in the event series: *LECTURE & FILM: Ernst Lubitsch – Februar 2017*, Deutsches-Filminstitut.
- Natalios, Carlos (2015) Cinema, biopolitics and »cinematic operative model«, in: *La Deleuziana – Online Journal of Philosophy*, N. 1 / 2015 – Crisis of the European Biopolitics.
- Schiller, Friedrich (1844) *Philosophical and Aesthetic Letters*. Translated by J. Weiss. London.
- Smolka, Martin (2011) Interview, Wednesday, 9/11/11 by the ARTE.
- Sontag, Susan (1966) Film and Theatre, in. *Tulane Drama Review* Vol. 11, No. 1 (Autumn, 1966), pp. 24–37.
- Stephens, Gregory (2011) Biting Back at the Machine: Charlie Chaplin's Modern Times. In: *Senses of Cinema* 60. Online: <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/biting-back-at-the-machine-charlie-chaplins-modern-times/>, retrieved January 30, 2020.

Empfohlene Zitierweise

Reljić, Marin: The Joy of Illusions – Martin Smolka’s Music for DIE PUPPE (THE DOLL) by Ernst Lubitsch (1919). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 236–275, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p236-275>.

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.

Rezension zu: Richard H. Brown:

Through the Looking Glass. John Cage and Avant-Garde Film

New York: Oxford University Press 2019, 240 S.

ISBN 978-0-19-062808-6

Stefan Drees (Berlin)

Inhalt: Acknowledgements – Introduction: Audiovisu(ality)(ology) – 1. The Spirit Inside Each Object: Oskar Fischinger, Sound Phonography, and the »Inner Eye« – 2. »Dreams That Money Can Buy«: Trance, Myth, and Expression, 1941–1948 – 3. Losing the Ground: Chance, Transparency, and Cinematic Space, 1948–1958 – 4. »Cinema Delimina«: Post-Cagean Aesthetics, Medium Specificity, and Expanded Cinema – Conclusion: »Through the Looking Glass«: Poetics and Chance in John Cage’s *One*^{II} – Notes – References – Index

Mit seiner Studie verfolgt Richard Brown ein ebenso wichtiges wie wohl begründetes Ziel: Es geht ihm darum, die Interaktionen und Kooperationen John Cages mit Avantgarde- und Experimentalfilmern im Schatten der sich stark verändernden US-amerikanischen Sozial- und Geistesgeschichte in den Blick zu nehmen, um darauf aufbauend die Wechselwirkungen zwischen der Arbeit mit audiovisuellen Technologien für die Entwicklung der Cage’schen Ästhetik zu untersuchen. Der Autor betont dezidiert, dass es ihm weder um eine erschöpfende Darstellung von Cages Einflüssen auf Filmemacher, noch um eine vollständige Geschichte der Zusammenarbeit des Komponisten mit entsprechenden Künstlern geht. In den Mittelpunkt rücken vielmehr – gestützt durch eine fundierte Diskussion bislang unbekannter Archivdokumente sowie durch die Analyse einiger bis heute eher marginalisierter Arbeiten – Schlüsselmomente von Cages Biografie, in denen, angeregt durch künstlerische Kooperationen, die intensive Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen von Medientechnologie deutlichen Einfluss auf die Positionen des Komponisten zur

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 15:

Music in TV Series & Music and Humour in Film and Television // 276

Natur des Klingenden, zu Musik und Ausdruck sowie zum Status des Kunstwerks gewannen.

Ausgangspunkt des ersten Kapitels sind die umfassenden Recherchen, die Cage in den 1930er Jahren für seinen Vater John Cage Sr., einen Ingenieur und Erfinder, zu einer Reihe von Patenten im Bereich der Fernseh- und Infrarotsichttechnologie unternahm. Brown vollzieht nach, inwieweit das hierbei angesammelte Wissen um Funktionsweisen und Möglichkeiten von Technologien sowie die Begegnung mit dem Filmpionier Oskar Fischinger zur Grundlegung eines umfassenderen, technologisch geprägten Begriffs von Klang führte, den Cage seinen frühen Schlagzeugkompositionen zugrundelegte. Anhand des Originalmanuskripts von Cages *Quartet* weist er auf Besonderheiten der Notation hin, die einen Einfluss von Fischingers Methode der Verbindung von Musik und visuellen Mustern nahelegen und damit zugleich auch eine bewusst vorgenommene Rückdatierung der Partitur auf das Jahr 1935 – also auf die Zeit vor der Begegnung mit Fischinger – wahrscheinlich machen.

Die Entdeckung der »scientific nature of soundwave structure« (S. 28) durch Kenntnisnahme von Fischingers Filmtönenverfahren auf der einen und die wissenschaftliche Recherche für den Vater auf der anderen Seite führen dazu, dass Cage im *Quartet* erstmals die »connection among sound, object, and duration« (ebd.) herausarbeitete. Diesen spezifischen Zugang zur Natur des Klangs vertiefte der Komponist in der Folgezeit nicht nur, wie in *Imaginary Landscape No. 1* (1939), durch Rückgriff auf elektroakustische Mittel, sondern verknüpfte ihn zunehmend auch – vor allem durch die beginnende

Zusammenarbeit mit dem Tänzer Merce Cunningham – mit einer Erkundung tänzerischer Bewegungsformen. Eine ästhetische Reflexion all dieser Entwicklungen arbeitet Brown anhand des 1940 entstandenen Essays *The Future of Music: Credo* heraus, dessen zentrale Aussage, der technologische Fortschritt ermögliche nicht nur eine Erweiterung der musikalischen Ressourcen und der Kompositionstechniken, sondern fordere auch eine Neudefinition der Musik selbst, wie eine Zusammenfassung von Cages Erfahrungen der 1930er Jahre anmutet.

Im zweiten Kapitel thematisiert Brown die allmähliche Veränderung von Cages »temporal-mathematical compositional strategies« (S. 12) während der 1940er Jahre bis zur Hinwendung zum Konzept der Unbestimmtheit (»indeterminacy«) an der Wende zum nachfolgenden Jahrzehnt. Als ausschlaggebende Momente für diese Entwicklung arbeitet er Cages Erkundung der Möglichkeiten tänzerischer Bewegung, aber auch das zunehmende Interesse an filmisch erschlossenen Räumen und Bewegungen heraus. Beide Elemente spielen eine zentrale Rolle in den Kooperationen mit dem Künstler László Moholy-Nagy und der Avantgarde-Filmemacherin und Tänzerin Maya Deren (in deren Film *AT LAND* Cage 1944 gar als Schauspieler auftrat), die Brown in den umfassenderen Kontext der New Yorker Avantgardeszene einordnet. Darüber hinaus legt er dar, wie sich die hierbei gemachten Erfahrungen auf jene Überlegungen zur Beziehung zwischen Form und körperlicher Erschließung von Raum auswirkend, die der Komponist 1944 in seinem Essay *Grace and Clarity* darlegte. In seinen ausführlichen Betrachtungen zu Cages Musik für einem Abschnitt aus Hans Richters Experimentalfilm *DREAMS THAT MONEY*

CAN BUY (1947) diskutiert Brown schließlich noch ein Beispiel für die praktische Anwendung der theoretischen Überlegungen auf den Film.

Im dritten Kapitel stellt Brown mit Verweis auf die Essays *Forerunners of Modern Music* (1949) und *Lecture on Nothing* (1950) die Zusammenhänge zwischen Cages auf Zufall und Unbestimmtheit basierender Ästhetik und der Auseinandersetzung mit Film- und Medienkompositionen während der 1950er Jahre in den Mittelpunkt. Ausführliche analytische Betrachtungen von Cages Musik zu Herbert Matters Dokumentarfilm *WORKS OF CALDER* (1950) lassen einen »surprisingly conventional« (S. 108) Zugang zur Vertonung – vorwiegend basierend auf der Synchronisation knapper motivischer Ideen mit filmischen Bewegungselementen – erkennen, der die Tendenzen der frühen Filmarbeit vertieft. Indem der Autor darüber hinaus die Einflüsse des Komponisten auf Morton Feldmans Musik zu Hans Namuths Kurzfilm *JACKSON POLLOCK 51* (1951) diskutiert, kann er auf eine wichtige Gemeinsamkeit beider Beispiele hinweisen: auf den Versuch, die Verbindung zwischen dem individuellen Zugang zum Klang und der filmischen Annäherung an Raum und Bewegung zu formalisieren. Erst anhand einer bislang unbekanntem, von ihm selbst entdeckte Kollaboration zwischen Cage und dem Bildhauer Richard Lippold zur filmischen Dokumentation von dessen monumentaler Drahtskulptur *The Sun* (1956) kann Brown schließlich zeigen, wie sich das Konzept der »indeterminacy« auf den Umgang mit dem Medium Film auswirkt, da beide beteiligten Künstler ihre Arbeitsprozesse durchgängig auf Zufallsoperationen stützten.

Mit dem vierten Kapitel erreicht Brown die 1960er Jahre, die für ihn zugleich die Grenze seiner Untersuchung markieren. Dies hängt damit zusammen, dass er – mit Bezug auf die Diskussionen zwischen Cage, Stan Brakhage, Stan VanDerBeek und Jonas Mekas im Rahmen des Symposiums »Cinema Now« (1967) – für diese Zeit den Übergang zu einer »Post-Cagean Aesthetics« (S. 141) konstatiert. Kennzeichnend hierfür ist die zunehmende Rezeption von Cages Ideen durch andere Künstler, die jedoch von konkurrierenden Interpretationsansätze – nämlich einerseits vom konzeptionellen Versuch der Reduktion von Kunst auf ihre Ausgangsmaterialien, andererseits von der totalen Erweiterung der Mittel in Richtung eines monumentalen Gesamtkunstwerks – geprägt ist. Letzteres wird gerade dadurch gestützt, dass Cages bedeutsamer Text *Silence* (1961) zahlreiche Implikationen für multi- und intermediale Arbeiten enthält. Dies arbeitet Brown am »collaborative multimedia model« (S. 154) der gemeinsam mit David Tudor und Merce Cunningham unter Einbeziehung von primitiver Live-Elektronik, Tanz und Film realisierten *Variations V* (1965) heraus, deren konzeptuelle Voraussetzungen er bis in die 1950er Jahre zurückverfolgt. Auch wenn – wie Brown im kurzen Abschlusskapitel anhand der Realisierung von Cages Arbeit *One¹¹* (1992) andeutet – der Komponist weiterhin sowohl am Medium Film als auch an der Zusammenarbeit mit Filmemachern interessiert war, ist mit *Variations V* ein Höhepunkt der Auseinandersetzung mit Medientechnologie erreicht, über das Cage nicht mehr hinausgegangen ist.

Insgesamt liefert Brown mit seinem Buch einen wichtigen Beitrag zu einer sich derzeit abzeichnenden Neubewertung von Cages Schaffen und Ästhetik. Dass der Band zugleich versucht, aus kritischer Perspektive sowohl den Cage-

Forschern der ersten Generation gerecht zu werden, als auch neuere, interdisziplinäre Ansätze zur Erschließung von Cages Arbeit einzubeziehen, macht dabei seinen besonderen Stellenwert aus. Auch wenn man bedauerlicher Weise konstatieren muss, dass – ein häufig auftretendes Problem amerikanischer Forschungsliteratur beim Umgang mit fremdsprachigen Quellen – beispielsweise jegliche Hinweise auf Publikationen wie Julia H. Schroeders wichtige Studie zur Kooperation zwischen Cage und Cunningham (*Cage and Cunningham Collaboration: In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim: Wolke 2011) fehlen, macht sich der Autor um eine argumentativ wohl fundierte kulturelle Kontextualisierung von Cages Schaffen verdient: Indem er die konstatierten biografischen Umbrüche immer auch mit künstlerischen Kooperationen in Verbindung bringt, verweist er zudem auf einen eigentlich selbstverständlichen Punkt, der jedoch gerade in der (musikwissenschaftlichen) Forschung noch immer nicht genügend berücksichtigt wird: dass künstlerisches Tun immer auch etwas mit Zusammenarbeit zu tun hat und dass wichtige ästhetische Ansätze über die Grenzen einer einzigen Disziplin hinaus wirksam werden – was in diesem Fall in der »Post-Cagean« Ära ab den 1960er Jahren entscheidende Konsequenzen für die Entwicklung und Ausprägung intermedialer Kunstformen hat.

Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Rezension zu: Richard H. Brown: Through the Looking Glass. John Cage and Avant-Garde Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 276–282, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p276-282>.

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.

Review of: George Rodosthenous (Ed.):
The Disney Musical on Stage and Screen.
Critical Approaches from 'Snow White' to Frozen
Edited by George Rodosthenous
Bloomsbury Methuen Drama: Bloomsbury Publishing Plc 2017.
ISBN: 978-1-4742-3417-7

Alba Montoya (Barcelona)

The book is a collection of papers organized on three main themes: Disney Musicals on film, the adaptation of film musicals to stage versions and the treatment of gender and race in both films and stage versions. The volume starts with Elizabeth Randell Upton's examination of SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1937). The author reflects the problem Disney's animators were confronted with when they had to animate humans »realistically« and link it with what Mori called the ›Uncanny Valley‹: sometimes animation that seems to be too realistic becomes scary. To solve this problem, Upton asserts that the use of music »paradoxically enhances the aura of reality for (Snow White), for her story and for her world« (106).

The second chapter, by Raymond Knapp, centres on SLEEPING BEAUTY (1959) and focuses on the use of Tchaikovsky's, together with new lyrics. Knapp is one of the very few authors on this book that actually talk about music in musicals and is very thoroughly presented. He analyses the adaptation of Tchaikovsky's music and how George Bruns (the composer of the film) is not always faithful to the ballet's narration.

Tim Stephenson's study of *MARY POPPINS* questions if this film is actually a precursor of the feminist musical. He asserts that Mary Poppins has challenged the male gaze as well as moved away from the stereotyped women in musicals: plain and passive, only preoccupied about finding love.

The fourth chapter, written by Paul R. Laird, considers *ENCHANTED* »as an unusual continuation of Disney princess films because it is both a tribute and a postmodern comment upon the genre« (214). Through a commentary about the songs included in the film and the representation of characters, Laird shows how contemporary Disney has begun to go further away from its own conventions by mocking them.

Part two opens with a chapter titled ›Disney Versions of Broadway Musical for Television in the Late 1990 and Early 2000s‹. Geoffrey Block focuses on four television adaptations relatively unknown: *CINDERELLA*, *ANNIE*, *THE MUSIC MAN* and *ONCE UPON A MATTRESS*, highlighting the role of the creative director and making connections to the original stage productions. In examining non-traditional casting, this chapter explores casting stereotypes and ways to approach colour-blind casting.

Olaf Jubin presents an overview of the staged versions of the film *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (1996) and by doing that raises questions of the ›Disneyfication of characters‹. He also compares the German version (released in 1999) and the American version (from 2014/2015) and explores how the artistic team operated within the constraints of the Disney brand. According to the author, »it is more or less impossible to reconcile Disney«

with themes such as »violence, sexuality and political or with a critical stance against traditional authorities, such as organized religion« (p. 362).

In Chapter 7 Barbara Wallace Grossman focuses on a case of success both in film and its staged version: *THE LION KING* (1994). She celebrates the innovations of the stage adaptations directed by Julie Taymor and scrutinizes the use of music. Grossman makes a general outlook about how the translation of film language to the stage and points out the many risks that Disney took by giving this project to Julie Taymor, who believed that by making »stage mechanics« visible, audiences would be engaged.

Disney's projects on education are condensed in Stacy E. Wolf's chapter. She shows how Disney Theatrical Group's converted Broadway fiascos such as *THE LITTLE MERMAID* and *ALADDIN* in new products for education purposes with great success. To prove her point, she examines the productions of *ALADDIN KIDS* and *THE LITTLE MERMAID JR.* to demonstrate the impact of amateur productions on child development, engagement and participation.

The last five chapters compose the third part of the book, which questions how »race« and gender is represented in Disney musicals. Issues of masculinity, male dancing and maleness are interrogated in Aaron C. Thomas's study. *NEWSIES* juxtapose feminine power with masculinity and touches upon the third sex. He engages with questions of presenting new masculinities on stage and points out the importance of the dancing body in male representation.

In the tenth chapter, Dominic Symonds evaluates the impact of *HIGH SCHOOL MUSICAL*, to focus on the gender politics in Disney films. Symonds explains

the relevance of *HIGH SCHOOL MUSICAL* and links it to two other teen-centred musicals, the film *GREASE* and the TV show *GLEE*. He postulates that »girls can achieve, can have a voice and can gain independence (we are told); but the only way they will achieve access to those rewards is if they conform to the ›inhibitions‹ of their gender«.

Emily Clark, Donatella Galella, Stefanie A. Jones and Catherine Young, author the chapter on race, racism and orientalism in *THE JUNGLE BOOK*. Their aim is to argument that »white supremacy« is still evident in racial hierarchies and that the film's diversity, tolerance and cultural mix allow new critical reading. Also they reveal that the new staged version is not free of racism: according to them, »*THE JUNGLE BOOK* stage musical continues a long history of Orientalist, minstrel and Disney production whose racial politics cannot be easily dismissed« (632).

In chapter twelve, Sam Balrimore proposes that *ALADDIN* can be perceived as an analogy that goes beyond musical comedy and extends to a queer orientalist tradition. The author recognizes the importance of its first lyricist, Howard Ashman, who put already many gay signifiers in his other collaborations with Disney (*THE LITTLE MERMAID* and *BEAUTY AND THE BEAST*), with *ALADDIN* he made not an exception. However, his premature death by AIDS, left unfinished the film and many changes were made (including leaving behind its queer foundations). Then, Balrimore explores the stage version directed by James Monroe Iglehart, who restored some of the original characters and songs made by Ashman, and with that, its queer signifiers.

Sarah Whitfield's chapter concludes the volume by questioning if FROZEN is a feminist musical. The author sums up the debate of whether FROZEN is ›feminist enough‹ and establishes links to constructions and re-enactments of gender on stage. Whitfield believes that FROZEN »is more than feminist wishful thinking and to argue that it reflects a certain progress in attempting to balance a similar double duty«.

To sum up, *The Disney Musical on Stage and Screen* is quite an interesting book that unveils some details about Disney films that are relatively unknown. Nevertheless, the assumption of the editor that »the present book is the first to explore the Disney musical in such an extensive manner« is not quite correct. The book allows the reader to learn here and there some curiosities about certain musicals, but it fails to give a global vision of Disney musicals. This does not come as a surprise, as it is a compilation made by many authors, each of them with different areas of interest and coming from diverse academic background. The book delivers some interesting essays but fails to form a unified whole. It is nevertheless useful for those who work in this field.

Empfohlene Zitierweise

Montoya, Alba: Review of: George Rodosthenous (Ed.): The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from 'Snow White' to Frozen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 283–288, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p283-288>.

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.

Rezension zu: Jim Lochner: *The Music of Charlie Chaplin.*

Jefferson, North Carolina, McFarland & Company 2018. XI, 438 S.
ISBN 978-0-7864-9611-2.

Jürg Stenzl (Salzburg)

Das Schrifttum über Charlie Chaplin und seine Filme umfasst tausende von Titeln. Nicht erstaunlich angesichts einer Karriere, die im Januar 1914 in der *Keystone Film Company* mit zehn Filmen für den Schauspieler begonnen hatte und Chaplin bereits im April mit *Twenty Minutes of Love* gleichzeitig auch zum Regisseur wurde. Sein Schaffen umfasst bis zum letzten Film, *A Countess From Hong Kong* (1967), 81 Filme. Bis im Herbst 1952 waren deren 79, zuletzt *Limelight* (1951/52), in den USA entstanden und sind und von dort aus zu Welterfolgen geworden. Doch ein Kapitel dieses Schaffens ist bisher kaum bearbeitet: Das der Musik zu seinen größtenteils – Stumm- und den nur wenigen späten Tonfilmen.

Diese erstaunliche Lücke wird nun durch den in New York tätigen Jim Lochner auf überragende Weise geschlossen. Dabei ist allerdings der Titel beim Wort zu nehmen: Im Mittelpunkt steht der »Komponist« Charlie Chaplin. Sicher, die ersten 96 Seiten sind den Stummfilmen bis *The Circus* (1928) gewidmet, für die sich nur wenige Quellen finden lassen, die sowohl Auskunft sowohl über die Auswahl und vor allem auch die Abfolge der verwendeten Musikstücke wie über eine Koordination mit einem bestimmten Film ermöglichten. Für einige wird eine Mitarbeit, gar Autorenschaft Chaplins zwar behauptet, gesichert ist sie kaum je. Dazu kommt, dass sich Lochner strikt auf amerikanische Quellen

beschränkt. Dass beispielsweise in Paris im riesigen Gaumont-Palace um die dreißig Chaplin-Filme zur Aufführung gelangten, für die Paul Fosse die Musik zusammengestellt und auch dirigiert hat und deren vollständige Musiklisten in zwei voluminösen Bänden in der Pariser Cinémathèque erhalten sind, wurde nicht einbezogen. Nun ist das Problem bekannt, dass wir zwar eine Masse von explizit für Filmbegleitung komponierter Musik, zudem auch die Repertoires von Songs oder Chansons und die zahlreichen Ausschnitte des »klassischen« Repertoires nachweisen können, die zur Filmbegleitung verwendet wurden; doch Listen, die deren Auswahl und Abfolgen für einen bestimmten Film festhalten, sind vergleichsweise selten. Entsprechend gering sind denn auch Veröffentlichungen der restaurierten Filme, die mit eben jener Musik versehen wurden, mit der sie ursprünglich an bestimmten Orten zur Aufführung gelangten.¹

Doch hinter dem Titel steckt ein weiteres, heikles Problem: In der Tat gibt es nicht nur die späten, sondern auch eine Reihe älterer Chaplin-Filme, die nachträglich von ihm mit seiner eigenen Musik verbunden wurden; sie dürfen heute öffentlich nur mit dieser gezeigt werden.

1 Einigermassen zugänglich ist die DVD *The Charlie Chaplin Moving Picture Show* mit dem Paragon Ragtime Orchestra, geleitet von seinem Gründer Rick Benjamin, herausgegeben im Jahre 2000 als Eigenproduktion des Orchesters: Drei Mutual-Filme, *The Adventurer* und *The Immigrant* (beide 1917) und *The Rink* (1916). Es seien für diese Edition »the original musical scores« verwendet worden, die 1992 »in a library basement« gefunden worden seien. Dass hier frühe Partituren verwendet, allerdings nicht einzeln genannt wurden, steht außer Frage. Es gab jedoch für keinen dieser drei Filme Musikzusammenstellungen, die sich als »original« bezeichnen lassen, selbst wenn die verwendete Musik »authentic«, aus der Entstehungszeit der Filme stammt. – Juristisch möglich war diese Produktion übrigens nur, weil es keine von Chaplin selbst komponierte Musik für diese drei Filme gibt.

Chaplin ist im Bereich der britischen *Music Halls* aufgewachsen und erfolgreich geworden, bevor 1914 seine Filmkarriere begann. Seine Musikalität ist nicht zu bezweifeln, selbst wenn er nie theoretischen Musikunterricht erhalten hatte. Er konnte »seine Musik« zwar vorsingen oder auf dem Klavier andeuten; zur Ausarbeitung und Niederschrift der Partituren und deren Orchestrierung war er jedoch auf Mitarbeiter angewiesen, selbst wenn die Musik dann ausschließlich unter seinem Namen lief. Der wichtigste »Mitkomponist« war Eric James, der nach Chaplins Tod die Entstehung von »Chaplins Musik« in seinem Buch *Making Music with Charlie Chaplin* (Lanham, London, Scarecrow Press 2000) dargestellt hat. Es ist nicht überraschend, und Chaplin hat das selbst ausgesprochen, dass seine Musik »etwas altmodisch« sei, was auf seine musikalische Herkunft verweise. Dass ihr das einen eigenen Habitus verlieh, hing auch damit zusammen, dass jene Musik, die der seinen am nächsten lag, nach dem 1. Weltkrieg kaum mehr bekannt war. Das änderte nichts daran, dass einige von Chaplins Musiktiteln auch unabhängig von seinen Filmen erfolgreich wurden. Zu betonen ist aber auch, dass ganz generell die gehobene Unterhaltungsmusik, die in der Stummfilmzeit vom Jahrhundertbeginn bis um 1930 erfolgreich war, auch heute weitgehend unbekannt geblieben und auf dem gegenwärtigen Tonträgermarkt nur sehr spärlich zugänglich ist – von deren Partituren nicht zu reden.

Jim Lochner ist ein exzellenter Kenner dieses Repertoires, aber kein eigentlicher *Musikhistoriker*. Die zahlreichen Titel, die er in seinem Buch veröffentlicht hat, ermöglichen jedoch einen umfassenden Einblick in dieses Repertoire, in erster Linie allerdings mit dem eindeutigen Schwerpunkt auf dem »Komponisten« Chaplin. Von besonderem Interesse ist deshalb das dritte

Kapitel, *The Sound of Silents* (S. 36–96). Der Schwerpunkt liegt hier bei den späten Filmen: *The Kid*, wo das im Programm für die Zweitaufführung in Los Angeles abgedruckte Musikverzeichnis zwar als »selected by Charles Chaplin« bezeichnet wird, die Werke (mit vielen französischen und gar deutschen Titeln) eine derartige »Authentizität« gerade ausschließen. Auch die von Louis F. Gottschalk kompilierte Musik für *A Woman of Paris* (1923), wurde 1976 durch Chaplins eigene Partitur ersetzt. Das trifft schockierenderweise auch auf die von Hanns Eisler komponierte Musik für *The Circus* zu, von der Berndt Heller jüngst nachgewiesen hat, dass sie im 2. Septett vollständig überliefert ist.² Eine öffentliche Aufführung mit Eislers Musik wird jedoch erst ab dem 26. Dezember 2047, einem Tag nach Ablauf der Schutzfrist, möglich sein.

Die von Jim Lochner eingehend besprochenen kompilierten Musikzusammenstellungen sind zudem in einem Anhang *Cue Sheets* (S. 379–398) vollständig ediert; er enthält auch Chaplins eigene Partituren.

Wesentlich ausführlicher wird dann auf 276 Seiten der weitere Verlauf am Ende der eigentlichen Stummfilmzeit dargestellt: Chaplins sehr später Übergang zum Tonfilm, zunächst nur für die Musik, hängt selbstverständlich mit der Pantomime-Gattung zusammen, die Voraussetzung für den weltweiten Erfolg

2 Berndt Heller, »The Reconstruction of Eisler's Music: ›Opus III‹, ›Regen‹ and ›The Circus‹«, in *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18 (1998), 541–559, besonders 551–554.

Auf der Basis dieses Aufsatzes fällt es vergleichsweise leicht, *privat* die Abfolge der Musik an Hand einer Einspielung von Eislers 2. Septett *privat* zu rekonstruieren und mit dem Film zu koordinieren. Es handelt sich hier fraglos um die faszinierendste Musikalisierung eines Chaplin-Filmes. Chaplin und Eisler verkehrten in Hollywood auf freundschaftlich miteinander.

seiner Filme war. Ganz am Ende der Stummfilm-Ära entstand *City Lights*, doch so berühmte Chaplin-Filme wie *Modern Times* (1933–36) und *The Great Dictator* (1939–40) entstanden erst in der Zeit der Tonfilme und ohne Dialoge. Der große Gewinn von Jim Lochners Buch besteht darin, dass die Musik zwar im Zentrum steht, der Autor es aber verstand, deren Darstellung mit Chaplins detaillierter Biographie zu verbinden. So ist sein Buch jetzt unverzichtbarer Ausgangspunkt nicht nur für zukünftige Arbeiten über die Musik zu Chaplins Filmschaffen und demjenigen seiner Zeit, sondern, viel umfassender, für das gesamte Lebenswerk dieser zentralen Persönlichkeit der Filmgeschichte. – Leider muss die Chance, dass Jim Lochners Buch in absehbarer Zeit auch auf deutsch vorliegen könnte, als wenig wahrscheinlich erscheinen.

Empfohlene Zitierweise

Stenzl, Jürg: Rezension zu: Jim Lochner: The Music of Charlie Chaplin. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 289–294, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p289-294>.

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.

Rezension zu: Meredith C. Ward: *Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture.*

(= California Studies in Music, Sound, and Media 1)

Oakland, California: University of California Press 2019. 256 S.

ISBN-10: 978-0-520-29948-1; ISBN-13: 978-0520299481

Konstantin Jahn (Berlin)

In *Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture* interpretiert Meredith C. Ward das Kino im Sinne der ›Screen Practice‹ Charles Musses: Kinogeschichte ist demnach die Geschichte der (öffentlichen) Projektionskunst. Sie schließt Seit-, Vor- und Nachfolgemedien des Kinos von der Laterna Magica bis zum Smartphone mit ein. Darüber hinaus ist das Kino für Ward ein Foucaultsches Dispositiv. Es kann neben Architekturen, Technologien und Institutionen akustische und soziale Verhaltensnormen, ökonomische und ästhetische Einstellungen, Praktiken und Handlungen umfassen. »«

Wie dieser Apparat dem Kinobesucher ein möglichst intensives Eintauchen in die filmische Welt ermöglichen kann, ist Wards zentrale Frage. Im Idealfall wird der Betrachter/Hörer vom Leinwandgeschehen visuell und aural komplett absorbiert. Für diesen Diskurs hat sich im anglophonen Sprachraum der Begriff ›Immersion‹ etabliert. Ward präsentiert Kinogeschichte also als die Ermöglichung von (auraler) Immersion. Dabei wird die Frage nach »noise« – was hier weniger Lärm als Stör- oder Fremdgeräusch meint – essentiell: Will das Kino eine filmische Soundsphäre präsentieren, die eine »real-life sonic

experience« (110) simuliert, müssen nicht zum Film gehörige Störgeräusche ausgeblendet werden. Im Sinne der Immersion muss - metaphorisch gesprochen - der Rahmen verschwinden, dass das Bild lebendig werden kann. Dieses Eliminieren von Neben- und Störgeräuschen erfasst Ward in einem sprunghaften historischen Abriss von der Musikkultur des 19. Jahrhunderts über Dolby Surround Atmos bis zum Smartphone.

Ward beschreibt, wie die bürgerliche Konzertkultur des 19. Jahrhunderts das ehemals lärmende, sich selbst produzierende und aufmerksamkeitsheischende Auditorium audiopolitisch zu disziplinieren sucht. Nicht zuletzt unter dem Eindruck von Arthur Schopenhauers Philosophie und Richard Wagners Theatralik wird ein kontemplatives Hören propagiert, das komplette Aufmerksamkeit und inwendiges Wahrnehmen erfordere. In der Konzeption des Festspielhauses in Bayreuth – vom Grundriss über das verdunkelte Auditorium zum »mystischen Abgrund« – manifestiert sich diese Bewusstseinsveränderung als Architektur. Da Bayreuth die Selbstvergessenheit des Theaterbesuchers, eben die Immersion, zum Ziel hat, beeinflusst es die Kinoarchitektur im 20. Jahrhundert. So beschäftigt sich die gesamte amerikanische Filmbranche mit der idealen Akustik: Störgeräusche von Lüftungssystemen, Projektoren etc. mussten gedämpft werden. Die Oberflächen des Dekors (Samtvorhänge, Teppiche etc.) sollen unerwünschten Nachhall schlucken. Zu »trockene« Räume müssen vermieden werden. Der Hall der Tonaufnahme muss mit dem Nachhall des Raumes ausbalanciert werden, die Lautsprecher müssen richtig positioniert werden etc. Alle vom Filmsound ablenkenden auralen Impressionen müssen eliminiert werden. Die Besucher sollen in ihre »private imaginary capsules« (93) transportiert werden, sie sollen sich in »transzendente Beobachter«

verwandeln. In den 1970er Jahren realisiert Peter Kubelkas kurzlebige Invisible Cinema diesen Gedanken im Extrem, indem es den Kinobesucher in eine Art Black Box sperrt.

Ward zeigt auch, wie wesentlich das Ausschalten von Störgeräuschen für die Selbstkonstituierung des Studiosystems in Hollywood gewesen ist. Als zwischen 1929 und 1931 die Umstellung zum Tonfilm erfolgt, gründet die Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) eine eigene Forschungs-, Experimentier- und Lehrinstitution. Die School of Sound Fundamentals erforscht Interferenzphänomene in Elektronenröhren und Schaltkreisen, beschäftigt sich mit Tonangeln, Mikrofonen und Richtcharakteristiken, sucht nach Möglichkeiten, um das Summen der Kohlebogenlampen zu kaschieren, entwickelt Dämpfungsmaterialien oder Rollkästen und Blimps für Kameras etc. Dahinter steckt eine letztlich erfolgreiche ökonomische und politische Strategie der Major-Studios: Mit eigener Forschung, Entwicklung und Ausbildung gelingt es den Big Five den Einfluss großer Elektronikkonzerne (AT&T, Bell Labs etc.) in Hollywood zu beschneiden.

Ward betrachtet den Umgang mit Lärm und Störgeräuschen nicht nur unter technischen Gesichtspunkten: Die Screen Practice ist für sie audiopolitische Machtausübung. Im 19. Jahrhundert idealisiert das Bürgertum öffentliche und soziale Ruhe. Es steuert über akustische Verhaltensnormen und Etikette den Ein- und Ausschluss sozialer Schichten. In Theatern und Konzertsälen zielt die Beschneidung der Publikumsouveränität auf die Passivität einkanaliger Kommunikation: Das Publikum als lärmende Masse soll durch den ein

einzelnen, auf sich selbst reduzierten Betrachter ersetzt werden. Diese Forderungen nach akustischer Selbstdisziplin in der Öffentlichkeit korrespondieren mit dem biedermeierlichen Rückzug ins Private. Das frühe Kino aber fügt sich nicht in diese Befriedigung des öffentlichen Raumes. Es ist sozialer Treffpunkt für die lärmende Arbeiterschaft, die aus den respektablen Kulturtempeln der Bourgeoisie vertrieben wird. In der vielfach belegten »promiskuitiven« (vgl. 39) Soundsphäre des frühen Kinos mischt sich der Lärm der Ballyhoo-Musikanten mit dem Rattern der Filmprojektoren und dem mit Anzüglichkeiten gespickten Spiel der Musiker. Das Publikum singt oder spricht mit, bekundet lauthals Jubel oder Missfallen, im dunklen Auditorium gedeihen sexuelle Promiskuität und Prostitution. Zwischen 1907–1913 machen Filmproduzenten und Kinobetreiber – unterstützt vom Branchenblatt *Moving Picture World* – gegen die lärmende Publikumsbeteiligung und die grassierende »Unmoral« mobil. Via Lichtbilderprojektionen werden Schweigegebote propagiert, die Filmmusikpraktiken werden standardisiert. Gleichzeitig wandelt sich, wie Tom Gunnings beobachtet hat, das »cinema of attractions« zum narrativen Kino. Wieder wird das Publikum auf den idealen, isolierten Betrachter bzw. Hörer zurecht gestutzt. Ward deutet dies als realisierte biopolitische Körperkontrolle und als Instrument zur Steuerung sozialer Teilhabe: Das »ungezügelter« Proletariat soll durch bürgerliches Publikum ersetzt werden.

Die Frage nach sozialer Teilhabe beherrscht auch Wards kleine Kulturgeschichte des Smartphones. Der Film- bzw. Musikkonsum auf mobilen Endgeräten sei nun nicht mehr von der Suche nach Immersion geprägt, sondern von der Aushandlung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Smartphone-User

regulieren selbst das Verhältnis von Teilhabe am öffentlichen Raum und dem Rückzug in ihre private Klangblase. Im Smartphone als Gerätschaft realisiere sich der von Roland Barthes und Michel de Certeau (vgl. 148f.) angedachte Wandel vom Autoren- zum Leserkino: Der Konsument eignet sich die audiovisuellen Produkte an und entzieht dem Produzenten die Kontrolle über Modi und Konstituenten eines (vermeintlich) adäquaten Konsums. Diese Aneignung und die selbstermächtigenden Ein- und Austritte in den öffentlichen Raum verändern die Regeln sozialer Interaktion. Sie ermöglichen Einzelnen die graduelle Kontrolle ihrer sozialen akustischen Umgebung. Das Individuum verinnerlicht jetzt die Regeln des Ausblendens, Aussperrens oder Akzeptierens von Lärm und Störgeräuschen, die in der Institution Kino entwickelt wurden. Die mobilen Geräte ermöglichen auch aktive Selbstermächtigungen: Mit Boomboxes, Soundsystems und »sodcasting« kann akustisch öffentlicher Raum angeeignet werden. Das Publikum kann »seine(n)« Musik/Film in die Öffentlichkeit transportieren, kommentieren, sich distanzieren oder identifizieren. Nicht selten ist dies, wie Ward zeigt, eine Strategie sozial Deklassierter.

Im Sinne ihrer Immersions-Prämisse unterscheidet Meredith Ward nicht wesentlich zwischen Film und Musik, Oper und TV, Leinwand und Smartphone. Auch legt sie die Methoden der Screen-Practice-Forschung sehr großzügig aus und ihre Arbeit zerfällt in vier disparate Kapitel. Daher entwickelt sie letztlich keine stringente Argumentation, die sich durch das gesamte Buch ziehen würde. Doch gerade wegen dieser Breite ihrer Argumentation gelangt sie zu klugen Einsichten und neuen Querverbindungen, entwickelt methodische Ausblicke und entfaltet ein durch die Sound-Forschung

vertieftes Panorama der Kinogeschichte, das im deutschsprachigen Raum seinesgleichen sucht. Ihr pragmatischer und interdisziplinärer Forschungsansatz vermeidet kulturpessimistische oder ideologisch verbrämte Restriktionen und entwickelt neue Perspektiven auf Zusammenhänge von Gerätschaften und Handlungen, Institutionen und Praktiken. Darüber hinaus ist der Text erfrischend unakademisch zu lesen. Der Quellenapparat ist beeindruckend und ermöglicht Zugang zu bisher wenig berücksichtigten Dokumenten aus Hollywoods neuralgischer Zeit zwischen 1929 und 1931. Wards Sozial- und Kulturgeschichte der Kinoakustik ist eine aufschlussreiche Untersuchung zu den Mechanismen der Bewusstseinsbildung, gerade weil sie ökonomisch, sozial, technologisch und ästhetisch nicht die Inhalte, sondern die Medien, nicht die Filme, sondern das Kino untersucht.

Empfohlene Zitierweise

Jahn, Konstantin: Rezension zu: Meredith C. Ward: Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 295–301; DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p295-301>.

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.