media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Eric Buhse

Bühnenwechsel: Überlegungen zur Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen

2014

https://doi.org/10.25969/mediarep/14644

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Buhse, Eric: Bühnenwechsel: Überlegungen zur Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen.* Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 229–237. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14644.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Eric Buhse

Bühnenwechsel: Überlegungen zur Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen

Der amerikanische Musicalfilm war in der Vergangenheit ein erfolgreiches und die Filmindustrie prägendes Genre – heute gilt es in der Kinolandschaft jedoch eher als eine Randerscheinung. Vielmehr erscheint es heutzutage so, dass in Filmen nahezu alles gezeigt werden kann – selten aber Gesangs- und Tanzeinlagen im klassischen Musicalstil.[1] Auch wenn sich seit den 1970er Jahren ein zunehmendes Verschwinden des Musicalfilms aus den Kinosälen feststellen lässt, so zeigt sich zugleich, dass das Fernsehen seit einigen Jahren eine neue Bühne für das filmische Musical geworden ist. Seit dem Ende der 1990er Jahre haben sich unterschiedliche Formen des klassischen Musicalfilms im Fernsehen offenbart. Zahlreiche Fernsehautoren haben das Musical zur Prämisse eines eigenen seriellen Produkts gemacht, andere fiktionale Fernsehproduktionen haben einzelne Episoden in klassischer Musicaltradition erzählt. Der vorliegende Aufsatz soll sich mit genau jenem Umstand – der Transformation des Musicalfilms in das Fernsehen – auseinandersetzen, welcher aktuell noch wenig Beachtung in der Fernsehforschung findet.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht die konsequente Einbindung prägender Elemente des Musicalfilms in serielle Produktionen innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte. Dabei soll der Blick auf die zwei prägnanten Erscheinungsformen des Musicals im Fernsehen gerichtet werden: zum einen Musical-Spezialepisoden und zum anderen eigenständige Musicalserien. Welche Merkmale des klassischen Filmgenres wurden von seriellen Fernsehproduktionen übernommen, und wo liegen eventuelle Anpassungen an das Medium TV?

»If a musical really does hit people, they'll love it more than any damn thing in the world. Because music speaks to people more than anything else does.«[2] Darauf, wie die Musik des Musicalfilms in den vergangenen Jahrzehnten zum Kinopublikum gesprochen hat, wird im Folgenden der Blick gerichtet.

Der Musicalfilm

Der Musicalfilm ist kein geistiges Kind des Kinos. Seine Ursprünge liegen auf der Theaterbühne.[3] Einstmals galt das Genre als Synonym für das Hollywoodprodukt der Studioära – in der Rückschau werden der Filmgattung jedoch ein Hang zu Kitsch, Abge-

---

[1] John Kenneth Muir: *Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical, from Evita to De-lovely and Beyond*. New York [u.a] 2005, S. 5f.

[2] TV Produzent und Autor Joss Whedon, unter anderem Erfinder von BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, zitiert in Muir, S. 281–282.

[3] Michael Hanisch: *Vom Singen im Regen: Musicalfilm gestern und heute*. Berlin 1980, S. 5.

droschenheit sowie eine fehlende psychologische Tiefe der Charaktere vorgeworfen.[4] Die abnehmende Popularität des Filmmusicals lässt sich unter anderem mit der fehlenden Realitätsnähe des Genres erklären, welche in einem starken Gegensatz zur postmodernen Entwicklung eines gesteigerten Wirklichkeitswunsches beim Publikum bezüglich fiktionaler Filmproduktionen stand.[5] Gleiches gilt für das Fernsehen, hier werden erfolgreiche und populäre Serien vor allem wegen ihrer realistischen Darstellung von Gesellschaft oder sozialen Problemen gelobt. Für das heutige Publikum ist es bei der Inszenierung eines Musicalfilms vor allem von Bedeutung, welche Art Vertrag mit ihm abschlossen wird. Dem Zuschauer muss für jeden Film separat erklärt werden, warum Gesang und Tanz diegetisch bedeutsam sind, da es sich hierbei heutzutage um keine gängige Filmkonvention handelt.[6]

Die künstliche Überhöhung – der Figuren, des Settings und der Inszenierung – ist ein prägendes Merkmal des Musicalfilms. Die Genreproduktionen zeichnen sich durch die Einheit von Schauspiel, Gesang und Tanz aus. Jene musikalischen Momente bilden die dramaturgischen und ästhetischen Höhepunkte des Films.[7] Die Handlung und Erzähllogik werden dabei jedoch nicht durch die Musiknummern unterbrochen, vielmehr sind sie inhaltliche Fortsetzungen von Dialogen und gewähren Einblicke in die sonst verborgene Gefühlswelt der Figuren.[8] Neben dem Gesang fungiert im Musicalfilm vor allem der Tanz als ein narrativer Vermittler, so können durch Tanzbewegungen zusätzliche Informationen gegeben oder die Aussage des Gesangs verstärkt werden.[9] Ein weiteres zentrales Element ist das sogenannte Muster des *dual-focus narrative*, welches sich in der Paarung der Protagonisten äußert. Im klassischen Hollywood Musical verkörpern eine männliche und eine weibliche Hauptrolle jeweils unterschiedliche Werte. Der für den Musicalfilm elementare Tanz und Gesang lässt die Figuren und ihre Werte im fortschreitenden Verlauf der Handlung miteinander verschmelzen.[10] In den 1980er Jahren gab es erste Versuche, Elemente des Musicalfilms in fiktionale Fernsehprodukte zu integrieren.

Anfängliche Hybridisierungstendenzen und erste Versuche des Übergangs in das Fernsehen

Für das britische Fernsehen verfasste Dennis Potter mehrere Miniserien, die sich als Genrehybriden bezeichnen lassen und Musiknummern enthielten. Die Miniserie PENNIES FROM HEAVEN (BBC 1978) unterscheidet sich vom Musicalfilm, indem die Songs nicht von den Schauspielern gesungen, sondern von diesen nur mit den Lippen synchronisiert werden. Die Songs und Nummern sind – wie im Musicalfilm – in die

[4] Steven Cohan: Introduction: Musicals of the Studio Era. In: Ders. (Hrsg.): *Hollywood Musicals, the Film Reader*. London [u.a.] 2002, S. 1–15; S. 1.

[5] Muir, S. 6.

[6] Ebd., S. 12.

[7] Dorothee Ott: Musicalfilm/Revuefilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 456–461; S. 456.

[8] Jane Feuer: *The Hollywood Musical*. 2nd ed. Bloomington 1993, S. 23f.

[9] Michael Dunne: *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson, NC [u.a.] 2004, S. 67.

[10] Rick Altman: The American Film Musical as Dual-Focus Narrative. In: Cohan: *Hollywood Musicals*, S. 41–53; S. 44.

Handlung integriert und stellen einen Kommentar zur psychischen Situation der Figuren dar.[11] In THE SINGING DETECTIVE (BBC 1986) spielen sich die musikalischen Nummern im Gehirn des Protagonisten ab, weshalb der Musicalanteil für den Rezipienten nicht deplatziert wirkt.[12] Die Songs stehen dabei – im Gegensatz zum Musicalfilm – nicht für die Gefühle der Charaktere, sondern vielmehr für die Prägungen des Individuums durch Kultur und Gesellschaft, die aus der Figur herausgezwungen werden.[13]

Mit seinen Produktionen legte Potter den Grundstein für den Gebrauch von Konventionen des Musicalfilms im Fernsehen. Die erste, als eigenständige Musicalserie zu bezeichnende Produktion war FAME (NBC 1982–1987) – der Fernsehableger eines erfolgreichen Musicalfilms. Das prominenteste Beispiel für die ersten Versuche einer modernen und experimentellen Musicalserie ist COP ROCK (ABC 1990). Der Ansatz der Serie verfolgte das Ziel, ein Polizei-Drama mit Musicalelementen auf den Fernsehschirm zu bringen. COP ROCK folgte dem Weg erfolgreicher, anspruchsvoller Dramaserien der 1980er Jahre, wie beispielsweise HILL STREET BLUES (NBC 1981–1987). Das musikalische Polizeidrama zeichnete sich durch ein großes Darstellerensemble und die Thematisierung aktueller sozialer Probleme – etwa Drogenhandel, Polizeigewalt oder Korruption – aus. Diese inhaltliche Grundlage wird mit Gesangs- und Tanzeinlagen zusammengeführt, welche – wie im Musicalfilm – die Charakterentwicklungen vorantreiben sollen. Der Misserfolg der Serie wurde vor allem daran festgemacht, dass es für das Musical im Fernsehen keine Tradition gab und eine Etablierung daher schwerfiel.[14]

Im US-amerikanischen Fernsehen war das Musical in den 1990er Jahren eher als einzelner TV Event präsent. Heraus stachen hierbei die Koproduktionen von TV Storyline Entertainment in Kooperation mit Networksendern, welche Fernsehadaptionen bereits etablierter Musicalstoffe waren. Die erste Produktion war GYPSY (CBS 1993) mit Bette Midler, der Höhepunkt dann eine Adaption von CINDERELLA (ABC 1997) mit zahlreichen afroamerikanischen Darstellern wie Whitney Houston, Brandy Norwood oder Whoopie Goldberg.[15]

Musical im Fernsehen – zwischen Risiko und TV Event

Was 1990 mit COP ROCK noch als kühner, aber erfolgloser Versuch zu konstatieren war, scheint heute jedoch bereits gängige Praxis zu sein. Mehr als ein Dutzend Serien hat seit Mitte der 1990er Jahre eine spezielle Musicalepisode produziert. Hinzu kommen mehr als fünf Serien, die musikalische Nummern zu ihrem konzeptionellen Merkmal machen. Was hat sich also seit der Absetzung von COP ROCK in der Fernsehlandschaft verändert, sodass der Musicalfilm heute in seriellen Produktionen eine Neuauflage zu erleben scheint? Die Fernsehforschung stellt mit Beginn der 1990er Jahre eine grundlegende

[11] Angela Krewani: *Hybride Formen. New British Cinema - Television Drama - Hypermedia.* Trier 2001, S. 140ff.
[12] Muir, S. 232.
[13] Ebd., S. 239.
[14] Dunne, S. 175ff.
[15] Muir, S. 272f.

Veränderung serieller Fernsehprodukte fest.[16] TV Serien bewegen sich zunehmend in eine Ära der narrativen Komplexität.[17]

Zeitgenössische fiktionale Fernsehproduktionen zeichnen sich vor allem durch Innovation und Experimentierfreudigkeit bezüglich narrativer, stilistischer und generischer Konventionen aus.[18] Der Rückgriff von Serienproduktionen auf das Genre des Musicalfilms kann eine ebensolche Innovation darstellen. Gerade durch Experimente mit Musik und Sound kann eine spielerische Komplexitätssteigerung erreicht werden.[19] Daher ist es wahrscheinlich, dass die Zuschauer zeitgenössischer Serien des so genannten neuen Golden Age of TV Konventionsbrüche wie Gesangs- und Tanzeinlagen eher akzeptieren oder sogar ausdrücklich begrüßen, da es diesen Serien das Merkmal verleiht, aus der Masse herauszustechen.[20]

Im amerikanischen Fernsehen gibt es zudem eine lange Tradition, den normalen erzählerischen Verlauf einer Staffel durch einzelne Episoden mit einem Eventcharakter zu unterbrechen. Diese speziellen Episoden können in ihrem narrativen Vorgehen oder ihrer Gestaltung deutlich vom gewohnten Produkt abweichen. Die traditionellen Konventionen, nach denen die Serie funktioniert, werden beispielsweise durch die Integration eines völlig fremden Genres überarbeitet. Daraus resultiert, dass der Zuschauer die gewohnten Erwartungen an das Produkt überdenken und ein neues Verständnis für die Serie entwickeln muss.[21] Solche innovativen Spezialepisoden werden häufig während der so genannten *sweep months* (November, Februar und Mai) ausgestrahlt. Sie stellen wichtige Standortbestimmungen für Sender und Serien dar, denn die in diesen Zeiträumen erzielten Quoten bestimmen die Werbepreise bis zur jeweils nächsten Messung.[22] Da aus der Erfahrung heraus Eventepisoden hohe Quoten generieren, ist diese künstlerische Grenzüberschreitung der Autoren dementsprechend zugleich auch eine kapitalorientierte Vorgabe der Sender.[23] Und so lässt sich feststellen, dass eine Vielzahl von speziellen Musicalepisoden seit Mitte der 1990er Jahre in den Zeiträumen der *sweeps* ausgestrahlt wurden. Eine prägende und erfolgreiche Musicalspezialepisode während der *sweeps* im amerikanischen Fernsehen war BUFFY THE VAMPIRE SLAYER – »Once More with Feeling« (UPN 2001).

---

[16] Gaby Allrath, Marion Gymnich, Carola Surkamp: Introduction. Towards a Narratology of TV Series. In: Gaby Allrath, Marion Gymnich (Hrsg.): *Narrative Strategies in Television Series.* Basingstoke [u.a.] 2005, S. 1–43; S. 4.

[17] Jason Mittell: Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *The Velvet Light Trap* 58.1, 2006, S. 35 sowie Stacy Abbott: Innovative TV. In: Dies. (Hrsg.): *The Cult TV Book. From Star Trek to Dexter, New Approaches to TV Outside the Box.* New York 2010, S. 29–40; S. 100.

[18] Abbott, S. 91.

[19] Rhonda V. Wilcox: The Aesthetics of Cult Television. In: Abbott: *The Cult TV Book*, S. 31–40; S. 34.

[20] Abbott, S. 93.

[21] Ebd., S. 93f.

[22] Gabriele Schabacher: Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US amerikanischer Serien. In: Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hrsg.): *»Previously on.« - Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München [u.a.] 2010, S. 19–39; S. 30.

[23] Abbott, S. 95.

Die Musicalepisode als Prestigemerkmal

»Once More with Feeling« gilt bis heute – sowohl bei Kritik als auch Publikum – als Positivbeispiel für eine gelungene Musicalepisode einer genrefremden Serie. Viel wird von den Machern der Serie unternommen, beim Publikum von Beginn an das Bewusstsein zu schaffen, dass es eine spezielle Episode dieser Serie schaut. So unter anderem durch einen veränderten Vorspann. Das musikalische Thema der Serie wird von einem Orchester gespielt und hebt sich dadurch deutlich von der sonst rockmusikhaften Titelmelodie ab. Auch werden visuell verfremdende Strategien seitens der Serienmacher angewandt. Die Bilder der Darsteller werden verblasst in einen Vollmond montiert, während ihre Namen in einer roten comichaften Schriftart präsentiert werden, die der Schrift klassischer Kinoplakate von Musicalfilmen wie TOP HAT (USA 1935) ähnelt. Diese Eingangssequenz hat in ihrer Gestaltung nur noch wenig mit dem gängigen Vorspann der Serie gemein.

Es lässt sich konstatieren, dass alle Nummern die Handlung unterstützen und nicht nur eine Bedeutung für die Episodendramaturgie, sondern gleichzeitig auch für das Gesamtgefüge der Serie aufweisen. Damit ist die Musicalepisode nicht nur ein einmaliges TV-Event, sondern nimmt zudem eine größere Bedeutung für die Serie ein. Ein Grund dafür, warum die Zuschauer die Episode als Musical im Fernsehen akzeptiert haben, kann im Vertrag zwischen Serie und Zuschauer ausgemacht werden. BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB/UPN 1997–2003) ist eine Serie, in der Zauberei, Magie und Mysterien zum Grundkonzept gehören. Und auch die Gesangs- und Tanzeinlagen in dieser Episode werden durch einen Dämon erzwungen. Es gibt für den Rezipienten also eine mystische Erklärung für dieses ungewöhnliche Verhalten der Figuren. Das Musical ist in der Wirklichkeit des Rezipienten sowie in der Wirklichkeit der Serienhandlung etwas Unrealistisches. Buffy und ihre Freunde sind sich, anders als die von Fred Astaire oder Gene Kelly verkörperten Charaktere, darüber im Klaren, dass Singen und Tanzen nicht zu den gewohnten Formen der Gefühlsäußerung gehören. Hierdurch wird dem Zuschauer die Rezeption erleichtert. Wenn die Charaktere innerhalb der Handlung eindeutig kenntlich machen, dass es für die Gesangs- und Tanzeinlagen einen übernatürlichen Grund geben muss, kann auch der Rezipient eine höhere Akzeptanz gegenüber den Nummern aufbringen. »Once More with Feeling« ist ein Beispiel dafür, wie eine Spezialepisode mit artfremden Musicalelementen erfolgreich in eine Serie integriert werden kann. Wie aber verhält es sich mit einer Serie, deren gesamtes Konzept auf der Idee eines Fernsehmusicals fußt?

Das zeitgenössische Fernseh-Musical

Im Folgenden soll die Musicalserie GLEE (FOX seit 2009) im Hinblick auf die Konventionen des Musicalfilms betrachtet werden. Worin lassen sich mögliche Erfolgskomponenten ausmachen und welche Merkmale des Filmgenres wurden übernommen? Wo wurden von den Autoren Anpassungen an das Medium Fernsehen vorgenommen?

Kreiert wurde die Serie von Ryan Murphy. Im Zentrum der Handlung steht eine Gruppe von vornehmlich ausgegrenzten Schülern, die den Gesangsclub ihrer Schule bilden. Der ausstrahlende Sender FOX sah in GLEE eine sinnvolle Ergänzung im fiktiona-

len Programmbereich zum Castingformat AMERICAN IDOL (FOX seit 2002). Diese verbindende Linie zog auch Serienschöpfer Murphy, der deutlich machte, dass sich die Auswahl der in der Serie gesungenen Songs am Format AMERICAN IDOL orientiert:

> It made sense for the network with the biggest hit in TV, which is a musical, to do something in that vein. […] No original music is being written. It's like ›American Idol‹, a form of karaoke. People like to see people singing songs they know.[24]

Damit liegt der größte Unterschied zum klassischen Musicalfilm bereits in den Songs selbst: Die Autoren greifen auf bekannte Charterfolge und Musicalnummern zurück. Von daher müssen die Songs für die Episoden so ausgewählt werden, dass sie zum einen dem Ursprungsgedanken des AMERICAN IDOL Charakters entsprechen – sprich bekannte und populäre Songs sind. Zum anderen müssen die Songs jedoch auch so ausgewählt werden, dass der Zuschauer zugleich die narrative Aussage des Liedtextes für die Handlung und Charaktere versteht. Und so scheint dies im Sinne des Vertrages zwischen Serie und Zuschauer zu wirken. GLEE richtet sich vor allem an ein junges Publikum, und die Zuflucht von Figuren in bekannte Popsongs entspricht daher in gewisser Weise der Realität der Zuschauer, die sich beispielsweise in emotional traurigen Momenten ebenfalls bekannten Chartballaden zuwenden.

Doch was unterscheidet GLEE letztendlich von Serien wie COP ROCK? Vordergründig sticht dabei die Rechtfertigung der Musicalelemente durch das Konstrukt Glee Club ins Auge. Das Aufführen einer Show ist die treibende Kraft, die zu einer Vielzahl der Musiknummern führt. Der handlungsinhärente Antrieb, immer neue Songs und Choreographien auszuprobieren, besteht in lokalen, regionalen und nationalen Wettkämpfen, an denen der Club teilnimmt. Damit hat das Serienkonzept GLEE seine Ursprünge im filmischen Subgenre des *show musical*. Das *show musical* ist aus der Tradition der Unterhaltungsindustrie entstanden. Das Aufführen einer Show wurde in diesem Subgenre zur plausiblen Formel, plötzlichen Gesang und Tanz der Charaktere zu rechtfertigen.[25] Die Welt, die den Glee Club umgibt, bestimmt die prägenden Handlungsorte der Serie, beispielsweise der Proberaum, das Auditorium oder die Austragungsorte der Wettbewerbe.

Doch auch wenn sich GLEE teilweise am klassischen Musicalfilm orientiert, so lässt sich eine gewisse Differenz zum Genre erkennen. Es kann bei GLEE nicht davon gesprochen werden, dass auch die Maxime dem Typus *show musical* entspricht. Tanz und Gesang vermitteln nicht nur Freude und Spaß. Vielmehr orientieren sich die Autoren an erfolgreichen Beispielen der Neuzeit und nutzen die Musik auch als emotionale Kommentare auf innere Konflikte. Ebenfalls bemühen sich die Macher darum, die instrumentale Begleitung der Nummern diegetisch in Form einer Schulband zu verorten. Musiker sind bei vielen Nummern im Hintergrund aktiv, um einen gewissen Realitätsbezug zu wahren. Damit hebt sich die Inszenierung beispielsweise von Nummern eines Fred Astaire oder Gene Kelly ab, bei denen die Musik zumeist keiner Schallquelle zuzuordnen war.

---

[24] Glee-Produzent Ryan Murphy zitiert in Michael Schneider: *Fox Greenlights ›Glee‹ Pilot.* http://www.variety.com/article/VR1117989408?refCatId=14 (03.01.13).

[25] Feuer, S. ix.

Schon bei Dennis Potters Miniserien wurde ein Schlüssel für den Zuschauererfolg in der Kommentarfunktion der Musik gesehen.[26] Dem Zuschauer wird so die Möglichkeit gegeben, die Funktion von Gesangs- und Tanzeinlagen zu verstehen. Dieses Verständnis sorgt dann infolgedessen für Akzeptanz. Die Komplexität der Gefühle wird auch in GLEE durch die Musik zusätzlich aufgeladen und emotionalisiert. Dem Zuschauer wird über die Charaktere glaubwürdig das Gefühl vermittelt, dass Dialoge und Worte dieser Komplexität nicht gerecht werden können. Dabei zeigt sich mit fortschreitendem Verlauf der ersten Staffel, dass es den Mitgliedern des Glee Clubs schwerfällt, ihre Probleme ohne die Hilfe von Musik zu lösen. Ähnlich wie bei den Figuren in Dennis Potters PENNIES FROM HEAVEN werden die Emotionen aus den Schülern herausgepresst.

Weil die Songs als Kommentar auf die innere Befindlichkeit der Figuren zu verstehen sind, werden dem Zuschauer häufig Nummern als Phantasien präsentiert. Dies hat sich bereits in modernen Musicalfilmen wie CHICAGO (USA/D 2002) als probates Mittel erwiesen, um Gesangseinlagen der Figuren als ein für den Rezipienten akzeptables Stilmittel zu etablieren. Der Vertrag zwischen Zuschauer und Serie, der unter anderem festlegt, dass die Musik den Figuren vor allem die Möglichkeit gibt, ihre innersten Sorgen und Emotionen herauszulassen, scheint zugleich die Grundlage dafür zu sein, dass sich Raum und Zeit bei den Nummern nicht mit der Realität decken müssen. Oftmals beginnen die Charaktere ihre Songs auf dem Flur der Schule oder auf der Bühne, um die Nummern dann von dort aus beispielsweise in die privaten Räume zu verlagern und umgekehrt.

Der Rolle des Tanzes als narrativer Vermittler wird in GLEE hingegen weniger Gewicht beigemessen. Die Nummern entfalten durch aufwendige Choreographien ein hohes Maß an Spektakel und Unterhaltungspotential, was der dramatischen Erzählung zusätzlich zu den Comedyelementen ein erleichterndes Gegengewicht liefert. GLEE bietet dem Zuschauer zahlreiche spektakuläre Gruppenchoreographien, welche vor allem durch Opulenz oder Artistik faszinieren sollen. So gibt es eine Rollstuhlperformance zu ›Proud Mary‹ oder aber das Footballteam tanzt einen Spielzug zu Beyoncés ›Single Ladies‹. Was diese Nummern gemein haben, ist ihre Platzierung in einem fremden Kontext beziehungsweise eine Ästhetik des Ungewöhnlichen. Ein tanzendes Footballteam passt nicht mit der allgemeinen Konnotation des Sports zusammen. Eine Bühnenperformance, bei der alle Sänger in Rollstühlen sitzen, ist etwas, das der Zuschauer selbst in Musicalfilmen nicht sieht. Daraus speist sich eine optische Attraktivität über spektakuläre Tanz- und Gruppenchoreographien.

GLEE zeichnet sich zudem durch den Rückgriff auf bekannte Musical-Shownummern aus. Dies kann dahingehend bewertet werden, dass der Zuschauer so auf die Tradition des Genres verwiesen werden soll, in der sich die Serie damit gleichzeitig selbst verortet. So funktioniert beispielsweise die siebte Episode der zweiten Staffel als eine Hommage an den klassischen Musicalfilm. Gleich zwei Nummern – ›Make em laugh‹ aus SINGIN IN THE RAIN (USA 1952) und ›Nowadays/Hot honey rag‹ aus CHICAGO – sind nahezu identische Zitate ihrer Filmpendants. Details wie Kleidung, Setting und Choreographie gleichen denen der Filmsequenzen. Dennoch schließen die Autoren die Episode im eigenen Stil ab. Dem Zuschauer wird ein Mashup des Klassikers ›Singin' in the rain‹ und des Charterfolgs ›Umbrella‹ von Popstar Rhianna präsentiert. Waren die zwei vorherigen

[26] Krewani, S. 104ff.

Nummern durch optische Nähe zum Original klar als Hommage gekennzeichnet, modernisiert die finale Nummer einen klassischen Musicalhit durch die Form des Mashups mit einem aktuellen Charthit und einer eigenen Choreographie. Die Autoren verorten die Serie nicht bloß innerhalb der Tradition des Musicalfilms, sondern schaffen ihr – durch Inszenierungen in einem eigenen Stil – einen eigenständigen Platz als Fernsehmusical.

Die Serie macht den Zwiespalt, in dem das Fernsehmusical steckt, zu einem Bestandteil der eigenen Erzählung. Gesangs- und Tanzeinlagen werden in der Gesellschaft als andersartig betrachtet und haben es deshalb schwer, in Fernsehproduktionen Akzeptanz zu finden. Diesen Umstand legt die Serie auf narrativer Ebene offen. Denn wie das Fernsehmusical sind auch die Mitglieder des Glee Clubs Außenseiter. Sie werden von anderen Schülern aufgrund ihrer Andersartigkeit gemobbt, müssen allerhand Repressalien ertragen. Dem Zuschauer wird somit die Botschaft übermittelt, dass es durchaus eine normale Reaktion sein kann, die Gesangs- und Tanzeinlagen der Glee Club Mitglieder als merkwürdig zu empfinden. Diese Lesart wird in den Serienkontext eingebunden, sodass die Serie Teile des Publikums an diesem Standpunkt abholen und ihnen infolgedessen die Bedeutung der musikalischen Nummern innerhalb der Handlung plausibel machen kann. Auf diese Weise gelingt es den Autoren, beim Publikum eine Akzeptanz für die möglicherweise befremdlichen Musicalelemente zu schaffen.

Das Fernsehmusical als neues Genre im TV-Programm?

Im Zuge des Fortgangs der so genannten Quality Television Bewegung greifen Autoren, etwa mit Western- oder Zombieserien, vermehrt auf klassische Filmgenres zurück, die dem Kinopublikum nur noch selten präsentiert werden – so auch auf den Musicalfilm. Es gibt dabei zwei Erscheinungsformen. Bei den musikalischen Spezialepisoden lässt sich feststellen, dass diese vordergründig als TV-Event programmiert werden, um so starke Quoten für die Berechnung der Werbegelder aufzuweisen. Der Einsatz von Musicalelementen scheint daher einem Eventcharakter geschuldet zu sein. Wird der Serie BUFFY THE VAMPIRE SLAYER die Musicalepisode entzogen, so existiert die Serie weiterhin, auch wenn »Once More with Feeling« eine gewisse Bedeutung für die Gesamthandlung der Staffel zukommt. Würden GLEE jedoch die Musicalnummern entzogen, funktioniert die Serie lediglich als High School Dramedy ohne Alleinstellungsmerkmal. Dass jedoch in der Musik ein Schlüssel für den Erfolg der Serie begründet liegt, beweisen die Verkaufszahlen mit 113 Top-100-Platzierungen in 2 Jahren. Die musikalischen Nummern treffen in Zeiten von AMERICAN IDOL genau den Nerv des Fernsehpublikums.

Hinsichtlich des Prinzips des *dual-focus narrative* scheint die Serie GLEE, genauso aber auch »Once More with Feeling«, einen weiteren Ansatz zu verfolgen. In beiden Produktionen werden – statt der Werteverhandlung von Mann und Frau – vielmehr die Werte und Standpunkte von Individuum und Gesellschaft verhandelt. Schon bei Dennis Potters Miniserien hat sich dieser Ansatz gezeigt. Die beiden hier betrachteten zeitgemäßen Fernsehmusicals führen ihn konsequent weiter und machen dies zu einem elementaren Bestandteil des eigenen Erzählstoffes. Funktionieren die Songs als Kommentar auf das Innenleben der Charaktere und wird die Bedeutung der Musik als Strategie der Prob-

lembewältigung deutlich, dann kann die Realitätsferne von Gesangs- und Tanznummern kompensiert werden.

Es hat sich in den Beobachtungen gezeigt, dass fiktionale Produkte, die Musicalelemente präsentieren möchten, vor allem eine Form von Vertrag mit dem Publikum abschließen müssen. Dieser Vertrag muss die Grundlage dafür bilden, dass seitens der Zuschauer eine Akzeptanz der befremdlichen Gesangs- und Tanzeinlagen entsteht. War es beim klassischen Musical noch eine etablierte Konvention, die nicht hinterfragt wurde, muss die Inszenierung dem heutigen Publikum begreiflich machen, warum ein Charakter plötzlich in Gesang ausbricht und welche Intention damit seitens der Autoren verfolgt wird.

Ein Merkmal zeitgenössischer Fernsehserien ist das Anliegen, grenzüberschreitend und unkonventionell erzählen zu wollen. Wie sich gezeigt hat, muss vor diesem Hintergrund auch das Wiederaufleben des Musicalfilms im Fernsehen betrachtet werden. Das Fernsehmusical kann im aktuellen Fernsehzeitalter als ein herausstechendes Produkt betrachtet werden. Es bietet dem Zuschauer eine zusätzliche Vielfalt mit Programmen, die sich von der vorherrschenden Realitätsnähe anderer Programme abheben. Dabei funktioniert das Fernsehmusical ganz im Sinne des *narrowcasting*, das die aktuelle TV-Ära prägt. Das Fernsehmusical stellt keine Massenware dar und passt sich damit den Gegebenheiten des zeitgemäßen Fernsehens an. Und so scheint es, dass die Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen nur eine allzu logische ist. Das zeitgenössische kreative und unkonventionelle Fernsehen scheint ein ideales Umfeld für ein inzwischen unkonventionelles Genre zu sein.

Was also hält die Zukunft für das Fernsehmusical bereit? 2011 und 2012 sind mit SMASH (NBC seit 2011), NASHVILLE (ABC seit 2012) sowie WEDDING BAND (TBS seit 2012) im amerikanischen Fernsehen drei weitere Fernsehmusicals auf Sendung gegangen, die versuchen dem Erfolg von GLEE nachzueifern. Die Verträge für den Zuschauer scheinen gut durchdacht. So soll innerhalb der Handlung von SMASH ein Bühnenmusical über Marilyn Monroe entstehen, was Anlass für allerhand Gesangs- und Tanzeinlagen bedeutet, während NASHVILLE unterschiedliche CountrymusikerInnen bei ihrem Streben nach Erfolg in das Zentrum der Erzählung stellt. Die Produzenten und Autoren von WEDDING BAND richten ihrerseits den Fokus auf vier Freunde, die in ihrer Freizeit als Band bei Familienfeiern auftreten. Diese Serien könnten darüber entscheiden, ob es nach Misserfolgen – wie COP ROCK oder VIVA LAUGHLIN (CBS 2007) – im Fernsehen langfristig eine echte Chance für eigenständige Musicalserien gibt. Gelingt es den Produktionen, an den anfänglichen Erfolg von GLEE anzuschließen, könnte dies sogar eine Weiterentwicklung des Fernsehmusicals zur Folge haben. Autoren könnten erneut versuchen, ein ungewöhnliches Projekt wie COP ROCK, geprägt von starken Gegensätzen wie Polizeidrama und Musical, im Fernsehen zu etablieren. Letztlich hängt der Erfolg des zeitgenössischen Fernsehmusicals – sei es als Einzelepisode oder eigenständige Serie – wohl von der Gefälligkeit der Musik und damit einhergehend auch finanzieller Amortisierung durch Downloads auf Internet-Musikplattformen sowie einem schlüssigen Vertrag zwischen Produkt und Publikum ab. Dass es nicht einfach ist, diesen zu schließen, haben jedoch bereits zahlreiche Fernsehproduktionen bewiesen.