

Sebastian Stoppe

Film und Musical

Adaption im Spannungsfeld von Konventionen und Experimenten am Beispiel von *Monty Python's Spamalot*

Preprint, November 2023

Einleitung

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

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

Umgekehrt basieren weit weniger Musicals auf Filmen; so beruht das Musical *42nd Street* aus dem Jahr 1980 auf einem Film aus den 1930er-Jahren. In den Fokus rückte diese Praxis aber zunehmend erst durch die erfolgreichen Adaptionen von Disney-Animationsfilmen wie *Beauty and the Beast* (USA 1991, Gary Trousdale, Kirk Wise) oder *Aladdin* (USA 1992, John Musker, Ron Clements), die 1994 respektive 2011 als Musical am Broadway Premiere feierten.²

In diesem Artikel soll die Wechselbeziehung zwischen Film und Musical an einem Beispiel diskutiert werden, welches auf den ersten Blick eine ungewöhnliche Wahl darstellt: *Monty Python's Spamalot* wurde 2005 am Broadway uraufgeführt und basiert auf dem Film *Monty Python and the Holy Grail* (*Die Ritter der Kokosnuss*, UK 1975, Terry Gilliam, Terry Jones). Somit geht dieses Stück ebenfalls nicht auf einem Musicalfilm zurück.³

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

² Beide Filme wurden dann 2017 und 2019 wiederum als Live-Action-Musicalfilme adaptiert. Vgl. auch Woller: From Camelot to Spamalot, S. 166.

³ Weitere Beispiele wären etwa auch die Musicalversionen von *Tanz der Vampire* (basierend auf dem Film aus dem Jahr 1967 von Roman Polanski), *Bullets Over Broadway* (nach dem Film aus dem Jahr 1994 von Woody Allen) oder *The Producers* (nach dem Film aus dem Jahr 1967 von Mel Brooks). Interessant hier anzumerken ist, dass die Musicalversion von *Tanz der Vampire* nur in Europa erfolgreich war, aber nicht am Broadway. Bei *The Producers* besteht zudem die Besonderheit, dass es mit dem Musicalfilm *The Producers* (USA 2005, Susan Stroman) eine Adaption der Adaption gibt, welche allerdings auch nicht erfolgreich war.

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

Monty Python und Der Ritterfilm

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

Kennzeichnend für den Film ist aber, dass er keine konventionelle narrative Dramaturgie besitzt, sondern nahezu im gesamten Verlauf auf das anarchische Prinzip der Monty-Python-Sketches verweist. Die Handlung des Films ist weitgehend episodisch, wenn auch die Gralssuche als verbindendes Element gleichsam eine Klammer bildet.⁴ »It [Der Film] made fun of film, relentlessly disturbing the seamless illusion of reality that is the cornerstone of Hollywood cinema, refusing narrative coherence and narrative closure.«⁵ Dass es den Pythons bereits von Beginn an darauf ankommt, filmische Konventionen zu brechen, zeigt sich schon in den Anfangstiteln. Filmtitel fungieren als Rahmung eines Films, sie gehören nicht zur eigentlichen Handlung. Bei *Holy Grail* jedoch werden die Titel mit pseudo-schwedischen Untertiteln versehen (vgl. Abb. 1), die sich in ihrer bewusst sinnbefreiten Informationsvermittlung immer stärker von einer eigentlichen Untertitelfunktion verabschieden und zu einer Metaerzählebene werden⁶ – bis die Filmemacher vorgeblich buchstäblich »die Reißleine« ziehen und den Vorspann in einem typischen 1970er-Jahre-Stil zu Ende bringen. Schon hier wird dem Publikum vermittelt, dass es die Filmemacher offensichtlich nicht darauf ankommt, eine glaubwürdige Filmrealität vermitteln zu wollen.

⁴ Vgl. Weinstock: »In Praise of Silliness«, S. 196.

⁵ Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 289 f.

⁶ Vgl. Weinstock: »In Praise of Silliness«, S. 200.

Costume Designer
HAZEL PETHIG

Nø realli! She was Karving her initials øn the møøse with the sharpened end of an interspace tøøthbrush given her by Sveuge - her brother-in-law -an Oslo dentist and star of many Norwegian møyvies: "The Høt Hands of an Oslo Dentist", "Fillings of Passion", "The Huge Mølars of Horst Nordfink"...

Abb. 1: Untertitelte Credits (Eigener Screenshot).

Die nun folgende Filmhandlung ist im Jahr 932 n. Chr. angesiedelt. König Artus und sein Knappe Patsy bereisen Großbritannien auf der Suche nach potenziellen Rittern der Tafelrunde. Während des Weges gerät Artus an einer nicht näher bezeichneten Burg in eine Debatte darüber, ob Schwalben Kokosnüsse tragen können, kommt durch ein von der Pest betroffenes Dorf, berichtet zwei anarchosyndikalistischen Bauern, dass er das sagenhafte Schwert Excalibur von der Dame vom See (»Lady of the Lake«)⁷ erhalten habe, besiegt den Schwarzen Ritter und beobachtet schließlich einen improvisierten Hexenprozess.

Allein schon in der Anfangsszene wird die »Unritterlichkeit« des Königs dadurch etabliert, dass er eben nicht zu Pferd unterwegs ist, sondern sein Knappe stattdessen mit Kokosnüssen den Hufschlag eines Pferdes lediglich auf der Hörebene des Films markiert (vgl. Abb. 2). Dies ist ein bewusster Bruch mit filmischen Konventionen; die Illusion, man habe es hier mit einem genuinen Ritter zu tun, wird für das Publikum gar nicht erst erzeugt. Der anschließende Dialog mit einem nicht näher bezeichneten Wachmann einer ebenfalls nicht näher bezeichneten Burg sekundiert diesen Bruch. Die Stellung des berühmten Britenkönigs wird völlig ignoriert und stattdessen darüber diskutiert, woher denn im mittelalterlichen Britannien überhaupt die Kokosnuss als Tropenfrucht in die Hände des Knappen gelangen konnte. Insofern transportiert diese Szene keine stimmige Handlung in der Form der Einheit von Zeit und Raum, sondern zeigt auf, dass die Geräusche des Films mit Gegenständen erzeugt werden, die mitunter nichts mit der Filmrealität zu tun haben. Dabei parodieren die Pythons keineswegs aus dem leeren Raum heraus – der Film nimmt die Eigenschaften anderer Ritterfilme in seiner Kameraarbeit wie auch dem Soundtrack bewusst auf.⁸ Durch die Sichtbarmachung des Reitgeräusches jedoch entsteht von Beginn an eine Metaebene im Film, welche die Kunstform an sich referenziert wird.

⁷ Diese Figur kommt in der Artussage tatsächlich auch als Hüterin des Sees, aus dem Artus Excalibur zieht, vor. Sie gilt als Ziehmutter Lancelots.

⁸ Vgl. Woller: From Camelot to Spamalot, S. 127 f.



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

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

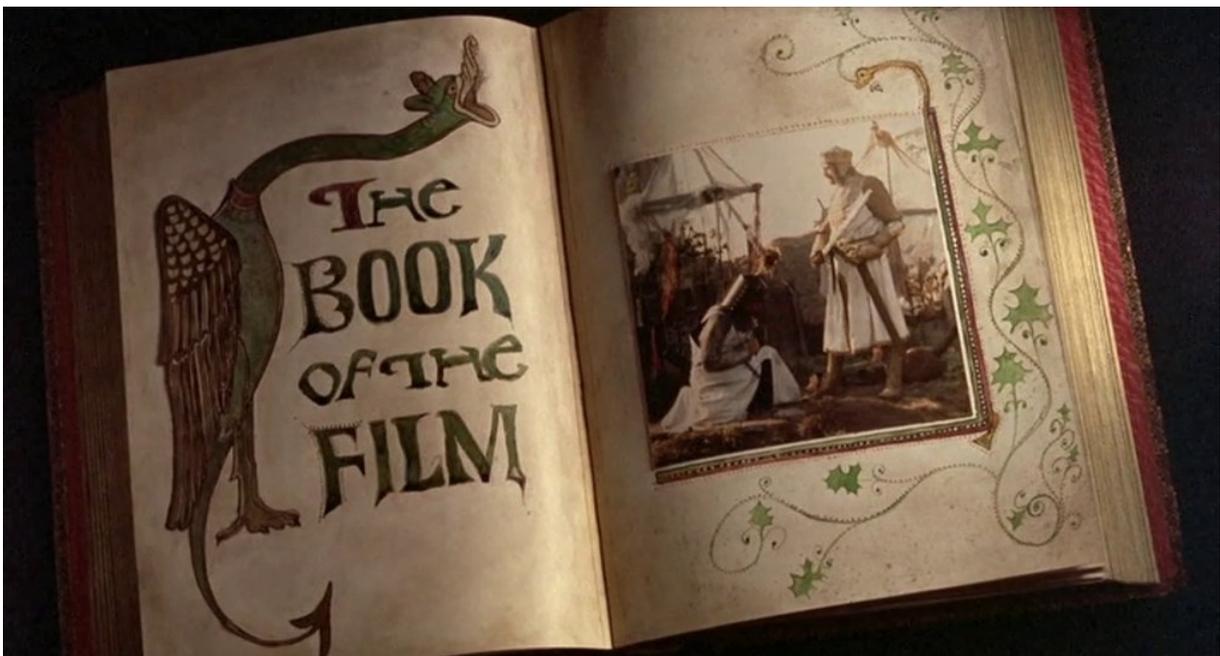


Abb. 3: Das »Book of the Film« als Zwischentitel (Eigener Screenshot).

So rekrutiert Artus im Zuge der Exposition – die ungefähr eine halbe Stunde der Laufzeit ausmacht – die Ritter Sir Bedevere, Sir Lancelot, Sir Galahad und Sir Robin (außerdem noch den Ritter mit dem bezeichnenden Namen »Sir-Not-Appearing-In-This-Film«). Im Film werden die Ritter der Tafelrunde als liebenswerte, aber oft tollpatschige Figuren dargestellt. Artus führt die Ritter sodann nach Camelot, seinem Hof. Der Anblick der Burg in der Ferne lässt die Ritter begeistert schwärmen, während der Knappe Patsy – wieder bewusst dekonstruierend – feststellt, »it's only a model«⁹.

Camelot wird mit einer musikalischen Nummer als ein Ort vorgestellt, an dem die Ritter offensichtlich hauptsächlich Freizeitaktivitäten nachgehen. Sie singen, tanzen, musizieren und essen, was in der ersten Strophe des Songs »Knights of the Round Table« deutlich wird:¹⁰

»We're Knights of the Round Table
We dance when we are able
We do routines and chorus scenes
With footwork impeccable
We dine well here in Camelot
We eat ham and jam and spam a lot.«¹¹

Tatsächlich ist diese Szene ein weiterer Bruch in der Filmdramaturgie, insbesondere auch in musikalischer Hinsicht. Ursprünglich war vorgesehen, dass Neil Innes, ein langjähriger Monty Python-Mitarbeiter, den Score komponieren sollte. Da dieser jedoch stilistisch nicht passend erschien, wurde für *Holy Grail* fast ausschließlich so genannte *stock music* verwendet.¹² »Knights of the Round Table« ist so gesehen ein Überbleibsel. Mit Liedtexten von Graham Chapman und John Cleese und Musik von Innes »as a goofy send-up of the musical as related to Arthurian legend, the song indeed constructs Camelot and its knights as ridiculous in direct contrast to the idealistic depiction of Lerner and Loewe's *Camelot*.«¹³ Diese Szene ist somit ein deutlicher Verweis auf Filmmusicals, auch wenn sie in ihrer Inszenierung eher improvisiert wirkt, anstatt wie häufig opulent und ausladend durchchoreografiert: »Indeed, a number of the visual gags, such as a kick line and tap routine, absolutely suggest Hollywood musicals (really American musicals more broadly).«¹⁴ Offensichtlich scheint Artus diese bewusst unritterliche Art auch nicht ganz gelegen, denn nach der Szene entscheidet er sich, nicht dorthin zu reisen, weil Camelot »a silly place«¹⁵ sei. So gesehen kann hier die Keimzelle des später entstandenen *Spamalot* gesehen werden.

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

⁹ Monty Python and the Holy Grail, 00:21:29.

¹⁰ Abgesehen von diesem Song und einem weiteren über Sir Robin besteht die Filmmusik in *Holy Grail* hauptsächlich aus so genannter *Stock Music*, die von den Filmemachern lizenziert wurde. Ursprünglich sollte Neil Innes, der Komponist der vorgenannten Songs, auch den Score des Films komponieren, allerdings war dieser ebenfalls im Mittelalter-Stil konzipiert. Letztlich wollten die Regisseure aber einen stärkeren Kontrast zur Bildebene erzeugen, was zum Austausch des Scores führte. Vgl. Woller: *From Camelot to Spamalot*, S. 140 f.

¹¹ Monty Python and the Holy Grail, 00:21:38.

¹² Vgl. Woller: *From Camelot to Spamalot*, S. 140.

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

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

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



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

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

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

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

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

ihrer Fernsehserie zurück, welche den Zuschauer wiederholt an die Medialität des Films selbst erinnern.

Ein weiteres dekonstruktives Element stellt die Figur des Historikers dar. Dieser, dargestellt als älterer Akademiker, erscheint ebenfalls als Einschub in einer kurzen Szene und steht für einen Dokumentarfilm über die Artuslegende vor der Kamera (vgl. Abb. 5). In der Szene wird er von einem plötzlich vorbeireitenden unbekanntem Ritter zu Pferd getötet, was eine polizeiliche Untersuchung auslöst. Obgleich scheinbar am selben Ort wie die anderen Figuren des Films, ist der Historiker erkennbar in unserer Gegenwart angesiedelt. Die Ermittlungen führen am Ende des Films dazu, dass Artus den Gral letztlich nicht findet, sondern verhaftet wird. Der Film endet abrupt, indem Polizisten die Kameraaufnahme beenden.



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

So vollendet sich die Dekonstruktion des Spielfilms in der letzten Szene und lässt das Filmpublikum fragend zurück. Dadurch, dass die Gegenwart in die im Mittelalter angesiedelte Filmhandlung einbricht, zerstört Monty Python auch die letzte Annahme, man habe es hier mit einem Historienfilm über die Artussage zu tun. Die Szene dekonstruiert stattdessen »the illusion of cinema as realistic, pointing out the conventions and mechanisms of the medium in funny ways«¹⁷. Stattdessen stellt sich auf der Metaebene sogar die Frage, ob dies überhaupt ein narrativer Spielfilm ist, der den Konventionen wenigstens ansatzweise entspricht. Am Ende wirkt *Holy Grail* wie ein auf die Spitze getriebenes Live-Action-Rollenspiel, das natürlich in seiner Parodie von Beginn an zu erkennen ist, aber selbst noch Konventionen der Parodie hinterfragt. Der Film kann so als eine satirische Kritik an den klassischen Ritterepen und der romantischen Verklärung der Artussage betrachtet werden.

Ritterspiele auf der Bühne

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

¹⁷ Woller: *From Camelot to Spamalat*, S. 131.

Daher ist es umso interessanter zu betrachten, wie *Spamalot* als Filmadaption sowohl die Handlung als auch die auf der Metaebene verortete Konventionsbrüche von *Holy Grail* aufnimmt. Ein erster, schon im Paratext verorteter Konventionsbruch, liegt in der Nennung des Quellenmaterials vor, wenn das Stück als »lovingly ripped off from the motion picture« beworben wird. Tatsächlich wird offenbar, dass Eric Idle sich als Bühnenautor in weiten Teilen an die von ihm kollaborativ mitgeschriebene Vorlage hält, es ist insofern zutreffend als »a rewriting«¹⁸ bezeichnet worden.

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

Auch wenn das Musical unter formalen Aspekten scheinbar konventionell aufgebaut wird, bleibt es der Vorlage insofern treu, diese Konventionen bereits am Anfang in Frage zu stellen. Nach einer kurzen Ouvertüre übernimmt Idle die Figur des Historikers aus dem Film, der analog zum Off-Erzähler in einer rezitativen Exposition in das Stück einführt: Im England im Jahre 932 (damit ist das Musical zur gleichen Zeit wie der Film verortet) herrsche die Pest, aber man erinnere sich an einen legendären König, »a man with a vision who gathered Knights together in a Holy Quest. This man was Arthur, King of the Britons. For this was England!«¹⁹ Während die Figur im Film als Autorität (dort ist der Historiker ja für einen Dokumentarfilm in der Rolle eines Experten) in Frage gestellt wird, dient sie hier als Rahmung der Handlung und erinnert gleichzeitig daran, dass das Publikum eine Theateraufführung sieht.²⁰

Die hier anschließende Szene zeigt nun aber eine Ensembledanznummer, welche ganz offensichtlich in Skandinavien angesiedelt ist. Es wird statt England nun Finnland mit dem Fish-Slapping-Song besungen. Diese Choreografie verweist direkt auf den Monty-Python-Sketch »The Fish-Slapping Dance«, zugleich ist sie aber auch eine Referenz an die schon erwähnten pseudo-skandinavischen Untertitel in der Titelsequenz des Films und überdies mit der Verwendung des Songs »Finland« eine Referenz an Monty Pythons musikalisches Schaffen selbst.²¹ Ansonsten steht diese Szene völlig für sich und weist keine weitere Verbindung zum restlichen Stück auf. Mit diesem Anfang wird jedoch früh eine Metaebene eingeführt: Durch die Rahmung mit der Historikerfigur ist das Musical von Beginn an kein autark erzähltes Illusionstheater, sondern wird – wie ein Lehrstück – in eine übergeordnete Erzählung verortet.

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

Transkription des Films ²²	Textfassung des Musicals ²³
ARTHUR: Whoa there!	ARTHUR: Steady. And over we go. Well taken, Patsy. And canter. And trot. And whoa there! Well done. Hello?

¹⁸ Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 290.

¹⁹ Idle: *Spamalot*, S. 1.

²⁰ Vgl. Woller: *From Camelot to Spamalot*, S. 171.

²¹ Musik und Text des Songs stammen vom Monty Python-Mitglied Michael Palin und entstammen ursprünglich dem Album *Monty Python's Contractual Obligation Album*. Vgl. Leggott: »The Royal Philharmonic Goes to the Bathroom«, S. 80.

²² Monty Python and the Holy Grail, 00:04:08 ff.

²³ Idle: *Spamalot*, S. 5 ff.

SOLDIER #1: Halt! Who goes there?

ARTHUR: It is I, Arthur, son of Uther Pendragon, from the castle of Camelot. King of the Britons, defeater of the Saxons, sovereign of all England!

SOLDIER #1: Pull the other one!

ARTHUR: I am. And this my trusty servant Patsy.

We have ridden the length and breadth of the land in search of knights who will join me in my court of Camelot. I must speak with your lord and master.

SOLDIER #1: What, ridden on a horse?

ARTHUR: Yes!

SOLDIER #1: You're using coconuts!

ARTHUR: What?

SOLDIER #1: You've got two empty halves of coconut and you're bangin' 'em together.

ARTHUR: So? We have ridden since the snows of winter covered this land, through the kingdom of Mercea, through...

SOLDIER #1: Where'd you get the coconut?

ARTHUR: We found them.

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

ARTHUR: What do you mean?

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

ROBIN: Hello?! Who goes there?

ARTHUR (singend): I am Arthur, King of the Britons, Lord and Ruler of all of England, and Scotland and even tiny little bits of Gaul.

ROBIN: And I'm the Emperor of Norway. Bugger off.

PATSY (singend): He is Arthur, King of the Britons, and we are out seeking men, very strong men and very able.

ARTHUR (singend): To sit around our very, very round table.

ROBIN: What is it you want?

ARTHUR: I am looking for men.

ROBIN: I had a feeling.

ARTHUR: We have ridden the length and breadth of the land in search of knights to join me in my court at Camelot. I must speak with your lord and master.

ROBIN: What, ridden on a horse?

ARTHUR: Yes!

ROBIN: You're using coconuts!

ARTHUR: What?

ROBIN: You've got two empty halves of coconut and you're banging them together.

ARTHUR: So? We have ridden since the snows of winter covered this land, through the kingdom of Mercea, through...

ROBIN: Where'd you get the coconut?

ARTHUR: We found them.

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

ARTHUR: What do you mean?

ROBIN: Well, this is a temperate zone.

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

SOLDIER #1: Are you suggesting coconuts migrate?

ARTHUR: Not at all, they could be carried.

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

ARTHUR: It could grip it by the husk!

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

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

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

ARTHUR: Please!

SOLDIER #1: Am I right?

ARTHUR: I'm not interested!

SOLDIER #2: It could be carried by an African swallow!

SOLDIER #1: Oh, yeah, an African swallow maybe, but not a European swallow. That's my point.

SOLDIER #2: Oh, yeah, I agree with that.

ARTHUR: Will you ask your master if he wants to join my court at Camelot?!

SOLDIER #1: But then of course, uh, African swallows are non-migratory.

SOLDIER #2: Oh, yeah.

SOLDIER #1: So, they couldn't bring a coconut back anyway.

SOLDIER #2: Wait a minute! Supposing two swallows carried it together?

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

ROBIN: Are you suggesting coconuts migrate?

ARTHUR: Not at all. They could be carried.

ROBIN: What? A swallow carrying a coconut?

ARTHUR: It could grip it by the husk!

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

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

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

ARTHUR: Please!

ROBIN: Am I right?

ARTHUR: I'm not interested!

LANCE: It could be carried by an African swallow!

ROBIN: Oh, yeah, an African swallow, maybe, but not a European swallow. That's my point.

LANCE: Oh, yeah, I agree with that... Beautiful bird, the African swallow. Lovely plumage.

ROBIN: The plumage don't enter into it. And besides, African swallows are non-migratory.

LANCE: Oh, yeah...

ROBIN: So they couldn't bring a coconut back anyway...

ARTHUR: Will you ask your master if he wants to join my court at Camelot?

LANCE: Wait a minute, supposing two swallows carried it together?

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

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

Allerdings nimmt Idle eine interessante Verdichtung vor. Die Dialogpartner von Artus sind im Musical bereits die späteren Ritter Sir Robin und Sir Lancelot, die auch in der folgenden Szene auftreten. Diese ist ebenfalls dem Film entnommen und handelt von einem Totengräber, der durch ein Dorf zieht. Im Film möchte ein Dorfbewohner dem Totengräber einen älteren Mann übergeben, der aber nach eigener Aussage noch nicht tot ist. Der Totengräber lehnt dies ab, da es gegen die Vorschriften sei, ihn mitzunehmen, worauf der Dorfbewohner den älteren Mann mit einer Schaufel erschlägt. Mit einem weiteren Song (»He is Not Dead Yet«) erweitert Idle diese Szene zu einer Einführung beider Rittercharaktere, die am Ende erklären, sich Artus anschließen zu wollen.²⁴

Auch in den anschließenden Szenen bleibt das Musical erstaunlich nah an der Vorlage, wobei Idle seine Verdichtung der Charaktere weiter vorantreibt. Der auch im Film vorkommende anarchistische Bauer Dennis wird durch die Dame aus dem See in das Rittertum eingeführt und wird zu Sir Galahad.²⁵ Diese einzige weibliche Hauptrolle im Musical hat als alleinige Figur keine Entsprechung im Film. Allerdings wird sie dort im Dialog durch Artus als diejenige erwähnt, die ihm das Schwert Excalibur übergeben hat. An dieser Stelle verlässt das Musical zum ersten Mal wesentlich seine Vorlage in der Handlung und zeigt die Initiation von Sir Galahad in einem Duett zwischen dem Ritter und der Dame aus dem See im Stile einer Lloyd Webber-Powerballade. Die Nummer namens »The Song That Goes Like This« zeigt in ihrer Inszenierung direkte Anleihen an *The Phantom of the Opera*. Beide Figuren erscheinen in einer Art Boot auf der Bühne und singen ein Liebesduett, bei dem sich der Liedtext als mehr oder weniger bedeutungslos für die Handlung darstellt, aber umso mehr eine Metareferenz an das Formklischee dieser Musicalnummern darstellen. Schon die ersten Zeilen markieren dies deutlich:

²⁴ Im Play-Off dieser Szene (also der kurzen musikalischen Überleitung zur nächsten) baut Idle eine weitere musikalische Referenz an Monty Python ein, indem er den »Lumberjack Song« kurz zitiert.

²⁵ Die hier angedeutete kurze Affäre der Dame aus dem See entstammt offensichtlich der Sagenerzählung von Artus' Ehefrau Guinevere. Später in der Handlung stellt sich heraus, dass die Dame und Guinevere dieselbe Person sind, obgleich in den Sagenerzählungen beide Figuren nicht deckungsgleich sind. Idle hat hier ebenfalls eine Verdichtung vorgenommen und beide Charaktere zu einer Figur vereint.

»Once in Every Show
There Comes a Song Like This
It Starts Off Soft and Low,
And Ends Up With a Kiss.«²⁶

Die Musik nutzt hier die allgemeinen Konventionen des Musicals bis zum Exzess. In Broadway-Musicals dient der Gesang in erster Linie dazu, das Publikum emotional an sich zu binden, und zwar in der Regel in einem relativ einfachen musikalischen Format mit vielen Wiederholungen, um das Lied einprägsam zu machen.²⁷ Aufgebaut nach einem klassischen 32-Takt-AABA-Schema (die B-Bridgesektion wird im Liedtext auch explizit erwähnt) moduliert der Song in der dritten A-Variation und wird um weitere 24 Takte mit A-Strophen und einer weiteren Modulierung ergänzt, bis »the song ends as the diva hits her high B, shattering, in a pointed reference to Webber, the chandelier [...]«²⁸, welcher (ohne Kontext zur Handlung) von der Bühnendecke herabgeschwebt ist.²⁹ Idle hat damit genau die Dekonstruktion dieses Songtyps mit dieser Szene im Sinn.

Als nun alle Ritter der Tafelrunde zusammengekommen sind, übernimmt wieder der Historiker als Erzählfigur, um die Ritter einzeln vorzustellen. Auch dies ist kaum verändert dem Film entnommen (sogar der Ritter Sir Not-Appearing-In-This-Show hat einen kurzen Auftritt).³⁰ Zusammen brechen die Ritter nun nach Camelot auf. Die nun folgende Szene übernimmt den Originalsong »Knights of the Round Table« aus dem Film und erweitert ihn zu einer ausorchestrierten und üppig inszenierten Las-Vegas-Nummer mit Steptanzeinlagen, wobei das Original-Bühnenbild eine Replik des Excalibur Hotels in Las Vegas darstellt.³¹ Camelot wird im Musical so endgültig zu dem von Artus im Film benannten buchstäblichen »silly place« und *Spamalot* zu einem Metamusical. Wie *Holy Grail* stetig den Zuschauer daran erinnert, dass der Film eine Parodie eines Mittelalter-Ritterfilms ist, so wird *Spamalot* von Idle systematisch als Musical weiter dekonstruiert.

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

»If You Trust in Your Soul
Keep Your Eyes on the Goal
Then the Prize You Won't Fail
That's Your Grail.«³²

Im Film hingegen wird nur Artus als König adressiert, den Gral zu finden, ohne dass dies mit einem individuellen Streben nach Höherem verbunden wird. Analog zum Film wiederum treffen nun im Musical die Ritter auch auf die Burg mit den französischen Soldaten und erleiden hier ihre vernichtende Niederlage, woraufhin Artus das Publikum die vierte Wand durchbrechend in die Pause

²⁶ Idle: *Spamalot*, S. 27.

²⁷ Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 289.

²⁸ Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 299.

²⁹ Der Kronleuchter ist ein ikonisches Requisit in Andrew Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera*. Er wird im Prolog des ersten Aktes auf der Bühne als Relikt der Pariser Oper eingeführt und »schwebt« dann in der Originalinszenierung während der Ouvertüre an die Decke des Zuschauerraums, wo er am Ende des ersten Aktes vom Phantom zum Absturz gebracht wird.

³⁰ Neben ihm und den bereits drei erwähnten Rittern hat in dieser Szene zum ersten Mal auch Sir Bedevere seinen Auftritt. Dieser wird im Film in der Hexenprozess-Szene eingeführt, welche ursprünglich auch in der Musicalfassung vorhanden war, aber schon in den Previews vor der offiziellen Broadway-Premiere gestrichen wurde.

³¹ Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 301 und Mankoff/Harty: »Review of Monty Python's *Spamalot*«, S. 73. Die Referenz zu Las Vegas wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass unmittelbar vor Szenenbeginn Artus seine Ritter daran erinnert, »what happens in Camelot, stays in Camelot« (Idle: *Spamalot*, S. 33), was eine Abwandlung des Marketingslogans »What happens in Vegas, stays in Vegas« ist.

³² Idle: *Spamalot*, S. 42.

schickt: »Why don't you take a short intermission, have a drink and a pee, we'll be back for act three«³³.

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

Nachdem Artus und die Ritter getrennt wurden, findet sich der Sagenkönig mit seinem Knappen in einem »dark and very expensive forest«³⁴ wieder. An dieser Stelle ermuntert Patsy seinen Herrn mit Idles eigenem Song »Always Look on the Bright Side of Life«, der ursprünglich aus dem Film *Life of Brian* stammt. Auch dies ist – wie schon vorher – ein erneuter Verweis auf das musikalische Erbe der Pythons.

Ikonisch in der Handlung belassen ist weiterhin Artus' Begegnung mit den Knights Who Say »Ni!« und der Kampf gegen den schwarzen Ritter. Der Kampf ereignet sich im Film bereits wesentlich früher (nämlich noch in der Exposition), dient hier jedoch wesentlich effektvoller als vorübergehender Handlungshöhepunkt. Auffallend ist hier erneut die Texttreue zur filmischen Vorlage, jedoch verlangen die Ni-Ritter von Artus in Abweichung zum Film am Ende, dass er ein Broadway-Musical inszenieren soll, »but not an Andrew Lloyd Webber«³⁵. An dieser Stelle nimmt *Spamalot* die Referenzialität zum eigenen Medium wieder verstärkt auf. Robin (der durch seine Minnesänger bereits als musikalisches Talent charakterisiert wurde³⁶) weist Artus darauf hin, dass sie keine Chance hätten, ein solches Musical zu bewerkstelligen, denn »we won't succeed in Broadway, if we don't have any Jews«³⁷. Der anschließende Song erzählt nun von der Wichtigkeit jüdischer Künstler:innen und Produzent:innen am New Yorker Broadway und verweist damit auch direkt auf andere Werke wie etwa *Fiddler On The Roof* oder mehr noch *The Producers* von Mel Brooks.³⁸ Im Song entstehen dadurch zahlreiche Anachronismen, die nicht zur eigentlichen Handlungszeit passen, denn Artus merkt später im Akt an, dass er weder irgendeine jüdische Person kennen würde und dass »Broadway's a thousand years in the future in a country that hasn't yet been discovered«³⁹. Insofern nimmt das Musical ähnliche dekonstruktivistische Züge an wie der Film, nur, dass hier explizit auf das Bühnengenre abgezielt wird.

Ein weiterer Handlungsstrang des zweiten Aktes greift die Szene um den singenden trans-Prinzen Herbert auf, der von seinem Vater zwangsverheiratet werden soll. Wie im Film wird dieser durch Lancelot gerettet. Der Verlauf der Szene ist im Wesentlichen identisch mit der Vorlage, außer, dass die Gesangsversuche des Prinzen mehr ausgearbeitet sind, aber ebenso durch Herberts Vater unterbunden werden. Auch hier sind zwei Aspekte interessant: Zum einen entsteht auch hier eine Metaebene, da der Vater die Einsätze des Orchesters aktiv unterbindet und in der Live-Situation damit die Theaterillusion stört. Zum anderen bindet Idle sich erneut eng an die Vorlage, wenn er den absurd-

³³ Idle: *Spamalot*, S. 52. Artus wird allerdings sofort von seinem Knappen korrigiert, dass es der zweite, nicht der dritte Akt sei. Dies ist eine Anspielung auf den Film, in dem Artus beständig Probleme zeigt, korrekt zu zählen.

³⁴ Idle: *Spamalot*, S. 53. Die Zeile ist als Anspielung auf die hohen Investitionskosten zu verstehen, die für die Produktion eines neuen Broadway-Musicals zu leisten sind. Diese sind im Fall von *Spamalot* sogar noch höher zu bewerten, wenn man bedenkt, dass der Film als Vorlage ein in der Herstellung relativ billiger Independent-Film war. Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 289.

³⁵ Idle: *Spamalot*, S. 69.

³⁶ Dies geschieht mit dem kurzen Song »Brave Sir Robin« von Neil Innes, der im Stile eines Minnesangs ebenfalls in *Holy Grail* vorkommt und das zweite Stück im Film ist, das zum ursprünglich geplanten Filmscore gehört.

³⁷ Idle: *Spamalot*, S. 70.

³⁸ Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail?«, S. 304 f. Da dieser Zusammenhang in anderen Kulturkreisen weniger bekannt ist, existiert eine alternative Version dieses Songs, bei dem mehr auf die Notwendigkeit von bekannten Stars hingewiesen wird, damit eine Show erfolgreich ist. In dieser Variante verlangen die Ritter vom Ni auch nicht explizit ein Broadway-Musical, sondern dass ein Musical im jeweiligen Aufführungsort durch Artus produziert wird. Der Effekt, dass damit sowohl Anachronismen erzeugt wie auch Meta-Verweise auf das Musicalgenre an sich hergestellt werden, bleibt erhalten.

³⁹ Idle: *Spamalot*, S. 90.

komischen Dialog zwischen dem Vater und den herbeigerufenen Wachen wörtlich vom Film übernimmt. Als Lancelot schließlich Herbert befreit, wird er von diesem und seinem Vater in der nachfolgenden Nummer als schwul geoutet, dem Lancelot nicht widerspricht. Idle erweitert hier eine Annahme, die im Film nur en passant geäußert wird, als Lancelot Sir Bevedere aus dem Schloss Anthrax rettet und er – weil offensichtlich unbeeindruckt vom Anblick der Bewohnerinnen – von Bevedere als schwul bezeichnet wird.⁴⁰

Artus beklagt in seiner folgenden Solo-Arie (»I'm All Alone«), dass er auf sich allein gestellt sei, was sowohl sein Knappe Patsy vergeblich und schließlich die Dame aus dem See Artus gegenüber verneinen. Artus bittet die Dame um Hilfe, ihm bei der Produktion eines Musicals behilflich zu sein, worauf sie antwortet, »you've been in a Broadway show all the time«⁴¹. Artus durchbricht die vierte Wand und nimmt das Publikum wahr, während die Dame darauf drängt, dass er nun auch das Stück wie ein Musical beenden muss, »so you have to find the Grail and end with a wedding«⁴². An dieser Stelle weicht Idle erheblich von der Vorlage ab. Das offene Ende des Films, was auch ein Durchbrechen der Filmrealität zeigte, wird hier durch eine geschlossene Handlung ersetzt, wenngleich der anvisierte Schluss nur ein weiterer Metaverweis auf Musicals ist: Nämlich, dass ein Stück mit einem großen Finale und im Speziellen mit einer Hochzeit zu enden hat. Das Liebespaar stellen folgerichtig auch Artus und die Dame dar.

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

Hier wird nun vollends die imaginäre Wand zum Publikum gebrochen und das Musical unter Einbezug der Zuschauer:innen zu Ende gebracht.⁴³ Das abschließende Finale zeigt nun die unterschiedliche Bedeutung des Grals für die einzelnen Ritter: Für Lancelot ist es sein Outing, für Robin seine Liebe für das Musicaltheater und für Artus die Hochzeit mit der Dame. Idle bringt damit das Stück formell auf eine dem Genre übliche Art und Weise, jedoch vollkommen übertrieben, zum Schluss, denn »even the comic ending of *Spamalot* is written with such a self-conscious intertextual nod to audience expectations (>a Broadway wedding!<) that it can still be interpreted as mocking the audience's expectation for comic resolution.«⁴⁴ Gleichzeitig stellt dieser Schluss den wohl deutlichsten Unterschied zur Filmvorlage dar, wo dem Publikum eine Auflösung, was der Gral denn nun darstellt und wo er zu finden ist, verwehrt wird.

Fazit

Monty Python and the Holy Grail verließ durch seine episodische Struktur bewusst das traditionelle Hollywood-Erzählschema und schuf stattdessen eine Narration, die das anarchische Element der Monty-Python-Skette widerspiegelte. Das Werk dekonstruierte das Medium Film, indem es die

⁴⁰ Im Film bestreitet Sir Lancelot seine Homosexualität allerdings nachdrücklich. Er entgegnet Sir Galahads Vermutung »I'll bet, you're gay« nach einer kurzen Pause mit »No, I'm not« (Monty Python and the Holy Grail, 00:41:18).

⁴¹ Idle: *Spamalot*, S. 94.

⁴² Idle: *Spamalot*, S. 94.

⁴³ Finke und Aronstein weisen darauf hin, dass die möglichen Sitze, unter denen sich der Gral befindet, natürlich jene besonders teuren sind: »[L]uck, combined with wealth, allows a »peasant« from the audience to become a knight and appear onstage for a photo op«. Vgl. Finke/Aronstein: »Got Grail!«, S. 308.

⁴⁴ Cassity: »Political Correctness«, S. 163.

Illusion von filmischer Realität unterminierte, gleichzeitig aber auf zahlreiche filmische Vorgänger im gleichen Genre verwies.

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

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

Literatur

Cassidy, Kathleen J.: »Political Correctness«, Reversal and Incongruity: Dynamics of Humor in *Life of Brian*«, in: Egan, Kate/Weinstock, Jeffrey A. (Hrsg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, S. 155-169.

Finke, Laurie A./Aronstein, Susan: »Got Grail? Monty Python and the Broadway Stage«, in: *Theatre Survey*, Jg. 48, Nr. 2, 2007, S. 289-311, doi:10.1017/s0040557407000695

Idle, Eric: *Monty Python's Spamalot, Musical Book*, New York 2005.

Leggott, James: »The Royal Philharmonic Goes to the Bathroom: The Music of Monty Python«, in: Egan, Kate/Weinstock, Jeffrey A. (Hrsg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, S. 75-90.

Mankoff, Debra N./Harty, Kevin J.: »Review of Monty Python's Spamalot«, in: *Arthuriana*, Jg. 15, Nr. 2, 2005, S. 73-74.

Weinstock, Jeffrey A.: »In Praise of Silliness: The Cult of Python«, in: Egan, Kate/Weinstock, Jeffrey A. (Hrsg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*, Edinburgh 2020, S. 189-206.

Woller, Megan: *From Camelot to Spamalot: Musical retellings of Arthurian legend on stage and screen*, New York 2021.