



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*"Silk Stockings – ein Filmmusical als Spiegel
der amerikanischen 1950er Jahre"*

Verfasserin

Pia Bernauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

ao. Univ-Prof. Dr. phil. Margareta Saary

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 07.01.2013

Pia Bernauer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
1.Einleitung	9
2.Die amerikanischen 1950er Jahre: ein Überblick über Politik, Gesellschaft und Kultur. 11	
2.1 Außen- und Innenpolitik.....	11
2.2 Gesellschaftliche Entwicklungen.....	17
2.3 Kulturelles Leben: Fernsehen, Kino und Musik.....	22
3.Das amerikanische Filmmusical.....	26
3.1 Geschichte des amerikanischen Filmmusicals.....	26
3.2 Bedeutung von Cyd Charisse und Fred Astaire für das Filmmusical.....	33
4.Cole Porter – Leben und Werk.....	38
5.Einführung in das Filmmusical Silk Stockings	50
5.1 Entstehung des Filmmusicals Silk Stockings	50
5.2 Mitwirkende.....	54
5.3 Handlung.....	56
6.Die Songs des Filmmusicals Silk Stockings	63
6.1 Überblick über alle Songs.....	63
6.2 Stereophonic Sound – eine Satire auf die technischen Errungenschaften des Kinos und vieles mehr	74
6.2.1 Das Filmgeschäft in den 1950er Jahren	74
6.2.2 Stereophonic Sound – eine Analyse.....	76
6.3 Without love – der Traum von der perfekten Ehefrau.....	82
6.3.1 Ehefrau und Mutter – die Vorstellungen und das wirkliche Leben vieler amerikanischer Frauen in den 1950er Jahren	82
6.3.2 Without Love – eine Analyse.....	88
6.4 Siberia – "What's so bad about Siberia?".....	94
6.4.1 Sibirien und das russische System der Gulags.....	95
6.4.2 Siberia – eine Analyse.....	100
6.5 The Ritz Roll and Rock – Parodie auf eine Revolution.....	108

6.5.1 Die Revolution im Musikgeschäft der 1950er Jahre – ein Abriss der Geschichte des Rock and Rolls	108
6.5.2 The Ritz Roll and Rock – eine Analyse.....	115
7.Schlussergebnis	123
8.Quellenverzeichnis	126
8.1 Literaturverzeichnis	126
8.2 Internetquellenverzeichnis.....	130
8.3 Notenverzeichnis	133
8.4 Verzeichnis audiovisueller Quellen.....	134
Zusammenfassung	135
Lebenslauf	136

Vorwort

Denke ich an die Fernseherlebnisse meiner Kindheit und Jugend zurück, so nehmen amerikanische Filme und insbesondere Filmmusicals der 1950er Jahre den größten Stellenwert ein. Dies ging sogar so weit, dass ich es oftmals in Nicht-Musicals als störend empfand, dass die Darsteller ihre Gefühle nicht durch Gesang und Tanz zeigten, da mir diese Vermittlungsmethode als so geeignet und natürlich erschien. Den Umstand, dass ich mit Filmen wie *Blondinen bevorzugt*, *Du sollst mein Glücksstern sein* oder *Ein Amerikaner in Paris* förmlich aufgewachsen bin, verdanke ich einerseits dem Repertoire der elterlichen Videosammlung und andererseits ihrer pädagogischen Auffassung, dass diese Filme bereits von Kindern ohne Bedenken gesehen werden können, das heißt deren Inhalt und Machart als "harmlos" einzustufen sind. Lange Zeit behielt ich eine sehr oberflächliche, vielleicht könnte man sie als kindliche Sichtweise bezeichnen, auf diese Filmmusicals: es ging mir um die positive Grundstimmung des Films, die im Wesentlichen durch die Songs, das heißt die Musik vermittelt wurde und das Faktum, dass alle Filmmusicals, die ich kannte, ein Happy End hatten. Als ich vor einigen Jahren dann das Filmmusical *Silk Stockings* oder deutsch *Seidenstrümpfe* aus dem Jahre 1957 sah, wurde mir bewusst, dass durch die Songs eine unglaubliche Fülle an Informationen kommuniziert wird. Diese Informationen weisen über die Darstellung der Charaktere und ihrer Gefühlswelt auf Aspekte außerhalb des Filmgeschehens hin, was mich neugierig machte und letztlich zu dieser Arbeit motivierte.

Dieser Arbeit liegt folgende Forschungsfrage zugrunde: Welche politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Aspekte der USA der 1950er Jahre werden in den Songs der Filmfassung des Musicals *Silk Stockings* in musikalischer, semantischer und visueller Weise transportiert? Ziel ist es, den historischen Kontext des Musicals zu beleuchten und anhand einer Analyse der Musik, der Songtexte und gegebenenfalls auch der Visualisierung, oftmals mittels Tanz, die transportierten Aspekte offenzulegen. Da es sich um politische, gesellschaftliche und kulturelle Aspekte im Entstehungszeitraum der Filmmusicalfassung handelt, deren Entwicklung in manchen Fällen nicht scharf mit dem Jahr 1950 abzugrenzen ist, handelt es sich im weiteren Sinne um die Zeit nach 1945 bis 1957, dem Entstehungsjahr des Films. Die Filmfassung dient als Grundlage dieser Forschung, nicht die Broadway-Fassung des Musicals.

Es ist nicht Absicht dieser Arbeit, zu untersuchen, ob die durch die Songs geschaffenen

außerfilmischen Bezüge intendiert waren oder nicht. Ebenfalls soll nicht bewertet werden, inwieweit der vermittelte Inhalt auf das Publikum einwirkte oder noch wirkt. In diesem Sinne steht die Fragestellung, ob dieser Film zu propagandistischen Zwecken entstand und dies auch erfüllen konnte und kann, außerhalb der Betrachtung. Es geht ausschließlich darum, das Filmmusical anhand der Analyse seiner Songs und deren Anordnung in einen zeitgeschichtlichen Kontext zu setzen.

Da es sich beim Amerikanischen Filmmusical um eine äußerst komplexe Kunstform handelt, kann die Analyse eines Songs in seiner gesamten filmischen Umsetzung nur Teilaspekte herausgreifen und niemals alle Aspekte berücksichtigen. Es handelt sich hierbei um eine historische beziehungsweise musikanalytische Arbeit, weshalb die Analyse der musikalischen Umsetzung des Textes priorisiert wird und nur dann auf die visuelle Umsetzung eingegangen wird, wenn diese zur Vermittlung des Kontextes wesentlich beiträgt.

1. Einleitung

"To understand the musical is to understand the overall cultural system in which it develops and makes its meaning" schrieb Rick Altman in der Einleitung zu seinem Buch *The American Film Musical* (1987, S. 1). Das Filmmusical spiegelt als amerikanische Popularkunstform das kulturelle System wider, aus dem es entsteht, wobei die Bedeutung des Musicals, laut Altman, nur dann verstanden werden kann, wenn man dessen Systemkontext begreift. Betrachtet man den Ursprung des Musicals, so wird einem klar, warum eine so enge Beziehung zwischen Kunstform und Kontext besteht.

Das Musical entstand als eine Form des Musik-Theaters in New York und verbindet Elemente des Dramas, der Revue und Varietés, der Operette und in manchen Fällen sogar der Oper miteinander. Auch wenn das Musical Einflüsse aus Europa beinhaltet, so handelt es sich doch um eine zutiefst amerikanische Kunstform. Im Mittelpunkt des Musicals steht das *Entertainment*, das heißt die Hauptaufgabe des Musicals ist die reine Unterhaltung des Publikums, und dieses Entertainment gilt vor allem im Filmmusical als etwas typisch Amerikanisches (vgl. Dyer, 2002: S. 19).

Das Filmmusical, das sich in Hollywood aus dem Musical entwickelte, blieb seit seinem Ursprungs in den 30er Jahren in den Grundzügen unverändert und stand damit für Kontinuität. Es war außerdem in der amerikanischen Gesellschaft allgegenwärtig, da die Songs in den Familien als Hausmusik nachgespielt, auf Platten gekauft wurden und in den Musikcharts vertreten waren. Da es für Kontinuität stand und in seiner Ausprägung amerikanische Werte repräsentierte, erfüllte es eine wichtige gesellschaftliche Funktion: "Bejahung der sozialen und kulturellen Werte einerseits und utopische Fantasie, Ablenkung von öffentlichen Problemen und Realitäten andererseits" (Eigner, 2005: S. 15f)

Silk Stockings, das 1957 entstand, als sich Amerika mitten im Kalten Krieg mit Russland befand, machte eine russische Kommissarin und einen amerikanischen Filmproduzenten zu seinen Hauptakteuren. Das Musical verwendet bereits auf den ersten Blick amerikanische Motive und stellt sie russischen Motiven gegenüber, die in diesem primär ideologischen Krieg als das genaue Gegenteil galten.

In dieser Arbeit soll nun beleuchtet werden, in welcher Weise der politische, gesellschaftliche und kulturelle Kontext in diesem Musical erkennbar ist und in welcher Weise er in seinen Songs verarbeitet wurde. Die Arbeit gliedert sich wie folgt:

Im ersten Kapitel der Arbeit führt eine Darstellung der politischen, gesellschaftlichen

und kulturellen Strömungen der amerikanischen 1950er Jahre in den Kontext des Filmmusicals *Silk Stockings* ein. Das darauffolgende Kapitel gibt durch einen kurzen Abriss über die Geschichte des Filmmusicals, dessen Struktur und Eigenheiten, einen Einblick in das Genre, wobei auch die Bedeutung der zwei Hauptdarsteller Fred Astaire und Cyd Charisse für das Filmmusical aufgezeigt werden. Die Biographie des Komponisten, Cole Porter, wird danach in einem eigenen Kapitel beschrieben, um die aus seiner Feder stammenden Songs, die im Hauptteil analysiert werden, besser verstehen zu können. Im fünften und letzten einführenden Kapitel wird das Filmmusical *Silk Stockings* dargestellt, seine Entstehungsgeschichte, Mitwirkende und seine Handlung.

Im Hauptteil wird zunächst ein Überblick über alle Songs des Films, deren Inhalt, deren Bedeutung für die Filmhandlung und die darin angesprochenen, außerfilmischen Thematiken gegeben. Danach folgt die detaillierte Betrachtung von vier Songs. Diese Betrachtungen gliedern sich jeweils in eine kurze Einleitung, in eine Darstellung des spezifischen Kontextes und in eine musikalische, semantische und visuelle Analyse der Musicalnummer, die den Zusammenhang mit dem zuvor dargestellten Kontext aufzeigt. Die vier Songs wurden exemplarisch für eine Analyse ausgewählt, da in ihnen jeweils ein Kontext aus den zuvor definierten Bereichen Kultur (Film und Musik), Gesellschaft und Politik vermittelt wird. Die vier Songs und deren übergeordneter Kontext sind:

- *Stereophonic Sound*: dieser Song weist auf die Veränderungen Hollywoods in den 50er Jahren hin und geht im speziellen auf technische Neuerungen wie den *Stereophonic Sound* ein (Kontext Kultur: Film).
- *Siberia*: auf ironische Weise besingen die drei russischen Kommissare Brankov, Ivanov und Bibinski ihre drohende Deportation nach Sibirien. Die schreckliche Realität sibirischer Gulags wird ironisch in Vorzüge verdreht (Kontext Politik).
- *Without Love*: Nintoshka, die Hauptakteurin, gesteht dem amerikanischen Filmproduzenten, Steve Canfield, ihre Liebe und weist darauf hin, dass ein Leben ohne Mann für eine Frau sinnlos sei. Dabei zeigt sich, welche Bestimmung der Frau in den USA der 1950er Jahre zugeordnet war (Kontext Gesellschaft).
- *The Ritz, Roll and Rock*: Fred Astaire singt und tanzt am Ende des Films zu einem Song, der auf ironische Weise das *Golden Age* des Musicals in Verkörperung Fred Astaires mit Melodie und Stock der neuen Musikströmung, dem Rock 'n' Roll, gegenüberstellt (Kontext Kultur: Musik).

2. Die amerikanischen 1950er Jahre: ein Überblick über Politik, Gesellschaft und Kultur

In diesem Kapitel wird durch Herausgreifen von Strömungen und prägenden Thematiken ein Überblick über die 1950er Jahre in den USA gegeben. Der Abschnitt *Außen- und Innenpolitik* gibt einen Überblick über die relevanten Ereignisse in der Politik dieser Zeit, während der Abschnitt *Gesellschaftliche Entwicklungen* die Auswirkung der Politik beziehungsweise der sozialen Umstände auf die Gesellschaft der USA näher beleuchtet. Der letzte Abschnitt über das *Kulturelle Leben* der USA der 1950er Jahre ist auf die Gebiete Fernsehen, Kino und Musik fokussiert, da diese im Kontext dieser Arbeit vor allem relevant sind.

2.1 Außen- und Innenpolitik

Die Politik der USA in den 1950er Jahren war maßgeblich durch den Konflikt mit einem ehemaligen Verbündeten des Zweiten Weltkriegs, der Sowjetunion geprägt und ging als der Kalte Krieg in die Geschichte ein. Die daraus resultierenden Ängste der Amerikaner vor einem atomaren Krieg und der ideologischen Vereinnahmung durch den Kommunismus führten zur militärischen Aufrüstung und zur Bekämpfung angeblicher kommunistischer Infiltration im eigenen Land. Der Kalte Krieg, der durch die Medien, vor allem durch das in den 50er Jahren Verbreitung findende Fernsehen, der amerikanischen Öffentlichkeit in noch nie da gewesenem Umfang kommuniziert wurde, war omnipräsent und beeinflusste dadurch stark die amerikanische Gesellschaft und das kulturelle Leben.

Die Grundsteine des Konfliktes zwischen den beiden Großmächten wurden bereits zu Beginn des 20. Jahrhundert gelegt. Der ideologischen Ausrichtung Woodrow Wilsons (Präsident der USA, 1913-1921), der die Selbstbestimmung der Völker, die Expansion amerikanischer demokratischer Grundsätze, sowie kollektive Sicherheit durch die Gründung einer internationalen Staatengemeinschaft forderte stand die ideologische Auffassung Wladimir Iljitsch Lenins entgegen. Sein Ziel war die Abschaffung des Kapitalismus zugunsten einer Diktatur des Proletariats mithilfe einer Weltrevolution. Die USA, die als Inbegriff des Kapitalismus galten, führten noch stärkeres russischen Misstrauen herbei, indem sie während des russischen Bürgerkrieges die zarentreue Weiße Armee unterstützten.

Der Zweite Weltkrieg erforderte ein Zweckbündnis zwischen Russland, das durch seinen militärischen Einsatz der Deutschen Armee Widerstand leistete unter Verlusten von 25 bis 27 Millionen Menschen, und den USA, die es mit Waffenlieferungen und Krediten unterstützte (vgl. Frey, 2004: S. 113). Die USA griff erst spät aktiv, mit der Landung in der Normandie 1944, in den Krieg ein, als durch die Schwächung der Ostfront ein Erfolg der Operation gesichert schien. Die Sowjetunion hatte zu diesem Zeitpunkt bereits drei Jahre lang allein gegen die Deutsche Wehrmacht gekämpft und fühlte sich durch das späte Eröffnen einer Westfront durch die USA im Stich gelassen.

Als nach der deutschen Niederlage in Stalingrad 1943 ein Sieg der Alliierten so gut wie feststand, begannen bereits Verhandlungen zwischen Großbritannien, den USA und der Sowjetunion. Roosevelt scheute den Konflikt mit Russland und behinderte Stalin deshalb nicht daran, in den von ihm besetzten Ländern russlandtreue Regierungen einzusetzen. Dwight D. Eisenhower, Oberkommandeur der amerikanischen Truppen, wollte entgegen dem Wunsch Englands auch nicht in Prag einmarschieren, um die sowjetische Machtübernahme zu verhindern, sondern befahl seinen Truppen sich an die zuvor vereinbarte Grenze hinter der Elbe zurückzuziehen. Damit war die Vorherrschaft Russlands in Osteuropa besiegelt, wobei die USA und Großbritannien ihre Machtsphäre ebenfalls gegen die Einmischung Russlands abschotteten.

Mit Harry Truman, der nach dem Tod Roosevelts am 12. April 1945 die amerikanische Präsidentschaft übernahm, kam ein außenpolitisch unerfahrener Politiker ins Amt, der jedoch bestrebt war, Russland Widerstand zu leisten. Durch die Nichtgewährung eines Wiederaufbaukredites über 6 Milliarden Dollar für Russland sowie der Einstellung von amerikanischen Hilfslieferungen, den sogenannten *Lend-and-Lease* Lieferungen, nach Russland, verärgerten die USA Stalin. Russland hingegen wollte dem neugegründeten internationalen Währungsfonds und der Weltbank nicht beitreten und verstärkte die Repressionen auf die besetzten osteuropäischen Staaten.

Der griechische Bürgerkrieg zwischen Kommunisten und Konservativen wurde, auch wenn Russland nicht offenkundig involviert zu sein schien, neben dem politischen Druck auf die Türkei und den Iran als Gesamtkonzept der russisch kommunistischen Expansionspolitik gewertet, der mit "langfristiger, geduldiger, aber entschlossener Eindämmung" begegnet werden müsse (George Kennan zitiert nach: Frey, 2004: S. 116). Der in Moskau stationierte amerikanische Diplomat Kennan beschrieb mit diesem Ausspruch die zukünftige amerikanische Politik der Eindämmung, englisch *containment*, deren Auswirkungen in vielen Aspekten der amerikanischen Gesellschaft abzulesen waren.

In der sogenannten *Truman-Doktrin*, die auf eine Rede Trumans vor den Kammern des Kongresses am 12. März 1947 zurückgeht, versicherte dieser all jenen freien Ländern die Unterstützung der USA, die sich der Unterwerfung durch andere widersetzen. Durch die Übertreibung der außenpolitischen Gefahr wollte er die Abgeordneten von einer Militärintervention im griechischen Bürgerkrieg überzeugen und bewirkte zugleich eine Provokation Russlands, die Stalin zur Verschärfung des politischen Einflusses in den besetzten Gebieten veranlasste, um seine Macht zu sichern. Durch den Marshallplan, einem amerikanischen Hilfsprogramm, das zu Zahlungen von insgesamt 13 Milliarden Dollar zwischen 1948 und 1952 an westeuropäische Staaten führte und wesentlich zum wirtschaftlichen Aufschwung und zur politischen Stabilisierung beitrug, wurden jedoch auch die Spannungen zwischen der Einflussphäre der USA in Westeuropa und der Russlands in Osteuropa verschärft, da diese auf die Hilfeleistungen der USA verzichten mussten.

Die Ereignisse Ende der 1940er Jahre festigten den Konflikt: Stalin versuchte zwischen Juni 1948 und Mai 1949 durch eine Sperre Westberlins, das mitten in der russischen Besatzungszone lag, Amerikaner und Briten zu vertreiben. Dieser Plan wurde jedoch durch eine Luftbrücke mit Hilfslieferungen vereitelt. 1949 gründete die USA die NATO und im Mai 1949 wurde die Bundesrepublik Deutschland auf dem Besatzungsgebiet Großbritanniens, Frankreichs und der USA gegründet. Im Oktober 1949 folgte die Sowjetunion mit der Gründung der DDR auf ihrem Besatzungsgebiet.

Als China durch die Revolution Mao Zedongs zur Volksrepublik China wurde, sah man aufgrund der Aussichtslosigkeit in den USA von einer Intervention ab, handelte jedoch, als das kommunistische Nordkorea den amerikanischen Verbündeten Südkorea angriff. Der langwierige Stellungskrieg in Korea, in den sich aufgrund einer Grenzverletzung der UNO-Truppen unter US-Führung ein chinesisches Freiwilligenheer zur Unterstützung Nordkoreas involvierte, führte lediglich zu einem Waffenstillstand 1953, der bis heute anhält, und zu einem Imageverlust der US- und UNO-Truppen.

Die Überbewertung der militärischen Stärke Russlands in Europa führt zu einer massiven Aufrüstung der USA, der Wiederbewaffnung Deutschlands, sowie zur ständigen Stationierung von 400.000 US-Soldaten in Deutschland, Belgien und den Niederlanden und verstärkte somit den Einfluss der USA auf Westeuropa.

Mit der Wahl Dwight D. Eisenhowers, dem ehemaligen Oberkommandeur der Alliierten, kam 1952 zwar ein außenpolitisch auf Ausgleich und Frieden bedachter Politiker ins Amt, sein Außenminister John Foster Dulles war allerdings überzeugter

Antikommunist und von christlich-missionarischem Gedankengut geprägt (vgl. Frey, 2004: S. 120). Seinem Einfluss sind verdeckte Interventionen in der Dritten Welt und die ungenützte Chance zu einer friedlichen Lösung des Kalten Krieges durch Verhandlungen mit Nikita Chruschtschow zuzuschreiben. Chruschtschow, der nach dem Tod Stalins 1953 die Staatsführung Russlands übernommen hatte, wollte sein Land aus der internationalen Isolation führen und bewunderte die USA, weshalb es zu Annäherungsversuchen kam, die Dulles ignorierte. Ebenso wenig fand das Faktum Beachtung, dass sich China von Moskau entfremdete und somit durchaus keine einheitliche kommunistische Front mehr bestand, an deren Vorstellung die USA jedoch festhielt. Trotz den antikommunistischen Reden und dem Versprechen, Osteuropa vom Kommunismus zu befreien, unterstützten die USA keinen Revolutionsversuch, wie etwa den Arbeiteraufstand in Ost-Berlin 1953 oder den ungarischen Revolutionsversuch 1956, zu dem sogar amerikanische Radiosender aufgerufen hatten, in deren brutale Niederschlagung durch sowjetische Truppen aber nicht eingegriffen wurde.

Erst nach dem krankheitsbedingten Rücktritt Dulles kam es zunächst im Juli 1959 zur berühmten *Kitchen Debate* zwischen US-Vizepräsident Nixon und Chruschtschow in Moskau und Chruschtschows Besuch in den USA im September des gleichen Jahres. Durch amerikanische Spionageflüge über Russland 1960 wurde jedoch die friedliche Annäherung der beiden Länder zunichte gemacht.

Da der Kalte Krieg in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht eine Glanzzeit der USA darstellt, wird ihre aggressive Haltung gegenüber der Sowjetunion retrospektiv eher als Mittel zur Erreichung eigener Interessen gewertet, denn sie führte nicht zu mehr Sicherheit in Westeuropa oder zur Befreiung Osteuropas (vgl. Frey, 2004: S. 123). Die Stationierung hunderttausender US-Soldaten in der ganzen Welt wurde weniger als friedensstiftend, sondern mehr als amerikanischer Imperialismus angesehen. Die Verbreitung von Angst, die in den USA praktiziert wurde, und das daraus resultierende Wettrüsten basierte auf einer Fehleinschätzung der akuten Bedrohung durch das stalinistische Regime, das jedoch anders als Hitler-Deutschland nicht plante, weitere Eroberungen zu machen, sondern das Territorium, das ihm durch den Zweiten Weltkrieg zugefallen war, zu verteidigen. Trotz dem verfolgten Selbstzweck unter Vorspiegelung falscher Tatsachen haben die USA aber zur wirtschaftlichen und politischen Stabilisierung Westeuropas und Japans beigetragen.

Der Kalte Krieg führte innenpolitisch zur Beschwörung, der *Red Menace* (rote Gefahr) oder dem *Red Scare* (roter Schrecken): die tatsächliche inneramerikanische Bedrohung durch kommunistische oder sozialistische Bewegungen wurde aufgebauscht. Unter dem

Vorwand der Verhinderung unamerikanischer Aktivitäten wurden Andersdenkende und Fremde bespitzelt, verhört und verurteilt. Die innenpolitische Zerrüttung begann, als während der Wirtschaftskrise der 30er Jahre viele Amerikaner, vor allem Künstler und Intellektuelle, in der sozialistischen beziehungsweise kommunistischen Idee eine Alternative zur erschütterten kapitalistischen Weltsicht und einen Gegenpol zum Faschismus sahen. Gleichzeitig gab es aber vor allem unter den republikanischen Konservativen erbitterte Gegner der Kommunismus, die in der Atmosphäre der Rezession 1937/38 das *House Un-American Activities Committee* (HUAC) gründeten. Außerdem wurde 1940 der *Smith Act* oder *Alien Registration Act* eingeführt, der "das Eintreten in Wort und Schrift für den Sturz der US-Regierung unter Strafe stellte und jeden Ausländer über 14 Jahren zwang, seine politischen Ansichten schriftlich darzulegen" (Frey, 2004: S. 123). Nach einer kurzen Abschwächung der antikommunistischen Aktivitäten aufgrund des Eintritts der Sowjetunion in den Zweiten Weltkrieg, die der kommunistischen Partei zu höherem Ansehen in den USA verhalf, wurde der Kampf gegen den Kommunismus ab dem Beginn des Kalten Krieges 1947 mit verschärften Mitteln weitergeführt. Aufgrund des kurzen Zeitfensters, das sich der Kommunistischen Partei während der Depression geboten hatte und des vehement antikommunistischen Klimas, das dem Zweiten Weltkrieg folgte, konnte der Kommunismus in den USA nie wirklich Wurzeln schlagen und seine Anhängerzahl blieb bescheiden (vgl. Niess, 2005: S. 32). Die Führer der Kommunistischen Partei wurden 1949 nach dem Smith-Act angeklagt und allein basierend auf ihrer politischen Gesinnung als Umstürzler zu Haftstrafen verurteilt.

Von den Republikanern angestoßen und von der Truman-Regierung unterstützt, begann die Jagd auf Kommunisten im eigenen Land, zu deren Symbolfigur der Senator Joseph McCarthy wurde, weshalb diese Ära auch als *McCarthyismus* bezeichnet wird. Dieser hatte 1950 die angebliche kommunistische Infiltration des Außenministeriums zu seinem Senatoren-Wahlkampfthema gemacht und behauptete, dass er über eine Liste von 205 Kommunisten verfüge, die im Außenministerium tätig wären. Auch wenn er schließlich keine einzige Person nennen konnte, da schon lange alle politisch Linken aus dem Staatsdienst entlassen worden waren, wurden die von ihm geführten Anhörungen von der amerikanischen Öffentlichkeit aufmerksam verfolgt. Er erhielt Unterstützung durch ehemalige Kommunisten, die angebliche Sympathisanten denunzierten. Aufgrund der Denunziation eines ehemaligen sowjetischen Agenten wurde 1950 der Berater Roosevelts und berühmte Demokrat Alger Hiss zu fünf Jahren Haft verurteilt, wodurch für die amerikanische Öffentlichkeit die kommunistische Gefahr durch Infiltration im eigenen

Land bewiesen schien.

Bereits seit 1947 wurde vor allem die Filmbranche genauestens auf kommunistische Sympathisanten durchsucht und Verdächtige zu Verhören vor dem HUAC geladen. Die Verdächtigen wurden in diesen Verhören öffentlich gedemütigt und gezwungen, Kollegen und Freunde zu denunzieren. Zehn Vorgeladene aus der Filmbranche, die als *Hollywood Ten* berühmt wurden, darunter Schauspieler, Regisseure und Drehbuchautoren, verweigerten unter Berufung auf den ersten Zusatzartikel der amerikanischen Verfassung, dem Recht auf Meinungsfreiheit, ihre Aussage. Sie wurden wegen Missachtung des Kongresses zu Haftstrafen verurteilt. Auch der Versuch der Berufung späterer Vorgeladener auf den 5. Zusatzartikel, der besagt, dass ein Zeuge keine Aussage zu machen braucht, wenn ihn diese selbst belastet, scheiterte, da dies als Schuldeingeständnis gewertet wurde. Neben dem HUAC wurde auch noch das *Permanent Subcommittee of Investigations* und das *Senate Internal Security Subcommittee* gegründet, um Anhörungen durchzuführen. Oftmals genügte es, vor eines der Komitees geladen zu werden, um seinen Job zu verlieren, und so sollen zwischen 1947 und 1954 zehntausende Menschen aufgrund der Anhörungen ihren Arbeitsplatz verloren haben (vgl. Frey, 2005: S. 126). Verdächtige Personen waren vom Staatsdienst ausgeschlossen und von Posten in großen Konzernen, Medienunternehmen, Anwaltskanzleien, Schulen und Universitäten (vgl. Frey, 2004: S. 126). In Hollywood existierte eine schwarze Liste, auf der angebliche kommunistische Sympathisanten vermerkt waren, was für die Betroffenen einem Berufsverbot gleich kam.

Die Arbeit von McCarthy und anderen *Kommunistenjägern* wurde durch die Bespitzelung und die Führung tausender Akten durch das FBI unter dem Leiter J. Edgar Hoover (Direktor von 1924-1972) ermöglicht. Hoover war ein fanatischer Antikommunist und hatte bereits während seiner Arbeit im Justizministerium Dossiers über sogenannte *Radikale* angelegt und führte seinen Terror durch Karteikarten" (Niess, 2005: S. 34). Vor allem über Einflussreiche und als politisch fragwürdig eingestufte Personen wurde genauestens Akt geführt und so war zum Beispiel die Akte über Charlie Chaplin am Ende 2.063 Seiten lang (vgl. Niess, 2005: S. 38).

Einer der spektakulärsten Schauprozesse war der gegen das Ehepaar Rosenberg, die vom Schwager Julius Rosenbergs, David Greenglass, denunziert worden waren. Greenglass gestand, geheime Akten an die Sowjets übermittelt zu haben und wurde zu 15 Jahren Haft verurteilt, wohingegen die Rosenberg die Kooperation verweigerten und deshalb als einzige Zivilisten in der Geschichte der USA wegen Spionage 1951 zum Tode

verurteilt und 1953 hingerichtet wurden.

Als mit Dwight D. Eisenhower die demokratische Ära zu Ende ging, gewannen die Republikaner an Macht und mit ihnen McCarthy. Doch das Ende McCarthys kam, als er im Oktober 1953 die angebliche kommunistische Unterwanderung der US-Armee zu untersuchen begann und dazu hochrangige Männer zu Anhörungen vorlud. Die Verhöre wurden live im Fernsehen übertragen und zeigten die unfairen Verhörmethoden McCarthys, die zu öffentlicher Kritik, auch von Vizepräsidenten Nixon führten. Er verlor daraufhin 1954 seinen Vorsitz im Ausschuss und starb drei Jahre später.

Die kommunistische Hexenjagd, die nach McCarthy an Bedeutung verlor, hatte jedoch Folgen: "In Eisenhowers Amerika war der Antikommunismus zur offiziellen Ideologie geworden, jeder kritische Diskurs in der Öffentlichkeit zum Erliegen gekommen. Die kulturelle Sterilität der Eisenhower-Jahre mit ihrem kleinbürgerlichen Ideal von Familie, Haus und Hund war eine direkte Folge der McCarthy-Ära" (Frey, 2004: S. 128). Erst mit der Bürgerrechtsbewegung in den 60er Jahren wurde wieder öffentlich Kritik geübt.

2.2 Gesellschaftliche Entwicklungen

Die Angst vor einem militärischen Konflikt mit der Sowjetunion, in dem eine Atombombe zum Einsatz kommen könnte, versetzte die amerikanische Bevölkerung in Angst und Schrecken. Die Angst vor der *doomsday bomb* wurde zum kollektiven psychischen Phänomen (May, 1999: S. 17). Beispielhaft dafür war eine Geschichte im *LIFE Magazine* im Sommer 1959 mit Bildern eines jungen Ehepaares, das seinen *honeymoon* im Bunker seines Gartens verbrachte, umgeben von einer Unmenge verschiedenster Produkte für das Leben im Bunker (10.08.2012, Life Magazine). Die Geschichte mit dem Titel "Sheltered Honeymoon – fallout can be fun", mit erotischen Bemerkungen über deren ungestörte Zweisamkeit, endete mit dem Hinweis, dass das Ehepaar nach ihrem Aufenthalt im Bunker eine zweiwöchige Hochzeitsreise nach Mexiko antrete, die von der Bunkerbaugesellschaft gesponsert wurde. Sie ist ein Symbol für zahlreiche Aspekte des Leben in den 1950er in den USA: Rückzug in die Familie, sexuell aufgeladene Ehe, niedriges Heiratsalter, Bunker im eigenen Garten als Schutz vor einem Atomangriff der Sowjetunion, expandierende Werbung und Marketing und Überfluss. Der Rückzug in das neue Eigenheim in der Vorstadt, das mit Luxusgütern wie einem Fernseher und den neuesten Haushaltsgeräten ausgestattet war und das Ausleben der Sexualität mit

dem Ehepartner (*sexual containment*), steht in Bezug zur amerikanischen Containment-Politik, der des Rückzugs und der Eindämmung.

Nach den Jahren der Großen Depression und des Zweiten Weltkrieges war eine Familie und ein Eigenheim für immer jüngere Amerikaner aller sozialen Schichten das erstrebenswerte Ziel. Die aus dem Zweiten Weltkrieg heimgekehrten Soldaten hatten sich nach Ruhe und friedlichen Familienleben gesehnt. Die Familie wurde zum Symbol für Schutz vor der sich technologisch schnell entwickelnden Welt und den ideologischen Angriffen auf das amerikanische Wertesystem durch den Kommunismus. Man heiratete früher und bekam mehr Kinder in jüngeren Jahren (vgl. May, 1999: S. 12 f).

Die wirtschaftliche Lage des Landes hatte sich nach den Kriegsjahren schnell erholt: Steuern, die wegen des Krieges stark erhöht worden waren, wurden wieder reduziert; der Staat sowie die Gemeinden erhöhten ihre Ausgaben, womit Arbeitsplätze in staatlichen Organisationen geschaffen wurden; Förderungen wurden ausbezahlt. Löhne stiegen an und führten zu einer Verdoppelung der Verbraucherausgaben von USD 150 Milliarden im Jahr 1947 auf USD 300 Milliarden im Jahr 1960 (vgl. Degler, 1968: S. 14). Der Erwerb eines Eigenheimes wurde durch den Bau neuer Siedlungen in den Vororten, wie dem berühmten Levittown in New York State, billigen Krediten sowie staatlichen Subventionen erleichtert und ermöglichte auch sozial schlechter gestellten Familien den Kauf eines eigenen Hauses mit Garten. Die Zahl der Hausbesitzer wuchs während der 50er Jahre um 9 Millionen an und erreichte 32,8 Millionen im Jahr 1960 (vgl. Kaledin, 1984: S. 11).

Zusammen mit dem Wunsch nach einer Familie, einem Eigenheim und der damit verbundenen Sicherheit ging auch die klare Rollenteilung der Geschlechter einher: der Mann war für den Broterwerb und die Frau in erster Linie für die Kindererziehung und den Haushalt zuständig. Frauen, die während des Zweiten Weltkrieges in großer Zahl erwerbstätig gewesen waren, gaben ihren Beruf entweder auf oder ihre Positionen wurden in Kompetenz und Bezahlung degradiert, sodass sie ihre Hauptaufgabe im Haushalt sahen. Männer waren angehalten, so früh wie möglich zu heiraten und Kinder zu zeugen, um ihrer Rolle als Familienvater zu entsprechen, denn dies bestimmte ihre Chancen auf dem Arbeitsmarkt. Die *normale* Familie wurde zum obersten Wert der amerikanischen Gesellschaft und zum Bollwerk gegen den Kommunismus stilisiert: "A *normal* family and vigilant mother became the *front line* of defense against treason; anticommunists linked deviant family or sexual behavior to sedition" (Coontz, 1992: S. 33).

Durch staatliche Subventionen war es auch ärmeren Familien der Arbeiterklasse möglich, in ein Eigenheim in der Vorstadt zu ziehen und ihre Kinder auf gute Schulen zu

schicken: Voraussetzung dafür war, dass sie weiß waren. Schwarze Familien waren von den Subventionen und von den Vorortgemeinden ausgeschlossen. Dadurch wurden die Unterschiede zwischen weißen sozialen Schichten zwar nivelliert, der Graben zwischen Schwarz und Weiß aber vergrößert. Einerseits wurden offensichtliche Durchbrüche in der Gleichstellung und der Abschaffung der Rassentrennung gemacht, wie etwa der berühmte Rechtsspruch *Brown v. The Board of Education* 1954, der die Rassentrennung in Schulen als verfassungswidrig verurteilte, andererseits waren Rassismus und die Benachteiligung von Schwarzen tief in der amerikanischen Gesellschaft verwurzelt. Zwei denkwürdige Ereignisse im Jahr 1955 zeigten dies: die brutale Verprügelung und Erschießung des 14-jährigen Emmett Till in Mississippi mit der Begründung, dass er einem weißen Mädchen nachgepfiffen haben soll und die Weigerung der schwarzen Frau Rosa Parks, ihren Sitzplatz im Bus einer weißen Frau zu überlassen, was zu ihrer Verhaftung führte. Die Rassentrennung galt nach wie vor als ein Baustein des amerikanischen Wertesystems. Wollte man den gefürchteten kommunistischen Angriff durch Infiltration und ideologische Unterwanderung verhindern, so musste man in den Augen vieler Politiker und Experten folgendes verhindern: Klassenkonflikt, Rassenvermischung, Emanzipation der Frau und die Zerrüttung der Familie (vgl. May, 1999: S. 18). Die gesellschaftlichen Zustände der 1950er Jahre, die diesen Prämissen entsprachen, erweckten den Unmut der benachteiligten Gruppen, in erster Linie Schwarzer, Frauen und Homosexueller und führten zu Bürger-, Frauen- und Homosexuellen-Rechtsbewegungen, die in den 1960er Jahren Bedeutung erlangten.

Neben dem Kommunismus und der Rassenfrage war die Jugendkriminalität (Engl.: *juvenile delinquency*) ein viel besprochenes Thema in den Medien der 1950er Jahre. Eine große Zahl von Publikationen beschäftigte sich mit dem Thema, wie das Exposé *The Seduction of the Innocent* (1954) vom Psychologen Frederic Wertham, das Comic-Hefte für das gewalttätige Verhalten Jugendlicher verantwortlich machte, oder das Buch *1,000,000 Delinquents* (1955) von Benjamin Fire. Eine Million jugendliche Straftäter war seine Schätzung für das Jahr 1956, in dem dann auch das *Time Magazine* eine Spezialausgabe mit dem Titel *Teenagers on the Rampage* herausbrachte, die sich exklusiv mit dem Thema der Jugendkriminalität auseinandersetzte. Die Expertenmeinungen der Psychologen wurden von Regierungsbehörden aufgegriffen und führte zu Anhörungen im Senat, die von 1953 an durchgeführt wurden und ab 1955 unter der Leitung des Senators Estes Kefauver aus Tennessee großes mediales Interesse auf sich zogen. Aufgrund der stark ansteigenden Geburtenrate seit Ende des Zweiten Weltkrieges und der wachsenden

Großstädte ergaben sich auch mehr potentielle Kriminelle. Es wurde ein exponentieller Anstieg befürchtet, wenn alle Kinder der Baby-Boom Generation in die Teenagerjahre kämen. Für die Zustände wurden neben den Comic-Zeitschriften der Rock 'n' Roll, die arbeitenden Mütter sowie die zunehmende Aufhebung der Rassentrennung verantwortlich gemacht. Mit dem Begriff *delinquency* wurden jedoch nicht nur tatsächliche kriminelle Vergehen, wie etwa Diebstähle oder Bandenkämpfe bezeichnet, sondern alles, was der älteren Generation unanständig erschien, wie etwa die *greaser* mit abgeschnittenen T-Shirts, Blue-Jeans und Schmalztolle. Die Jugendlichen, die nun als eigene Gruppe mit dem in den 50er Jahren geprägten Begriff Teenager bezeichnet wurden, mussten nicht wie ihre Eltern damals in ihrer gesamten Freizeit arbeiten um die Familie mit zu erhalten, sondern hatten mehr Zeit zur freien Verfügung. Sie konnten über das Geld selbst verfügen, das sie entweder von ihren Eltern bekamen oder in Teilzeitjobs verdienten. So entwickelte sich erstmals eine eigene Jugendkultur, die auch kaufkräftig genug war um als Zielgruppe wahrgenommen zu werden, was wiederum zu Platten, Filmen und Mode nur für Jugendliche führte. Trotz des offensichtlichen Wunsches der Jugend nach einer eigenen Identität und einer Abgrenzung zur Elterngeneration handelte es sich um eine Rebellion in einem eng gesteckten Umfeld, in dem die Eltern und Nachbarn als das Haupthindernis zur Erfüllung gesehen wurden. Es gab bis auf die aufkeimende Freiheitsbewegung der schwarzen Jugend keine kollektive, auf weitgreifende soziale Veränderung orientierte Jugendbewegung. Diese nahm erst in den 60er Jahren Gestalt an. Die Jugendbewegung der Beats kann als Ausnahme gewertet werden, denn diesen Jugendlichen ging es durchaus um ein kollektives Anliegen, und zwar um eine Kritik an der materialistischen Konsumgesellschaft.

"By the late 1950s millions of American were enjoying the bounties of the affluence and the consumer culture, the likes of which they had scarcely imagined before" (Patterson, 1996: S. 374). Das Kaufverhalten der Amerikaner hatte sich mit dem Wohlstand der Nachkriegsjahre komplett verändert. Die gestiegenen Löhne und die staatlichen Förderungen erlaubten vielen den Erwerb von Luxusgütern, wie etwa eines Autos, Fernsehers oder neu entwickelten Haushaltsgerätes. Bis zum Jahr 1960 besaßen bereits 87 Prozent aller Familien einen Fernseher und 75 Prozent ein Auto, aber die größten Zuwächse an Verbraucherausgaben waren im Bereich der Haushaltswaren zu verzeichnen (vgl. Coontz, 1992: S. 25). Gas- oder Elektroherde ersetzten endgültig den aufwendig zu bedienenden Kohleofen. Waschmaschinen, Gefrierschränke und Küchenmaschinen, sowie tiefgefrorene Fertigprodukte sollten das Leben der modernen,

amerikanischen Hausfrau leichter machen. Zusammen mit dem Wohlstand und dem Konsum erhöhten sich auch die PR und Werbeausgaben stark, denn das Angebot schien die Nachfrage immer zu übersteigen. So stiegen alleine die Ausgaben für Print-Werbung zwischen 1929 und 1951 um das Sechsfache (vgl. Halliwell, 2007: S. 15). Mit dem Wachsen der Werbeindustrie wurde auch Kritik an deren manipulativer Wirkung und der Schaffung einer lenkbaren Massenkultur laut. Der Journalist Vance Packard veröffentlichte 1957 das Buch *Hidden Persuaders*, in dem er darauf aufmerksam machte, wie sehr die Werbung auf subtile Weise unser tägliches Handeln mit Hilfe psychologischer Techniken beeinflusst. "With increased standardization of products, rather than concentrating on durability or sustainability, marketing in the 1950s tried to tap into consumers' desires about prestige, style and the desire to be contemporary." (Halliwell, 2007: S. 16) Der Produktzyklus wurde stark verkürzt und so änderten sich etwa die Mode oder die Automodelle in immer kürzeren Abständen, was zu höherem Konsum führte, der jedoch von der amerikanischen Öffentlichkeit als arbeitsplatzschaffend und daher bis auf einige negative Stimmen weitgehend positiv bewertet wurde. Um sich den neuen Lebensstil leisten zu können, wurden auch immer mehr Frauen berufstätig. Viele von ihnen hatten sehr früh Kinder bekommen und waren mit Mitte oder Ende dreißig in der Lage, in die Berufswelt einzusteigen, was zu einem Anstieg berufstätiger Frauen von 33,9 Prozent 1950 zu 37,8 Prozent 1960 führte (vgl. Patterson, 1996: S. 167).

Die Werbung und das Fernsehen wurden als Hauptfaktoren zur Entstehung einer Massenkultur oder *Mittelkultur* identifiziert, die in den Augen von Kritikern wie Dwight Macdonald (*Massculture and Midculture*, 1957) die Hochkultur zu verdrängen drohte. Es herrschte ein antiintellektuelles Klima, das durch die Zensur, die kommunistische Hexenjagd und das generelle Misstrauen gegenüber Kritik, vor allem gegen vorherrschenden amerikanischen Normen, verstärkt wurde (vgl. Halliwell, 2007: S. 24). Als Symbol für diesen Zustand galt der Triumph Eisenhowers über den intellektuellen Adlai Stevenson in den Präsidentschaftswahlkämpfen 1952 und 1956. Selbst Befürworter eines Meinungspluralismus, wie Michael Rogin, argumentierten, dass der Individualismus zwar über den Gruppenzwang siegen müsse, um sich von den kommunistischen Staaten abzuheben, dass jedoch die vollkommene Ungebundenheit eines Individuums tendenziell zu radikalem Verhalten und zur Zerstörung der Gesellschaftsordnung führe. Wegen dieser Angst wurden die Rassenfrage, Jugendkriminalität neben dem Kommunismus zu den meist diskutierten Themen der Dekade (vgl. Halliwell, 2007: S. 24f.).

2.3 Kulturelles Leben: Fernsehen, Kino und Musik

Seit dem Jahr 1948 boomte der Verkauf von Fernsehern, bis 1959 fast 90 Prozent aller Haushalte einen Fernseher besaßen und dieses Medium damit als Teil der amerikanischen Kulturlandschaft zu sehen war. Zu Beginn der 1950er Jahren sahen erwachsene Fernsehzuseher TV-Dramen, Nachrichtensendungen und Dokumentationsserien wie *See It Now*, das aufgrund seiner Berichterstattung 1954 zum Niedergang Joseph McCarthys beitrug. Die Sendezeiten dieser Programme wurden nach und nach in den späteren Abend verschoben, da viele Zuseher das Fernsehen zu reinen Unterhaltungszwecken nutzten. Quiz-Sendungen und Comedy-Serien wurden bis zur Mitte der 50er Jahren zu den beliebtesten zwei Genres.

Quiz-Sendungen waren günstig in der Produktion und konnten gut durch einen Sponsor finanziert werden. Sie erreichten bei ihrer Ausstrahlung ein großes Publikum, beispielsweise erreichte *The \$64 Million Question* bis zu 51 Millionen Zuseher (vgl. Halliwell, 2007: S. 156). Die Quiz-Sendungen lebten von der Vorstellung der Zuseher, sie könnten die teuren Sachpreise oder das Bargeld gewinnen und Berühmtheit erlangen. Durch das Prinzip des in der nächsten Sendung wiederkehrenden Gewinners wurden die erfolgreichsten Kandidaten bald zu Berühmtheiten. Die Beliebtheit hielt bis 1958 an, als es zu einem großen Skandal kam, in dem bekannt wurde, dass die Quiz-Sendung *Twenty-One* getürkt worden war, indem die Kandidaten die Antworten zuvor erhielten und darin geschult wurden natürlich zu reagieren.

Comedy-Serien wie *I love Lucy*, *The Adventures of Ozzie and Harriet* und *Father Knows Best* boten den Zuschauern, anders als die Slap-Stick Komik des Vaudeville oder das Varietés, durch die Situationskomik in häuslicher Umgebung die Möglichkeit zur Identifikation. Die überwiegende Anzahl der sogenannten *Sitcoms* spielte im weißen Mittelklasse-Amerika, in der die Frau als Mutter im Haushalt tätig ist und der Mann den Broterwerb bestreitet, wohingegen Schwarze zumeist nur als Personal auftraten. Das Genre diente zur Realitätsflucht vor dem Kalten Krieg und bestärkte das Streben nach sozialem Aufstieg und die klare Zuteilung der Geschlechterrollen.

Das Kino bot trotz des bestehenden *Production Codes* und der damit einhergehende Zensur mehr Möglichkeiten zur Darstellung kontroversieller und kritischer Themen als das Fernsehen. Die folgenden Themen, die die amerikanische Gesellschaft der 1950er bewegte, wurde in Hollywood verarbeitet: Antikommunismus in den Filmen *My Son John*

(1952) und *Invasion of the Body Snatchers* (1956), Jugendkriminalität in *The Wild One* (1953), *Blackboard Jungle* (1955) und *Rebel Without a Cause* (1955), vorherrschende Geschlechterrollen in *The Tender Trap* (1955) oder *The Man in the Gray Flannel Suite* (1956) und zu einem kleineren Teil Rassen- und soziale Probleme in *No Way Out* (1950), *On the Waterfront* (1954) und *The Man with the Golden Arm* (1955). Um kontroverielle Thematiken in Filmen behandeln zu können, wurden auch Tricks angewandt: so wurden etwa Handlungen mit gemischten Liebespaaren unterschiedlicher Rasse oder ideologischer Ansicht nicht in den USA angesiedelt, sondern in Paris oder Hong Kong.

Das Kino, das über Jahrzehnte eine führende Rolle in der Unterhaltungsindustrie eingenommen hatte, musste seine Rolle gegen das immer populärer werdende Fernsehen verteidigen. Hollywood versuchte durch zahlreiche Änderungen gegen das Fernsehen zu bestehen. Technische Neuerungen, wie die neuen Breitwandkinoformate *Cinerama* und *CinemaScope*, *VistaVision*, *Todd AO*, das 3D-Kino, verbesserte Farbtintensität durch *Technicolor* und *DeLuxe Color* und ein gesteigertes Klangerlebnis durch *Perspecta Sound* und *Stereophonic Sound* sollten die Besucher wieder ins Kino locken.

Der Beschluss des obersten Gerichtshofes 1948, der Studios den Besitz von Kinoketten verbot, trennte die Produktion vom Vertrieb der Filme. Dadurch verschlechterte sich die finanzielle Lage der Studios und die Anzahl der jährlich produzierten Filme wurde reduziert. Der dadurch bewirkte Niedergang des sogenannten Studio-Systems führte aber auch zu einer wachsenden Zahl an unabhängig produzierten Filmen, wodurch sich ein Autorenkino mit europäischen Wurzeln entwickeln konnte, in dem der Regisseur die künstlerische Entscheidungsgewalt über seinen Film innehatte und nicht das Studio. Als herausragende Regiepersönlichkeiten dieser Zeit werden zumeist folgende genannt: Nicholas Ray, Douglas Sirk, Otto Preminger, Alfred Hitchcock und Billy Wilder.

Neben den unabhängigen Produktionen waren drei Studios in den 1950er Jahren für den Großteil aller von Studios produzierten Filme verantwortlich: *Twentieth Century-Fox*, *Paramount* und *Universal*. Ihre Vorherrschaft sicherten sie sich durch die Investitionen in teure, umfangreiche Werbekampagnen und das Sponsoring von Filmmagazinen und Fan-Clubs, die das Image der Studio-Stars verbreiteten. Die Stars waren in den 50er Jahren nach wie vor durch 7-Jahres-Verträge eng an die Studios gebunden, auch wenn dieses System sich zu lockern begann. Schauspieler hatten dadurch den Vorteil einer sicheren Anstellung und einer durch das Studio gut finanzierten Medienmaschinerie, die sie bekannt machte, wie es mit massivem Aufwand mit Marilyn Monroe Anfang der 1950er Jahre geschah. Der Nachteil war jedoch, dass für jeden Star ein Image geschaffen wurde, das sie

nur für eine kleine Bandbreite von Filmen einsetzbar machte, in denen sie das Studio und die Zuseher sehen wollten. Einige Stars, wie Marilyn Monroe, versuchten aus dem geschaffenen Image, unter dem sie litten, auszubrechen und scheiterten. Sie wollten wie jene Schauspieler, die vom Theater kamen und nach der Schule des *Method Acting* spielten, die im Actors Studio in New York gelehrt wurde, weniger als Star denn als Künstler wahrgenommen werden. Die berühmtesten dieser Schauspieler waren Marlon Brando, Sidney Poitier und James Dean.

Stars wurden für den Erfolg eines Films so essentiell, dass in der Besetzung oftmals keine Risiken eingegangen wurden. Wollte man eine junge, unbekannte Schauspielerin einführen, wurde sie einem erfolgserprobten Star wie Clark Gable, James Stewart oder Fred Astaire zur Seite gestellt. Oftmals wurden die Drehbücher auch für gewisse Stars maßgeschneidert, um diese optimal zur Geltung kommen zu lassen.

Ein weiteres Erfolgsrezept Hollywoods war das Aufgreifen neuer Trends aus der Musikindustrie. Mit der Entwicklung einer eigenen Jugendkultur in den 1950er Jahren konnte eine neue Zielgruppe durch speziell auf ihre Interessen zugeschnittene Themen ins Kino gelockt werden. Der Rock 'n' Roll veränderte in den 1950er nicht nur das Musikgeschäft, sondern auch die amerikanische Gesellschaft. Das Kino hatte wesentlich dazu beigetragen. Als der Song *Rock around the Clock* von *Bill Haley and his Comets* 1955 im Vorspann des Films *Blackboard Jungle* verwendet wurde und dies zu 25 Millionen verkauften Platten weltweit führte, war der Erfolg des Rock 'n' Roll endgültig nicht mehr aufzuhalten.

Seit längerem waren Veränderungen im Musikgeschäft zu spüren, da immer mehr Weiße sich für die sogenannten *Race Records*, d.h. für die Musik Schwarzer *Rhythm and Blues*-Künstler zu interessieren begannen. Der Radio-DJ Arthur Freed begann 1951 den Begriff Rock 'n' Roll zu verwenden. Er erreichte mit seiner Radiosendung sowohl schwarze wie weiße Zuhörer. Die Trennlinie, die durch die Rassentrennung auch im Musikgeschäft geschaffen wurde, begann zu schwinden, wodurch eine Vermischung des schwarzen *R&B* mit weißer *Country*-Musik und Rock ermöglicht wurde, die zur Schaffung des Rock 'n' Roll führte. Es waren zunächst weiße Musiker wie Bill Haley, die den großen Durchbruch schafften, in der Rock 'n' Roll-Begeisterung wurden dann jedoch auch schwarze Künstler wie Chuck Berry oder Little Richard erfolgreich. Auch hier spielte der Film eine wesentliche Rolle, wie beispielsweise der Rock 'n' Roll-Film *The girl can't help it* (1956) mit Jayne Mansfield zeigt. In ihm traten neben weißen auch schwarze Musiker

wie Little Richard auf, wodurch wesentlich zu deren Akzeptanz im Mainstream beigetragen wurde.

Den größten Erfolg der Rock 'n' Roll-Revolution hatte jedoch Elvis Presley, der weiß war, aber sang wie ein Schwarzer. Durch diesen neu geschaffenen Stil, sowie durch seine von der Elterngeneration als obszön empfundenen Tanzbewegungen, war er das ideale Identifikationssubjekt einer rebellierenden Jugend. Sein ungeheurer Erfolg wurde schnell von Hollywood genutzt und so entstand bereits 1956, im Jahr seines Durchbruchs durch Auftritte in Fernsehshows, sein erster Film *Love me Tender*, dem 31 weitere Musical-Filme folgen sollten. Damit wurde ein Musicalfilm-Genre speziell für die Jugend geschaffen, das zur starken Konkurrenz für das traditionelle Musicalfilm-Genre wurde.

Der Rock 'n' Roll veränderte das Musikgeschäft grundlegend, indem es die Vorherrschaft der Tin Pan Alley als Hit-Schmiede brach und deren Niedergang einläutete. Die sogenannten *Crooner*, wie Frank Sinatra oder Bing Crosby, die die Hitparaden in den 40er Jahren angeführt hatten und Alley-Songs berühmt gemacht hatten, waren zwar nach wie vor erfolgreich, aber die neu entstandene Geschmacksdiversifikation nach Generationen war nicht mehr rückgängig zu machen.

3. Das amerikanische Filmmusical

In diesem Kapitel soll in einem ersten Teil ein Überblick über die Entwicklung des Filmmusicals gegeben werden, von den Anfängen in den späten 20er Jahren bis zu den späten 50er Jahren, als *Silk Stockings* (1957) gedreht wurde. Im zweiten Teil wird die Bedeutung der beiden Hauptdarsteller von *Silk Stockings*, Cyd Charisse und Fred Astaire, für das Genre Filmmusical dargestellt.

3.1 Geschichte des amerikanischen Filmmusicals

Die Geschichte des amerikanischen Filmmusicals ist eng mit der Erfindung des Tonfilms verknüpft. Der erste Tonfilm in Spielfilmlänge mit einem unterlegten Musikscore war *The Jazz Singer* aus 1927, der von Warner Brothers produziert wurde. Anders als zuvor bei *Don Juan* (1926), der nur über Hintergrundmusik verfügte, hörte man in *Jazz Singer* auch den Hauptdarsteller Al Jolson in einigen Szenen sprechen, wobei er diese Dialogsequenzen angeblich improvisierte. Diese natürliche Art zu sprechen faszinierte das Kinopublikum, da dies vollkommen von der Theatralik des Stummfilms abwich. Es handelte sich jedoch nur um kurze Dialogsequenzen, die restliche Handlung war, wie im Stummfilm, mit Musik hinterlegt und eine Zusammenfassung des Dialogs erschien geschrieben, um der Handlung folgen zu können. Ein Großteil der hinterlegten Filmmusik war nicht-diegetisch, das heißt nicht durch die Handlung des Films gerechtfertigt. Zu einem kleineren Teil gab es diegetische Musik in Form von dargebotenen Musiknummern. Die Tonwiedergabe wurde durch die neuartige *Vitaphone*-Technologie möglich gemacht, deren Stärke die Wiedergabe über ein Lautsprechersystem war, das laut genug war um einen Kinosaal zu beschallen. Es handelte sich aber um ein fragiles System, da der Ton, der von großen Grammophonplatten abgespielt wurde, und das Bild auseinander rutschen konnten und somit asynchron wiedergegeben wurden. Außerdem mussten die Platten nach nur wenigen Vorführungen ausgetauscht werden. Die meisten Kinos verfügten noch nicht über das neue Soundsystem und so sah die Mehrzahl der Kinobesucher *Jazz Singer* ohne Ton. Trotzdem wurden weitere Tonfilme produziert, zunächst der wieder nur zum Teil mit gesprochenem Dialog hinterlegte *The Singin Fool* (1928) und dann *Lights of New York* (1928), in dem alle gesprochenen Dialoge zu hören waren. Warner Bros. hatten zuvor ihre

Kinokette mit der *Vitaphone*-Technologie ausgestattet und lösten damit einen Zuschauerboom auf die Kinos aus (vgl. Kenrick, 1996 und 2004: *History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing*).

Alle anderen großen Filmstudios hatten die neue Tontechnologie vollkommen unterschätzt und wurden vom großen Erfolg der Tonfilme vollkommen überrascht. Das Publikum wollte nun nur noch Tonfilme sehen und zuvor erfolgreiche Stummfilme erreichten fast keine Zuschauer mehr (vgl. Kenrick, 1996 und 2004: *History of Musical Film, 1927-30: Part II*). Deshalb wurde nun überall auf Hochtouren an eigenen Tonfilmproduktionen gearbeitet.

MGM war zwar das letzte große Filmstudio, das auf Ton umstieg, tat dies aber mit größtem Erfolg und startete mit dem "*all-taking, all-singing, all-dancing*"-Film *The Broadway Melody* eine lange Reihe von erfolgreichen Filmmusicals. Die Musik wurde von Nacio Herb-Brown und Arthur Freed komponiert und die technische Klangumsetzung erfolgte in zuvor unerreichter Qualität. Es wurden zwei wesentliche Neuerungen eingeführt: der Tonschnitt und die Verwendung eines zuvor aufgezeichneten Soundtracks. Da der Ton nicht am Set aufgezeichnet wurde, war die Klangqualität besser, und die Kameras, die zuvor aufgrund der Geräuscentwicklung statisch bleiben mussten, konnten wieder bewegt werden; eine Szene konnte aus verschiedenen Kameraperspektiven gezeigt werden. Sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik wurde der Film gefeiert und gewann in jenem Jahr den Oscar für den besten Film.

Die guten Einspielergebnisse der Filmmusicals an den Kinokassen wurden durch weitere Einnahmen der Studios nochmals aufgebessert: RKO machte ein Konzept zur Nutzung von Synergien populär, das bald zur üblichen Vorgehensweise aller großen Studios wurde. Durch ihre Beteiligungen an Radiostationen konnten die Songs beziehungsweise der ganze Soundtrack ihrer Filmmusicals, der von ihrer Tochterfirma RCA zur Synchronisation der Filme aufgenommen worden war, ständig im Radio gespielt werden. RKO hatte, ebenso wie alle anderen großen Studios, signifikante Beteiligungen an Notenverlagshäusern, die einerseits dazu genutzt wurden, die Kosten für den Erwerb von Notenmaterial zu minimieren und andererseits durch den Verkauf von Noten zusätzliche Einnahmen zu erwirtschaften. Somit gelang den Studios die maximale Verbreitung der Hitsongs aus ihren Musicals mittels eigener Radiostationen, Verlagshäuser und Plattenfirmen, und man konnte typischerweise zusätzliche Einnahmen von USD 1 Million aus diesen Quellen erwarten (vgl. Cooke, 2008: S. 148).

Die Studios arbeiteten ständig an Neuerungen, und so wurde von Warner Brothers mit

On with the Show (1929) der erste Farbfilm produziert. Der erfolgreichste Film des Jahres war jedoch der zweite Farbfilm der Warner Brothers, *Gold Diggers of Broadway* (1929), dessen Einspielergebnis erst 1939 durch *Gone with the Wind* übertroffen wurde (vgl. Wikipedia: *Gold Diggers of Broadway*).

Aufgrund des großen Erfolges wurde eine derartige Flut an Musicals in die Kinos gebracht, dass die Zuschauer bis zum Ende des Jahres 1930 mit Musicals übersättigt waren und ausblieben. Das Ausbleiben der Zuschauer hatte mehrere Gründe: die große Depression im Jahre 1929 zwang die Menschen zu großen finanziellen Einschränkungen, außerdem fehlte den Musicals oftmals die Qualität und es wurde nur noch auf oberflächliche visuelle Sensationen gesetzt. Kinos konnten aber, trotz ausbleibendem Erfolg, einen Film nicht eigenständig aus dem Programm nehmen, sondern waren an die Vorgaben der Studios gebunden – so blieben auch jene schlecht besuchten Filme für Wochen im Programm. Die Menschen blieben lieber zuhause und hörten Radio, das sich immer größerer Beliebtheit erfreute (vgl. Kenrick, 1996 und 2004: *History of Musical Film, 1927-30: Part II*). Aufgrund der Übersättigung des Publikums mit Musicals beschlossen einige Studios die Musiknummern vor der Veröffentlichung eines Films einfach herauszuschneiden. Dies war deshalb möglich, weil die Songs noch nicht integrativer Bestandteil der Handlung geworden waren.

Nach den schwierigen Jahren der Depression gelang es Warner Brothers mit den Filmen Busby Berkeleys eine neue Ära des Filmmusicals zu beginnen. Diese Filme, wie etwa *42nd Street* (1933), *Gold Diggers of 1933*, *Footlight Parade* (1933), *Gold Diggers of 1937* wurden zu Inbegriffen des Backstage-Musicals, ein Teil des breiter gefassten Genres des Show-Musicals. Ihre Besonderheit waren vor allem aufwendig choreographierte Massentanzszenen, die mit neu entwickelten Kameraführungstechniken (Kamerafahrten und Vogelperspektiven durch Kranwagen) beeindruckend visualisiert wurden und somit Perspektiven boten, die den Film von einer Vorstellung im Theater abhoben. Mit Szenen wie dem *Shadow Waltz* aus dem Film *Gold Diggers of 1933*, in dem eine große Anzahl von Tänzerinnen mit elektrisch erleuchteten Geigen auf der dunklen Bühne tanzen, gelang Berkeley, der für die Inszenierung und Choreographie verantwortlich war, die Enthebung des Filmmusicals in eine Traumwelt (vgl. Cooke, 2008: S. 150).

Für Hollywood war die Verwendung von Songs im Film von Anfang an insofern problematisch, als es zu einem unerwünschten Bruch mit der Realität kam, wenn ein Darsteller zu singen begann. Dies sollte dadurch verhindert werden, dass das Ambiente der Handlung den Gesang rechtfertigte: die Szenen spielten in Nachtclubs, Broadway-Shows,

Radio Shows etc. und mussten ein Publikum im Film gewährleisten. Die Songs wurden als Unterhaltungssequenzen in den Film eingebaut und hatten zumeist keine Funktion innerhalb der Handlung. Besonders beliebt waren sogenannte *Backstage-Musicals*, ein Teil des breiter gefassten Genres *Show-Musical*, die außer der Show selbst auch die Probearbeiten zeigten. Dadurch konnte eine etwas informellere Atmosphäre eingefangen und gleichzeitig eine plausible Erklärung für die Gesangs- und Tanzperformance gegeben werden. Später erfreute sich die Traumsequenz im Musical großer Beliebtheit, da darin auch fantastische Elemente möglich waren, die in einer Szene mit Realitätsanspruch nicht möglich gewesen wären.

Trotz diesen verwendeten Tricks war die Anzahl der verwendeten Songs im Vergleich zum Theatermusical, in dem der Anspruch der Realitätsnähe nicht gegeben war, wesentlich geringer und sie waren kürzer. Der Song beinhaltete bis in die 1950er Jahre standardmäßig einen Vers als Einleitung, der jedoch in vielen Filmen herausgeschnitten wurde, wodurch der Gesang mit dem Refrain begann. Reprisen und Wiederholungen wurden ebenfalls vermieden. Merkwürdigerweise war die Beziehung zum Tanz nicht so problematisch, da er wahrscheinlich aufgrund seiner Visualität als geeigneter für das Medium Film erschien. Deshalb kam es häufig vor, dass Songs auf einige wenige Textzeilen verkürzt wurden, um sozusagen nur das Thema für die darauffolgende Tanzeinlage zu liefern (vgl. Hirschak, 2004: S. 9f).

Neben dem Show-Musical, das die Problematik der Integration der Songs durch Shows und Probearbeiten im Musical löst, entwickelten sich noch weitere Genres, die Altman in seinem Buch *The American Filmmusical* als Märchenmusical (engl.: *fairy-tale musical*) und Folk-Musical definierte (vgl. Altman, 1987: S. 129 und S. 272). Das Märchenmusical war am stärksten als Weiterentwicklung der europäischen Operette seinen Wurzeln verhaftet, und so waren erste Filmmusicals aus diesem Genre, die auf Bühnenwerken basierten, noch sehr statisch und theatralisch inszeniert. Ernst Lubitsch gelang mit dem Film *Love Parade* (1929) eine Auflockerung des Genres. Durch Lubitsch' geistreichen Witz und die Leichtigkeit in der Inszenierung wurde das Publikum der banalen Handlung enthoben und gab dem Märchenmusical dadurch eine neue Wendung: "In the romantic comedy of the fairy tale musical, to laugh is not to identify, but to rehearse the vanity of being better, more knowledgeable [...] than other spectators" (Altman, 1987: S. 148). Eine weitere Neuerung Lubitsch' ließ die Inszenierung auch optisch beschwingter wirken und die Musik wurde besser in den Film integriert: die Schauspieler mussten sich während der Dreharbeiten komplexer Szenen, vor allem Massenszenen, zu einem Rhythmus bewegen,

der dann auch bei der Einspielung der Musik als Basis verwendet wurde.

In einem weiteren Märchenmusical, *Love Me Tonight* (1932), ging der Regisseur Rouben Mamoulian noch einen Schritt weiter und ließ den gesamten Score des Films vorher aufnehmen und verband durch die Verwendung von Musik mehrere Szenen miteinander – "musically unified sequences" (Altman, 1987: S. 152). In einer der berühmtesten Szenen des Films werden durch den Song *Isn't it romantic*, vom berühmten Broadway Songschreiber-Duo Richard Rogers und Lorenz Hart, die die Musik für den Film lieferten, eine Reihe von Szenen miteinander verbunden. Die größte Errungenschaft von *Love Me Tonight* ist die Integration des Songs in die Filmhandlung, wodurch die Problematik der Einbindung von Songs in das Filmmusical eine äußerst kreative Lösung erfuhr. Wie bereits in *Love Parade* spielen Maurice Chevalier und Jeanette MacDonald das gegensätzliche Liebespaar. Maurice Chevalier verkörpert einen französischen Schneider, der den Song über Liebe und Ehe, *Isn't it romantic* einem Kunden vorsingt. Dieser singt das Lied, als er das Geschäft verlässt, und der Taxifahrer vor der Türe singt das Lied weiter, als ein Komponist einsteigt, der den Song dann wiederum in einem Zugwaggon vor Soldaten singt. Die Soldaten singen das Lied während eines Marsches und es wird von einem Geiger aufgenommen, der es seinen Zigeunerfreunden am Lagerfeuer vorspielt, was eine edle Damen (Jeanette MacDonald) am Balkon ihres Schlosses hört und verträumt anfängt, das Lied zu singen, mit dem Wunsch nach Liebe. Mamoulian war sich offensichtlich der Notwendigkeit der Integration der Songs in den Handlungsverlauf bewusst, denn er schrieb in einem Memorandum: "What we want to do is [...] a "musical play" – meaning by that a story which will be told through the medium of integrated dialogue, songs, dance and music, with each of these elements taking an organic and vital part in the telling of that story" (Rouben Mamoulian zitiert nach: Cooke, 2008: S. 150). Auch wenn Mamoulians Experimentierfreude MGM – Arthur Freed hatte ihn 1945 zu MGM geholt – mit dem Film *Summer Holiday* (1948) einen seiner einzigen Flops bescherte, so trug Mamoulians Arbeit doch wesentlich zur späteren Entwicklung der musikalisch-narrativen Integration des Genres bei (vgl. Cooke, 2008: S. 151).

Es kristallisiert sich in Filmen wie *Love Parade* und *Love Me Tonight*, neben dem Willen zur stärkeren Integration der Musik noch ein weiterer Trend heraus, der das Filmmusical vom Theater abhebt: Der narrative, kausale Handlungsstrang wurde im wesentlichen durch die Gegenüberstellung von zwei kontrastierenden Charakter- und Gesangstypen ersetzt, deren Konflikte aufgrund ihrer konträren Disposition sich im Laufe des Films durch eine romantische Annäherung auflösen. Die binäre Struktur wird dadurch

aufgebaut, dass den Geschlechtern unterschiedliche Eigenschaften zugeordnet werden:

- unterschiedliche Ansichten: zum Beispiel Entertainment versus ernste Arbeit
- unterschiedliche Klassen: dies wird zumeist durch zwei unterschiedliche Gesangs- oder Tanzstile aufgezeigt, wie etwa durch Fred Astaires Steptanz versus Ginger Rogers klassischen Tanzstil

Die vorherbestimmte und dem Publikum schon zu Anfang des Films klare romantische Einigkeit der zwei Hauptcharaktere am Schluss des Films wird jedoch nicht durch eine chronologische und lineare Struktur erreicht, sondern durch eine gleichzeitige Darstellung und Vergleich. Dies geschieht einerseits in gleich aufgebauten Szenen, in denen jeweils die Frau und der Mann getrennt gezeigt werden, und andererseits durch die Songs, die ebenfalls zur Darstellung von Gemeinsamkeit und Gegensätzen herangezogen werden. Dadurch ergibt sich die ultimative Rechtfertigung von Gesangs- und Tanzszenen, da diese zum Hauptvermittlungsmedium des Films werden.

Das Folk-Musical, das seine Tradition mit *Show Boat* (1929) bei Universal begann, ist neben Showmusical und Märchenmusical das dritte Genre. Es versuchte sich durch volksnähere Sprache von der Tradition der Operette zu lösen. Die Problematik der Integration von Gesang versuchte man zu lösen, indem man Gesang als natürlichen Ausdruck des Menschen in seiner alltäglichen Umgebung darstellte, sozusagen als Gegenpol zur stilisierten und an eine Show gebundenen Präsentation von Gesangs- und Tanzdarbietungen. Rouben Mamoulian war auch in diesem Genre aus zweierlei Gründen wichtig: er etablierte die soeben beschriebene neue Herangehensweise an Songs in seinem Film *High, Wide and Handsome* (1937) und machte das Folk-Musical zu einem fixen Bestandteil der Musical-Kultur durch den großen Erfolg seiner Broadway-Inszenierung von *Oklahoma!* (1943, Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II). Traditionellerweise spielte das Folk-Musical in Kleinstädten oder ländlicher Umgebung und war durch die nostalgisch verklärte Darstellung von Familienwerten geprägt (vgl. Cooke, 2008: S. 153). Die Umsetzung von Folk-Musical im Film lehnte sich stark an andere Genres wie etwa den Western an, bis durch *Meet me in St. Louis* (1953) unter der innovativen Regie von Vincenti Minelli die Emanzipation gelang. Vor allem die dynamische Umsetzung des *Trolley Song*, der von Judy Garland in einem Take aufgenommen wurde, setzte durch die spezielle Rhythmisierung eines volkstümlichen Songs und durch die Choreographie, die sich stark an natürlichen Bewegungsabläufen orientierte, neue Maßstäbe. Ein wesentliches Erfolgsrezept des Films war es, alles mühelos erscheinen zu lassen, was zum Beispiel durch das Full-Playback der Sänger während des Drehs erreicht wurde. Denn dadurch

wurde es möglich, die Darsteller in Nahaufnahme zu zeigen, ohne dass ihre Gesichter durch den Gesang angestrengt aussahen. "Such apparently easily won perfection helped promote the utopian feeling at the heart of this quintessentially feel-good genre" (Cooke, 2008: S. 154). Diese scheinbar mühelose Perfektion, die eine wohlige Atmosphäre schafft, wurde vor allem durch die zwei von Judy Garland gesungenen Weihnachtslieder vermittelt: *You and I* (komponiert von Freed und Brown) und *Have Yourself a Merry Little Christmas* (komponiert von Martin und Blane), das zum Weihnachtsliederklassiker wurde.

Weitere Vertreter des Folk-Musical-Genres waren Adaptionen von Broadway-Produktionen, die aus Angst, das Publikum durch zu freie Umsetzungen zu verstören, fast eins zu eins auf die Leinwand gebracht wurden: *Oklahoma!* (1955), *Carousel* (1956), *The King and I* (1956) und *South Pacific* (1956). Gerade ihre direkte Umsetzung des Stoffes negiert jedoch die Möglichkeiten des Films, wie sie etwa in *Love me tonight* bereits aufgezeigt wurden, und sie konnten deshalb trotz ihrer aufwendigen Produktion die Kritik nicht überzeugen (vgl. Cooke, 2008: S. 154).

MGM, das bereits 1939 durch *The Wizard of Oz* gezeigt hatte, welche kreativen Umsetzungen von Musicals im Film möglich sind, wurde mit dem Team rund um den Produzenten Arthur Freed, der sogenannten *Freed-Unit*, zum Inbegriff des qualitativollen Musicalfilms. Arthur Freed hatte als Songschreiber bei MGM begonnen, wobei er zumeist die Texte schrieb, die von Nacio Herb vertont wurden. Nachdem er bei *The Wizard of Oz* als Co-Produzent gearbeitet hatte, wurde er zum Leiter einer eigenen Produktionsabteilung innerhalb MGMs befördert. Auch wenn es dort einige weitere bekannte Produzenten gab, wie etwa Joe Pasternak, so gab Freeds-Abteilung doch bald den Ton für die gesamte Filmmusical-Branche an. Er holte viele Talente vom Broadway zu MGM, wie etwa Vincente Minelli, Adolph Green, Betty Comden oder den Orchestrator Conrad Salinger und spielte eine wesentliche Rolle in den Karrieren von Judy Garland, Mickey Rooney, Esther Williams, Cyd Charisse, Ann Miller, Gene Kelly und vielen anderen. Außerdem war er für die Rückkehr Fred Astaires zum Film und seinen Wechsel von RKO zu MGM verantwortlich, denn dieser hatte sich eigentlich zur Ruhe gesetzt und kehrte für den Film mit Judy Garland *Easter Parade* 1948 auf die Kinoleinwand zurück. Wie Cooke in seiner *History of Film Music* beschreibt, herrschte in der *Freed-Unit* eine sehr familiäre, informelle Atmosphäre (vgl. Cooke, 2008: S. 156). Freed ließ seinen Regisseuren und Choreographen freie Hand und so kam es zum Beispiel zu der über 15-minütigen Ballettsequenz am Ende von *The American in Paris*, die die Grenzen des Filmmusicals neu definierte. Freed verließ MGM 1970, als die Glanzzeiten des Filmmusicals schon lange

vorbei waren. Zu seinen Erfolgen als Produzent zählten: *Meet me in St. Louis* (1944, mit Judy Garland), *Easter Parade* (1948, mit Judy Garland und Fred Astaire), *On the Town* (1949, mit Gene Kelly und Frank Sinatra), *Show Boat* (1951, mit Kathryn Grayson und Ava Gardner), *An American in Paris* (1951, mit Gene Kelly und Leslie Caron), *Singin' in the Rain* (1952, mit Gene Kelly), *The Bandwagon* (1953, mit Cyd Charisse und Fred Astaire), *Silk Stockings* (1957, mit Cyd Charisse und Fred Astaire), *Gigi* (1958, mit Maurice Chevalier und Leslie Caron).

3.2 Bedeutung von Cyd Charisse und Fred Astaire für das Filmmusical

Sowohl Cyd Charisse als auch Fred Astaire waren in erster Linie Tänzer, die ihren Weg ins Musical gefunden haben.

Cyd Charisse, eigentlich Tula Ellice Finklea, begann im Kindesalter mit Tanzunterricht und wurde bereits als Teenager im *Ballet Russe de Monte Carlo* als Tänzerin engagiert (vgl. Bergan, 19.06.2008, The Guardian). Nachdem sich die Kompanie mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges aufgelöst hatte, wurde ihr eine Rolle beim Film angeboten. Dort entdeckte sie der Choreograph Robert Alton und brachte sie zu MGMs Freed-Unit (vgl. Pilkington, 18.06.2008, The Guardian). Nach kleineren Rollen, wie etwa an der Seite von Fred Astaire im Film *Ziegfeld Follies* (1946), gelang ihr 1952 im Film "Singin' in the Rain" der Durchbruch. Da die Hauptdarstellerin des Films, Debbie Reynolds, keine ausgebildete Tänzerin war, entschied sich Gene Kelly für Cyd Charisse als seine Partnerin in der Broadway-Melody-Ballettsequenz gegen Ende des Films. Ihre Schönheit und ihr tänzerisches Können beeindruckten das Publikum. Sie wurde in dieser Ballettsequenz, durch Kellys und Donens Regie geschickt in Szene gesetzt, zunächst als sexy Vamp und danach als feengleiche Erscheinung, in einem fließenden weißen Kleid und einem langen weißen Seidenschal, der durch eine Windmaschine in der Luft schwebte (vgl. Pilkington, 18.06.2008, The Guardian). Sie spielte danach 1954 im Film *Brigadoon* und 1956 in *It's Always Fair Weather* die weibliche Hauptrolle an der Seite Gene Kellys. Für den Film *The Band Wagon* traf sie 1953 wieder mit Fred Astaire zusammen, in dem sie unter der Regie von Vincente Minelli die beiden Hauptdarsteller waren. Zu einer der berühmtesten Szenen dieses Filmmusicals, das neben *Singin' in the Rain* oftmals als eine der besten Produktionen Arthur Freeds genannt wird, wurde die Tanzeinlage zum Song *Dancing in the Dark*, in

dem Fred Astaire und Cyd Charisse im nächtlichen Central Park tanzen. Kurz nach *Silk Stockings* hörte sie auf, in Filmen zu tanzen, zog sich dann ganz von der Kinoleinwand zurück und trat nur noch in Fernsehproduktionen und ab 1992 am Broadway auf.

Charisse hatte im Gegensatz zu Astaire, der auch als Sänger sehr geschätzt wurde, keine ausreichend gute Stimme. So wurde sie in all jenen Filmen, die Gesangseinlagen beinhalteten, von einer anderen Sängerin synchronisiert. Sie selbst sah sich zunächst auch nicht als Schauspielerin, sondern als Tänzerin: "I was a dancer, not an actress. I had no delusions about myself. I couldn't act [...] So how could I be a movie star?" (Cyd Charisse zitiert nach: Pilkington, 18.06.2008, The Guardian) Trotz ihren Selbstzweifeln wurde sie zu einem Zugpferd der MGM-Studios.

Babington and Evans beschreiben ihre typische MGM-Rolle als starke Frau, die von einer seriösen Variante in *Silk Stockings* und *The Band Wagon* bis zur kriminellen Femme fatale in *Singin' in the Rain* reicht (1985, S. 177). Die Darstellung dieser starken Frauen gelang ihr vor allem durch einen eher kühlen, ausdruckslosen Gesichtsausdruck, gepaart mit Tanzdarbietungen, die vor allem ihre Körpergröße und dadurch Autorität und Stärke ausdrückten. Die Choreographien beinhalteten häufig rasche, scherenartige Bewegungen der Beine, die deren Länge hervorhoben, weshalb MGM auch das Gerücht in die Welt setzte, dass ihre Beine für USD 1 Million versichert wären (vgl. Pilkington, 18.06.2008, The Guardian). Die anfängliche Dominanz ihres Charakters wird aber im Verlauf ihrer Filme immer mehr gemindert oder löst sich sogar ganz auf, um ein romantisches Finale mit ihrem männlichen Partner zuzulassen. "Strong characters, capable of intimidating the male protagonists, who, however, eventually come within their dominance." (Babington / Evans, 1985: S. 177) Durch ihre Wandlung innerhalb des Films konnte sie sowohl als energetische, als auch als weiblich-elegante Tänzerin auftreten. Fred Astaire machte ihr in seiner Autobiographie ein großes Kompliment: "That Cyd! When you've danced with her you stay danced with." (Astaire, 1959: S. 319)

Fred Astaire begann seine Tanzkarriere bereits als Kind, als er und seine Schwester Adele zunächst in Vaudeville-Shows und danach am Broadway als erfolgreiches Tanzpaar auftraten. Als sich Adele nach ihrer Hochzeit aus dem Showgeschäft zurückzog, musste Fred sich nach neuen Tanzpartnerinnen umsehen. Mit Claire Luce trat er in *Gay Divorce* 1932 mit 33 Jahren zum ersten Mal mit einer anderen Partnerin als seiner Schwester auf, wodurch sich die Möglichkeit für romantische Tänze eröffnete. Die romantische Tanzeinlage zu Cole Porters Song *Night and Day* wurde sowohl auf der Bühne, als auch in der späteren Verfilmung 1934 zur Hauptattraktion. Er spielte in diesem Film seine erste

Hauptrolle zusammen mit Ginger Rogers. Obwohl er einer weiteren fixen Tanzpartnerschaft abgeneigt war, wurde er durch den großen Publikumserfolg des Filmes überzeugt, nochmals mit Rogers einen Film zu drehen (vgl. Mueller, 1986: S. 8). Rogers und Astaire drehten insgesamt zehn Filme miteinander, unter anderem *Top Hat* (1935), *Swing Time* (1936) und *Shall we dance* (1937). 1939 verließ Astaire RKO und ging dann keinen weiteren Exklusivvertrag ein, wobei jedoch der Großteil seiner Filme von MGM produziert wurden.

In der ersten Phase seiner Filmkarriere, die nach Rick Altman von seiner Zeit mit Rogers bis in die frühen 40er Jahre reicht, waren seine Partnerinnen im Film Frauen ungefähr seines Alters und Temperaments, die in der Lage waren, bissig und clever zu parieren (vgl. 1987: S. 245). Für die weibliche Hauptdarstellerin war die Verkörperung der Rollen immer eine Gratwanderung, da sie lustig und zugleich weiblich und anziehend sein mussten. Der Konflikt, der im Film zunächst zwischen den beiden Hauptdarstellern besteht, die sich ständig in bissigen Dialogen necken, wird durch den Tanz gelöst, in dem die Frau sich dem Mann im klassischen Paartanz unterordnet und führen lässt, wodurch das klassische weibliche und männliche Rollenmuster wieder hergestellt wird. Tanz wird dabei zum Synonym für Liebe, die Mann und Frau vereint (vgl. Altman, 1987: S. 245). In der Kombination mit Rogers funktionierte dieses Schema hervorragend, da sie trotz ihrer unterschiedlichen Ausstrahlung harmonisierten: "He gives her class and she gives him sex appeal" (Katherine Hepburn zitiert nach: Croce, 1972: S. 134), so beschrieb Katherine Hepburn die Wirkung des erfolgreichen Paares.

Astaire gelang durch den großen Erfolg seiner Partnerschaft mit Rogers und seiner guten Zusammenarbeit mit dem Choreographen Hermes Pan, der in fast all seinen Filmen mitarbeitete, die Verankerung des Tanzes als wichtiges Element im amerikanischen Filmmusical. Er kreierte einen neuen Stil, der sich vor allem durch zwei Neuerungen von den Filmen Busby Berkeleys abhob (vgl. Mueller, 1986, S. 23 und S. 26):

- Astaire wollte, dass die Tanzszenen von einer fast statischen Kamera, wenn möglich in einem Take mit einer Ganzkörperansicht der Tänzer aufgenommen werden, wohingegen Berkeleys Stil Schnitte, Luftaufnahmen oder Zooms auf gewisse Körperteile der Tänzer beinhaltete.
- Astaire war der Meinung, dass eine Tanzszene integrativer Bestandteil der Handlung sein müsse und diese auf eine gewisse Weise vorantreiben müsse, im Gegensatz zu Busby Berkeleys Darstellung von Tanz als Spektakel zum Selbstzweck.

In der zweiten Phase seiner Karriere, beginnend mit dem Film *You'll Never Get Rich* (1941) bis Ende der 50er, ändert sich das Schema seiner Filme und Altman glaubt, dass diese Phase sein Rollenimage noch stärker prägte als die erste (vgl. Altman, 1987: S. 245). Beginnend mit dem oben genannten Film und seiner Partnerin Rita Hayworth werden ihm Frauen als romantische Partnerinnen zur Seite gestellt, die zwischen 22 und 26 Jahren jünger waren als er und damit seine Töchter sein hätten können (vgl. Altman, 1987: S. 246f). Daher haften Astaires Charakteren neben ihrer Rolle als Geliebter auch noch die unterschwellige Rolle eines Lehrers und Vaters an. Drei Filme sind dafür die augenscheinlichsten Beispiele: *Easter Parade* (1948), *The Barkleys of Broadway* (1949) und *Funny Face* (1957). In diesen Filmen fördert er als professioneller Künstler die Karrieren seiner Geliebten und macht sie dabei vom naiven Mädchen zur Frau (vgl. Altman, 1987: S. 247). In Show-Musicals kommen diese Rollenmotive am stärksten zu tragen, da sie in diesem Genre am sinnvollsten eingesetzt werden können, finden aber auch in seinen Märchenmusicalfilmen Verwendung. In diesen spielt er zumeist einen Lehrer oder einen älteren Initiator, wie etwa in *The Belle of New York* (1952) oder *Silk Stockings* (vgl. Altman, 1987: S. 247).

Für die Analyse eines amerikanischen Filmmusicals ist es wichtig zu verstehen, dass Stars wie Fred Astaire, Cyd Charisse oder auch Gene Kelly nicht nur die Rolle innerhalb des Films verkörpern, sondern zugleich ein Rollenimage mit sich führen, das sich über all die Jahre ihres Schaffens in der öffentlichen Meinung über sie gebildet hat und die das Publikum wiederzuerkennen erwartet. Dazu gehören, neben den charakterlichen Dispositionen, wie für Cyd Charisse und Fred Astaire oben beschrieben, auch optische Erkennungsmerkmale. Bei Fred Astaire handelt es sich um den Frack und Zylinder, die zu seinen Markenzeichen wurden. Wie später in der Analyse des Songs *The Ritz, Roll and Rock* zu lesen sein wird, ist es für das Publikum ausreichend, einen Mann in Frack und Zylinder auf der Bühne stehen zu sehen, auch wenn diese verdunkelt ist, um Astaire zu erkennen. Wenn er also in diesem Song am Ende seinen Zylinder mit einem Faustschlag zerdrückt, so bildet dies nicht nur das Ende der Songdarbietung im Film, sondern Astaire nimmt damit Abschied von seinem Rollenimage. Er wollte sich 1957 nach *Silk Stockings*, wie bereits 1946 einmal, aus der Welt des Kinos zurückziehen. Er verlagerte seine Tätigkeit zum Fernsehen und zu Schauspielrollen ohne Tanz und Gesang.

Astaires Tanz war durch verschiedene Einflüsse geprägt: den Stepptanz, vor allem im Stil schwarzer Vorbilder wie Bill "Bojangles" Robinson, und klassischen Standardtanz

beziehungsweise die weiterentwickelte Paartanzform von Vernon und Irene Castle. Er arbeitete meist mit Choreographen zusammen, am häufigsten mit Hermes Pan, um gemeinsam die Choreographie für seine Filme zu entwickeln. Trotz der Kooperationen in der Erarbeitung seiner Choreographien war immer sein spezieller Stil zu erkennen, der sich durch seine Filme zog und den er selbst als "outlaw style" bezeichnete, da er so viele verschiedene Einflüsse vereinte (vgl. Wikipedia: *Fred Astaire*). Die Filme beinhalteten typischerweise einen komödiantischen und einen romantischen Paartanz und eine Solonummer, die er sein "sock solo" nannte (Astaire, 1959: S. 319). Vor allem die Choreographie seiner Solotänze drehte sich oft um eine Hauptidee beziehungsweise eine Hauptattraktion. Berühmt wurde etwa sein Solotanz in *Royal Wedding* (1951) zum Song *You're All the World to Me*, in dem er auf den Wänden und der Decke tanzt. Die Hauptmerkmale seines Tanzstils waren Eleganz, Präzision, vor allem in rhythmischer Hinsicht, und eine Leichtigkeit, die seinen Tanz einfach aussehen und sich deshalb natürlich in die Handlung einfügen ließ.

Fred Astaire war nicht nur durch seine tänzerische Leistung von Bedeutung, sondern auch aufgrund seines Gesanges. Wenn er selbst häufig behauptete, nicht singen zu können, so war er von Komponisten und Kritikern für seinen Gesang geschätzt (vgl. Satchell, 1987: S. 144). Liza Minelli, Tochter von Vincente Minelli, sprach in der Dokumentation *The Fred Astaire Songbook* über Fred Astaire als Sänger: "All the songwriters in the 30's and 40's wanted to write for Fred because his interpretation of a song was so pure. He gave equal value to the music and the words." (Liza Minelli zitiert nach: O'Connor, 8.3.1991, New York Times, Online-Ausgabe) Seine Wertschätzung des Songtextes, die er durch seine klare Intonation offenbarte, machte ihn auch für Cole Porter zum idealen Interpreten seiner Songs, denn dieser war bekannt dafür, sehr großen Wert auf die Verständlichkeit seiner Texte zu legen (vgl. McBrien, 1999: S. 316). Die Wertschätzung des Songs in seiner Gesamtheit, Musik und Text, ist vor allem im Hinblick auf das integrative Filmmusical von essentieller Bedeutung, da dort die Songs nicht die Handlung unterbrechen, sondern als integrativer Bestandteil vorantreiben. Astaire, der immer bestrebt war, seinen Tanz in dieser Art in die Handlung des Films einzubetten, tat dies auch durch die gesangliche Interpretation der Songs und half damit, diese Form des Musicals zu etablieren.

4. Cole Porter – Leben und Werk

Cole Porter wurde am 9. Juni 1891 in eine wohlhabende Familie in Peru, Indiana geboren. Sein Großvater hatte zunächst im Zuge des Goldrausches Mitte des 19. Jahrhunderts Geld gemacht und dieses geschickt nach seiner Rückkehr nach Peru investiert. Er war das Oberhaupt der Familie und wurde von Cole als tyrannisch empfunden, weshalb er mit 14 Jahren eine Ausbildung an der Worcester Academy in Massachusetts begann, um den Familiensitz in Peru verlassen zu können (vgl. McBrien, 1998: S. 3).

Cole hatte bereits mit sechs Jahren Violinunterricht erhalten und mit acht Jahren Klavierunterricht. Sowohl seine Mutter als auch sein Vater waren Hobbymusiker, wobei sein Vater Sam über eine schöne Tenorstimme verfügt haben soll (vgl. McBrien, 1998: S. 10). Sein Vater, der ein begeisterter Leser war, brachte Cole schon früh mit Kinderliteratur und später mit seinen Lieblingslyrikern wie Browning in Berührung, dem Cole sein Leben lang eng verbunden blieb. Obwohl die Verbindung zu seiner Mutter immer stärker war als die zu seinem Vater, gab er einmal zu, dass ihn sein Vater zum Liedtexten angeregt hat (vgl. McBrien, 1998: S. 11). Neben seinem Instrumentalunterricht begann er auch schon als Kind zu komponieren, wie etwa den *Bobolink Waltz*, den seine Mutter veröffentlichte.

Im Herbst 1909 begann er sein Studium, ohne Festlegung auf ein Hauptfach, an der renommierten Yale University, wo er Musik und Liedtexte zu einigen Amateurtheaterproduktionen beisteuerte, die von der Yale Theatergruppe und von Studentenverbindungen produziert und aufgeführt wurden. Am bekanntesten wurden jedoch seine Songs für den Football-Club, die auch heute noch gesungen werden, *Bingo Eli Yale* und *Bulldog* (vgl. Root / Bordman, 2007-2012, Oxford Music Online).

Als er 1915 an die Harvard University ging, studierte er zunächst Jus, wechselte aber bald zu Musik und belegte Kurse in Kontrapunkt und Harmonielehre. Nach dem Misserfolg seiner ersten Broadway-Show *See America First* (1916) setzte er im Sommer 1917 nach Frankreich über, um dort den amerikanischen Truppen im Kampf gegen Deutschland zu helfen. Er selbst hat viele Gerüchte über seine Zeit in Paris ins Leben gerufen, wie etwa, dass er bei der Fremdenlegion gewesen wäre. Tatsächlich war er in einer Hilfsorganisation tätig. Er beschrieb seinen Einsatz in Frankreich in einem Interview mit der New York Times weniger als patriotischen Akt denn als Abenteuerlust. In Paris war er zwar nicht Teil der französischen, aber Teil der internationalen Gesellschaft, die

sich dort gebildet hatte. Jener gehobenen Gesellschaft gehörte auch seine spätere Frau Linda Lee Thomas an, eine reiche, geschiedene Frau, die aufgrund ihres luxuriösen Lebensstils bereits zu einiger Berühmtheit in der Gesellschaft gelangt war. "You look very lindaporterish", soll zu einem bekannten Ausdruck der Auswanderergesellschaft in Paris gehört haben und beschrieb einen Modestil, der aus eher einfachen Kleidern und edlem, funkelndem Geschmeide bestanden haben soll (vgl. McBrien, 1998: S. 65). Im Dezember 1919, ein Jahr nach ihrer ersten Begegnung, heirateten Linda und Cole Porter in Paris und verbrachten die folgenden Jahre überwiegend in Europa.

Porter wollte sich musikalisch weiterbilden und belegte daher einige Kurse an der renommierten *Schola Cantorum* in Paris. Nach etlichen Misserfolgen, unter anderem mit *Hitchy-Koo of 1919* am Broadway und *Hitchy-Koo of 1922*, das bereits in Philadelphia wieder abgesetzt wurde, begann Porter an sich zu zweifeln. Linda riet ihm dazu, eine klassischere Richtung einzuschlagen und Symphonien und Klaviermusik zu komponieren. "Porter had not yet become a popular success on Broadway, and his wealthy and socially ambitious wife rather hoped that he would devote his talent to serious music" (Gerald Murphy zitiert nach: McBrien, 1998: S. 89), erinnerte sich Gerald Murphy, ein Freund Cole Porters. Die Komposition ernster, klassischer Musik entsprach nicht Porters Talent, da ihm vor allem die Orchestrierung Probleme bereitete, worunter er Zeit seines Lebens zu leiden schien. Als er bereits ein erfolgreicher Broadway-Komponist war, sagte er einmal zur Tochter des Komponisten John Alden Carpenter, dass er all seinen Erfolg geben würde, wenn er nur ein Zehntel des Talents ihres Vaters zur Orchestrierung haben könne (vgl. Gill, 2000: S. 64).

Am 25. Oktober 1923 wurde das 1. Jazz-Ballett, wie es bezeichnet wurde, *Within Quota* im *Theatre des Champs-Elysees* in Paris uraufgeführt. Es handelte sich um ein 30-minütiges Pantomimen-Ballett, mit der Musik Cole Porters und der Orchestrierung Charles Koechllins. Es wurde vor der Ballettkomposition Darius Milhauds *La Création du Monde* vom *Ballets Suédois* aufgeführt und stellt musikalisch und tänzerisch all die in den USA verbotenen Dinge wie Alkohol, Tanzen und Liebe dar. *Within Quota* erhielt äußerst positive Kritiken. Die Originalnoten des Balletts, das heute als eines der frühesten Beispiele symphonischen Jazz' bezeichnet wird, und das Porter später als seinen "one effort to be respectable" beschrieb, galten lange Zeit als verschollen und konnten erst nach Porters Tod wieder aufgefunden werden (Cole Porter zitiert nach: McBrien, 1998: S. 91).

Linda und Cole waren finanziell von seiner Tätigkeit als Komponist in keiner Weise abhängig, denn sie verfügte bereits über ein großes Vermögen und er hatte 1923, nach dem

Tod seines Großvaters, 1 Million Dollar von seiner Mutter und einige Jahre später nochmals 1 Million von ihr erhalten. Dadurch konnten sie sich ein Leben in Luxus und ausgedehnte Reisen in Begleitung ihrer Dienerschaft leisten, auf die sie auch immer Freunde einluden, deren Reisekosten sie übernahmen. Von 1923 bis 1927 mieteten sie jeden Sommer einen Palazzo in Venedig und waren dort Teil einer eleganten Gesellschaft, die den venezianischen Lido wieder en vogue machte. Eine wichtige Figur dieser Gesellschaft war Prinzessin Jane di San Faustino, zu deren großen Freundeskreis neben den Porters auch Diaghilev vom *Ballet Russe*, Irving Berlin und George Gershwin gehörten. Vor allem zu Berlin entwickelte sich rasch eine Freundschaft und die zwei Komponisten blieben einander zeitlebens in gegenseitiger Bewunderung ihrer Talente eng verbunden.

Nach einem lang ersehnten Erfolg mit der Show *La Revue des Ambassadeurs* und seinem Hit-Song *Looking at you* folgten ebenfalls zwei parisbezogene Shows, die er seinem Freund Irving Berlin zu verdanken hatte. Er riet dem Bruder seiner verstorbenen Frau E. Ray Goetz, der eine weitere Broadway-Show für seine Frau Irene Bordoni zusammenstellen wollte, sich mit der Idee für das Musical *Paris* an Porter zu wenden, und die zwei Herren wurden sich nach einem Treffen in Venedig einig. Die Kritiken waren nach der Premiere am 8. Oktober 1928 äußerst positiv, so schrieb zum Beispiel ein Kritiker im *New Yorker*: "No one else now writing words and music knows so exactly the delicate balance between sense, rhyme and tune." (The New Yorker, 20.10.1928 zitiert nach: McBrien, 1998: S. 121) Der Hit dieser Show *Let's Do It* wurde zum Standard und zeigte, zu welch erotischen Songs Porter fähig war: "*Let's Do It* introduced a new passionate urgency into Porter's witty catalog." Porters Spezialität war der sogenannte Listen-Song, in dem er geistreich Begriffe kombinierte und aneinanderreichte, oftmals aus der Tier- oder Pflanzenwelt. So heißt es zum Beispiel in *Let's Do It*:

"Birds do it, bees do it,

Even educated fleas do it" oder

"Cold Cape Cod clams,

'gainst their wish, do it" (Cole Porter zitiert nach: Furia, 1990: S. 161)

In diesem Song, wie in vielen weiteren, deutet Porter nur an und spielt mit der Erwartung des Publikums, denn dieses geht davon aus, dass mit "it" Sex gemeint sei, aber Porter klärt am Ende auf: "Let's do it, let's fall in love."

Irving Berlin verschaffte Porter auch den Auftrag zur Komposition des Scores für das Musical *Fifty Million Frenchman*. Berlin hatte den Auftrag abgelehnt, da die Revue in

Paris angesiedelt war und er erkannte, dass Porter die darin dargestellte dekadente Bohémegesellschaft viel besser einfangen könne. Die Hauptperson der Handlung ist ein junger Amerikaner, der in Paris lebt und mit seinem Freund wettet, auch ohne dessen finanzielle Unterstützung in der Lage zu sein, sein Angebetete innerhalb eines Monats erobern zu können. Trotz oder vielleicht aufgrund der Großen Depression kam das Musical auf 254 Vorstellungen, denn es bot durch die verschiedenen Professionen – Magier, Gigolo und Fremdenführer – mit denen sich der junge Amerikaner durchschlägt, viele Möglichkeiten, das Publikum an schöne und Porter wohlbekannte Plätze in Paris zu entführen und half so, die finanziellen und politischen Sorgen dieser schweren Zeit zu vergessen. Der wohl bekannteste Song wurde *You Do Something To Me*, ein Liebeslied, in dem Porter sich weniger von seiner ironischen, geistreichen Seite, wie in seinen Listen-Songs, sondern von seiner romantischen, unzynischen Seite zeigt. Alec Wilder schrieb in seinem Buch *American Popular Song You Do Something To Me* sei "musically and lyrically without guile or cynicism" (Wilder, 1990: Position 3135) und meint, der Song könnte auch von Jerome Kern sein, wenn Porter nicht einen unerwartete rhythmischen *stunt*, wie er es nennt, eingebaut hätte und zwar mit der Textzeile: "do do that voodoo that you do so well." Diese Textzeile ist typisch für Porter, da er häufig geschickte Wortspielereien verwendet, wie etwa die Verwendung des Pronomens "that", zunächst adjektivisch verwendet und danach als Relativpronomen. Diese Passage ist aber auch aus musikalischer Sicht sehr typisch, da es sich um eine chromatisch absteigende Melodie handelt, die er häufig verwendet und die seine Melodien jüdisch klingen lassen (vgl. Furia 1990: S. 155).

Das Musical *Gay Divorce* mit Fred Astaire in der Hauptrolle feierte am 9. November 1932 Premiere und wurde vor allem wegen des Songs *Night and Day*, den er speziell für Astaire schrieb, zu einem großen Erfolg. Dieser Song zeigt, neben dem chromatischen Melodieverlauf, eine weitere Eigenheit Porters: den häufigen Wechsel zwischen Dur und Moll. 1926 soll Porter seinem Kollegen Richard Rodgers die Erkenntnis mitgeteilt haben, wie es möglich sei, Hit-Songs zu schreiben: sie müssen nach jüdischen Liedern klingen. Und so war Rodgers der Meinung, dass der Erfolg, der sich bald danach einstellte, jenem Vorsatz zu verdanken sei und sich das Jüdische in seiner Musik vor allem an seinen Wechseln von Dur- nach Moll-Tonarten und seinen stark chromatischen Melodien erkennen lasse (vgl. Furia, 1990: S. 155). Die Ansicht Rodgers, dass es sich bei den größten Hits Porters wie *Begin the Beguine*, *Love for Sale* oder *My Heart Belongs to Daddy* um typisch jüdische Melodien handelt, wurde durch Stephen Citron in seinem Buch

Noel and Cole in Frage gestellt: Er ist der Meinung, dass seine Wechsel zwischen Dur und Moll mehr Ähnlichkeit mit dem französischen Chanson als echter Jiddischer Musik aufweisen, da keine seiner Melodien die übermäßige Sekunde beinhaltet, das Markenzeichen der hebräisch-jüdischen Musik (vgl. Stephen Citron nach: McBrien, 1998: S. 140).

Night and Day, ebenso wie viele andere Songs mit stark chromatischem Melodieverlauf und vielen Dur-und-Moll-Wechseln, fügt er mit weniger geistreichen, aber dafür lautmalerisch ausgefeilten Texten zusammen, die oftmals aus der Wiederholung gleicher Silbenklänge bestehen und dadurch die musikalische Intensität fördern. Im Fall von *Night and Day* ist es "*under/sun/hungry*" und "*moon/room/boom*" (vgl. Furia, 1990: S. 164). Außerdem stellte er die chromatische Melodie im Text durch bildliche Gegensätze dar: "*moon and sun*", "*near and far*" und "*night and day*" (vgl. Furia, 1990: S. 163). Im Gegensatz zu den Listen-Songs, die konventionell aufgebaut sind, überschritt er bei stark chromatischen Liedern wie *Night and Day* mit einem 48-taktigen Refrain auch die übliche Länge der Tin-Pan-Alley-Songs, die zumeist aus einer 32-taktigen AABA-Struktur bestanden.

Die 30er Jahre waren für Porter eine äußerst produktive und erfolgreiche Zeit, über die McBrien schrieb: "Before 1930 Porter wrote successful songs and shows, and certainly he had many hit shows after 1940 (*Kiss me Kate*, arguably his finest single achievement, premiered 1948); but such songs as *Night and Day*, *Begin the Beguine*, *Just One of Those Things* und *Easy to Love* remain Porter's signature tunes, telling us who Cole Porter was and illuminating both his and our ecstasies and desolations." (Mc Brien, 1998: S. 135) Zu den Musicals, die in diesen Jahren entstanden, gehören: *The New Yorkers* (1930), *Nymph Errant* (1933), *Anything Goes* (1934), *Red, Hot and Blue* (1936), sowie zahlreiche Verfilmungen seiner Broadway-Musicals, wie etwa die bekannte Verfilmung *Gay Divorcee* (1934) mit Fred Astaire und Ginger Rogers sowie die Komposition von Scores speziell für Filme wie etwa *Rosalie* (1937). Es war die große Zeit seiner Listen-Songs, zu denen auch *You're The Top* (1934) gehört, einer von fünf Hit-Songs aus dem Musical *Anything Goes*, das auch den Standard *I Get a Kick out of You* beinhaltete. Porter arbeitet darin mit Collage-Technik, indem er Exemplare europäischer Hochkunst denen amerikanischer Kultur gegenüberstellt, wie etwa den Louvre oder ein Shakespeare-Sonett, einer "Berlin ballad" oder Mickey Mouse. Durch geschickte Anordnungen erscheinen manche Begriffe zunächst als Gegensätze, haben bei näherer Betrachtung jedoch eine Verbindung wie etwa "Inferno's Dante" und "Durante". Zunächst wirkt es, als ob er das

Prinzip der europäischen Hochkultur versus Amerikanisches weiterführt, doch bei näherer Betrachtung erkennt man, dass es sich bei Durante und im weiteren Sinne auch bei Dante (auch wenn seine *Göttliche Komödie* im strengen Sinne nicht der Gattung Komödie zuzuordnen ist) um italienische *Komödianten* handelt.

Der Song *Anything Goes* ist ebenfalls ein Listen-Song, der ähnlich wie Irving Berlin's *Puttin' on the Ritz*" (der im Zusammenhang mit der Analyse von *The Ritz, Roll and Rock* in dieser Arbeit noch einmal eine Rolle spielen wird) durch rhythmische Akzente der Musik die Betonungen des Textes derart verändert, dass dieser seine Bedeutung verändert, wie etwa bei: "that *gent* to- day you gave a *cent* today once had several chateaux" (Cole Porter zitiert nach: Furia, 1990: S. 167). Die durch den Rhythmus entstehende Betonung der Silben trennt "to" von "day", und so wird auch die Bedeutung "give to" konotiert.

Die von Porter in seinen Songs gezeigten Charaktere sind oftmals durch die Spannung zwischen Leidenschaft und kultivierter Distanziertheit gekennzeichnet, wodurch er sich sein eigenes Markenzeichen schuf, ähnlich wie es Hart mit seinen etwas gequält masochistischen oder Gershwin mit seinen euphorisch naiven Charakteren machte (vgl. Furia, 1990: S. 167). Ein typisches Beispiel dieses Kontrastes zwischen cooler, urbaner Fassade und echtem Gefühl ist *Just One of Those Things* (1935), in denen der Sänger zunächst den Anschein erweckt, von einer Affäre wie jeder anderen zu sprechen, um am Ende zuzugeben: "Here's hoping we meet now and then" (Cole Porter zitiert nach: Furia, 1990: S. 168).

1935 erhielt Porter einen Vertrag bei MGM und zog mit Linda nach Hollywood, das er schon immer sehr gern mochte und wo er für den Rest seines Lebens zwischen vier und sechs Monaten im Jahr verbrachte. Sie hatten dort häufig die Astaires zu Gast und McBrien bemerkte, dass Fred Astaire Porters Ideal verkörperte, so wie sich Porter selber gerne sah. Linda hingegen mochte Hollywood weniger, vor allem da es Porters Homosexualität aufgrund der sich häufiger bietenden Chance stärker zum Vorschein brachte (vgl. McBrien, 1998: S. 190).

1937 hatte Cole Porter einen verhängnisvollen Reitunfall, bei dem beide Beine durch das Pferd zertrümmert wurden. Aufgrund dieses Unfalls litt er den Rest seines Lebens unter großen Schmerzen und 1958 musste, nach langem Ringen um dessen Erhalt, ein Bein amputiert werden. Porter erzählte die Geschichte seines Unfalls auf eine Weise, die sehr gut zu seinem sorglosen Image passte: als er am Boden lag und auf Hilfe wartete, komponierte er den Song *At Long Last Love*, einen seiner letzten Listen-Songs, in denen viele der typischen Porter Elemente enthalten sind. Furia beschreibt den Inhalt des Songs:

"[It] takes Porter's characteristically world-weary lover and has him skeptically question his newly-smitten state with a catalog that belies the vulnerability – even innocence – beneath his cosmopolitan veneer." (1990: S. 175) Er setzt wieder Europäisches und Amerikanisches gegenüber, wie "is it Granada or only Asbury Park" und wechselt zwischen gehobener Ausdrucksweise und Umgangssprache, wie etwa mit der Phrase "is what I feel the real McCoy?", ein umgangssprachlicher Ausdruck für "ist es das einzig Wahre". Porter erreicht durch seinen geschickt angelegten Katalog einen Ausdruck zwischen leidenschaftlicher Erwartung und cooler Distanziertheit.

Nach seinem schweren Unfall und dem Anfang des Zweiten Weltkrieges schien die Zeit Cole Porters, dessen Ausdruck und Image so stark mit den 30er Jahren verbunden war, zu Ende gegangen zu sein. Es gelang ihm zwar, erfolgreiche Musicals zu schreiben, aber kein Song daraus wurde zum Hit. Porter schrieb jedoch immer nur den Musical Score und nicht das Buch, wie etwa Rodgers und Hart das für ihre Musicals taten, und musste deshalb immer Ausschau nach geeigneten Stoffen und Autoren halten. Die Menschen kamen vor allem um Cole Porter Songs zu hören, und so trat die Handlung des Musicals zumeist in den Hintergrund, wie etwa in *Leave It to Me* aus 1938, das gute Kritiken bekam, wobei jedoch hervorgehoben wurde, dass es Porter war, der den Abend bestimmte (vgl. McBrien, 1998: S. 220).

Seine Musicals hatten nie lehrstückhaften Charakter und schienen sich immer von langweiligen aktuellen Bezügen, die zu düster wirken könnten, zu distanzieren, was unter Umständen zu deren Erfolg beigetragen haben mag. Es gibt einige Quellen, die ihn als politisch vollkommen uninteressiert beschrieben, wobei er wenn, eher konservative Ansichten vertreten hat. Bella Spewack, eine Musicalbuchautorin, beschrieb ihn als sehr ruhigen Menschen, mit dem sie gut auskam, dessen politische Ansichten, wie dass er etwa kein Fan Franklin D. Roosevelts war, teilte sie jedoch nicht (vgl. McBrien, 1998: S. 222). In einigen seiner Songs erkennt man, dass er über einen gewissen amerikanischen Patriotismus verfügte, die McBrien in seiner Herkunft aus dem ländlichen Indiana und in seinen romantischen Vorstellungen von jungen männlichen Soldaten und Seemännern verwurzelt sah (vgl. McBrien, 1998: S. 257). In den 50er Jahren soll er ein Anhänger des konservativen Präsidenten Eisenhower gewesen sein, denn auf die Frage hin, warum Porter einen Homburg-Hut trage sagte er: "because I adore Eisenhower [...] I've never met our wonderful President, so the nearest thing I could do was to wear his hat." (Cole Porter zitiert nach: McBrien, 1998: S. 341) Dies war eine der wenigen annähernd politischen Kommentare, die jemals von Porter zu hören waren.

1946 wurde Porters Leben im Streifen *Night and Day* mit Cary Grant in der Hauptrolle verfilmt. Die *Production Code Administration*, die die Einhaltung des *Production Code* bei allen Dreharbeiten überwachte, hatte große Einwände gegen zahlreiche Songtexte, und so mussten die Passagen "now only use four letter words" aus *Anything Goes* und das Wort "cocaine" aus *I Get A Kick Out of You*, sowie die Songs *Love For Sale* und *My Heart Belongs to Daddy* ganz gestrichen werden. Porter hatte immer wieder Probleme mit Zensurbehörden gehabt, wobei er selbst der Meinung war, dass er oftmals beim Komponieren der Songs nicht bemerkte, dass diese durch ihren Zynismus kränkend sein könnten. Manchmal erkannte er dies erst, wenn er den Song zum ersten Mal auf der Bühne hörte, wie zum Beispiel im Falle von *I am a Gigolo* aus *Wake Up and Dream* (1929) (vgl. McBrien, 1998: S. 173). In vielen Fällen schien die Provokation, vor allem in sexueller Hinsicht, jedoch bewusst und er weigerte sich oftmals, trotz Aufforderungen der Zensurbehördenbeamten Änderungen vorzunehmen. Oftmals wurden Texte auch für den Broadway nicht beanstandet und mussten erst für die Filmfassung aufgrund des Einspruchs der strengen *Production Code Administration* abgeändert werden.

Porter legte sehr großen Wert auf die Verständlichkeit seiner Texte, denen er einen wichtigen Stellenwert einräumte. So erzählte eine Musicedarstellerin aus *Kiss Me Kate*, dass Cole Porter immer gerufen haben soll, er verstehe den Text nicht und sie solle diesen lauter und deutlicher singen. "The lyrics counted more to Mr. Porter than the dancing or anything else." (Ingrid Edward zitiert nach: McBrien, 1998: S. 316) Durch die Entwicklung des integrativen Musicals, als dessen endgültiger Durchbruch die Musicals von Rodgers und Hammerstein in den 40er Jahren gesehen werden können, wie bereits in der Einführung in das Genre beschrieben, war seine Gewichtung des Songtextes durchaus gerechtfertigt. Porter hatte zwar auch schon in den 20er und 30er Jahren Songs geschrieben, die nach der Handlung ausgerichtet waren, die Qualität der Handlung beziehungsweise des Buches ließ jedoch oftmals zu wünschen übrig. Erst als die Songs dazu benutzt wurden, die Handlung voranzutreiben, war klar, dass auch diese den hohen Standards gerecht werden mussten, um eine qualitätsvolle Produktion zu gewährleisten.

Nach einer langen Phase mäßigen Erfolges, in der sowohl Kritiker als auch Porter selbst an sich zu zweifeln begann, gelang ihm mit *Kiss me Kate*, das am 30. Dezember 1948 in New York Premiere feierte, sein wohl größter Erfolg. Es zeigte, dass Porter noch in der Lage war Hits zu schreiben, und dass er einen integrativen Musical Score schreiben konnte. Das Musical basiert auf der Shakespeare-Komödie *Der Widerspenstigen Zähmung* (engl. *The Taming of the Shrew*), die von Bella und Samuel Spewack für die Musicalbühne

adaptiert wurde. Als Porter das Buch gelesen hatte, gratulierte er Bella: "The best musical comedy book I have ever read arrived this morning. Congratulation." (Cole Porter zitiert nach: McBrien, 1998: S. 315) Zunächst hatte Bella Spewack gezögert, als man mit der Idee einer Musicallyfassung des Stückes auf sie zukam, doch als sie die Idee hatte, das Musical als Stück über die Produktion des Stückes *Der Widerspenstigen Zähmung* anzulegen, war sie überzeugt, dass das Musical funktionieren könnte. Cole Porters Arbeit an dem Musical kam zu einer schwierigen Zeit in sein Leben, da er an einem Magengeschwür und heftigen Schmerzen an seinem rechten Bein litt, die durch Medikamente nicht mehr zu behandeln waren. Dennoch beschrieb Bella Spewack, die das Buch im Wesentlichen allein geschrieben hatte, Porter als äußerst diszipliniert und merkte an, dass er in den zehn Jahren seit ihrer letzten Zusammenarbeit an dem Musical *Leave Me Alone* an Professionalität gewonnen hätte. Er war kein amüsierter Zuschauer mehr, sondern nahm an fast allen Proben teil und hatte klare Vorstellungen, wie seine Songs auf die Bühne gebracht werden sollten (vgl. McBrien; 1998: S. 310). *Kiss me Kate* hatte am 2. Dezember 1948 in Philadelphia Premiere und kam fast vollkommen unverändert, was eine Seltenheit darstellt, am 30. Dezember 1948 an den Broadway. Porter, der aufgrund des fehlenden Erfolges in den Jahren zuvor sogar Probleme hatte, die notwendigen Investoren für diese Musicalproduktion zu begeistern, war mit dem Score eine Gratwanderung gelungen, die der Kritiker der New York Post folgendermaßen beschrieb: "[Kiss me Kate] is literate without being highbrow, sophisticated without being smarty, seasoned without being soiled, and funny without being vulgar." (New York Post, 31.12.1948 zitiert nach: McBrien, 1998: S. 318) Dass man die Songtexte nicht als vulgär empfand, war insofern überraschend, als einige Textpassagen in *Too Darn Hot* oder *Always True to You in My Fashion* eindeutige, sexuelle Anspielungen enthalten.

Das darauffolgende Musical "Out of This World", eine moderne Version der Amphytrion-Sage, das am 21. Dezember 1950 am Broadway eröffnete, wurde von der Kritik jedoch als zu anstößig und sexlastig verurteilt und wurde, trotz einiger Schätze in Porters Score, bereits nach 157 Vorstellungen wieder abgesetzt (vgl. McBrien, 1998: S. 329).

Bereits kurz vor der Eröffnung von *Out of This World* hatten Freunde und Arbeitskollegen Symptome von Depression, wie Schlaflosigkeit, Appetitlosigkeit, Zornausbrüche, Niedergeschlagenheit und unbegründete Ängste wegen seiner finanziellen Situation bei Porter festgestellt. Nachdem er im Herbst 1951 mit Elektroschocks behandelt

worden war, verschwand die Depression, er behielt jedoch eine neurotische Ängstlichkeit in Bezug auf seine finanzielle Lage.

Ernest Martin und Cy Feuer, die später auch *Silk Stockings* produzieren sollten, kamen mit der Idee eines Musicals zur Zeit der 1890er in Montmartre, Paris, auf Cole Porter zu. Feuer war dieser Stoff ein Anliegen, da er als Soldat im Zweiten Weltkrieg Zeit in Paris verbracht hatte, und Martin sah darin eine Chance, seinen lebenslangen Kampf gegen die Zensur weiter zu führen. Abe Burrows, der mit der Ausarbeitung des Stückes betraut wurde, entdeckte, dass der neue Tanz *Can-Can* im freizügigen Künstlerviertel Montmartre in den 1890er Jahren Probleme mit Zensurbehörden verursachte, und so entstand der Aufhänger und Titel für das Musical. Porter fühlte sich sowohl von dem Paris-Setting, als auch vom intendierten Angriff auf puritanische Vorurteile und Zensur angesprochen. Die Handlung beschreibt die Liebesgeschichte zwischen der Nachtclub-Besitzerin Pistache und dem puritanischen Richter Aristide Forestière, der eigentlich den Club schließen lassen wollte. Das Musical wurde nicht zuletzt aufgrund der viel gerühmten Choreographie Michael Kidds zu einem Erfolg und wurde von Mai 1953 bis Juni 1954 892 Mal gespielt. Zum Hit der Show wurde *I Love Paris*, das Porter geschrieben hatte, obwohl Martin ihn gebeten hatte, das Wort Paris in seinen Songs nicht zu verwenden. Cy Feuer, der seinen Abschluss an der renommierten *Juilliard School* gemacht hatte und dessen musikalisches Verständnis Porter sehr respektierte, war sofort von der Qualität des Songs überzeugt und konnte auch Martin überzeugen (vgl. McBrien, 1998: S. 336). Trotz dem Erfolg von "Can-Can" zeigte sich Porter enttäuscht. Dr. Sirmay, sein jahrzehntelanger musikalischer Begleiter, führte dies auf folgenden Grund zurück: "[...] the disappointment had not little to do with the failure of the French government to acknowledge the way in which Porter in 'Can-Can' – and throughout his career – had invested his gifts in praise of Paris." (McBrien, 1998: S. 348)

Während der Arbeit an *Can-Can* verstarb seine geliebte Mutter Katie an einer Hirnblutung, doch Porter bewies seine Professionalität und konnte den Score fristgerecht abliefern. Ein weiterer Schlag traf ihn während der Arbeit an *Silk Stockings*, als seine Frau Linda am 20. Mai 1954 ihrer jahrelangen, schweren Lungenkrankheit erlag. Trotz seiner Homosexualität und der Tatsache, dass es sich um eine Zweckehe gehandelt hatte, war ihr Verhältnis immer liebevoll und freundschaftlich gewesen. Linda hatte, neben seiner engen Beziehung zu seiner Mutter, die wichtigste Konstante in seinem Leben gebildet. Eine Cousine Lindas beschrieb deren Beziehung folgendermaßen: "Linda Lee adored and inspired Cole Porter and he adored her [...]. Linda Lee adored his sophistication, glamour,

and he spoiled her more than she was." (Mrs. John Otter Briney zitiert nach: McBrien, 1998, S. 352)

Nach *Silk Stockings*, dessen Entstehung in einem separaten Kapitel dieser Arbeit erläutert wird, schrieb er die Songs zu den beiden MGM Filmmusicals *High Society* (1956) und *Les Girls* (1957), die beide erfolgreich waren. Porters Gesundheitszustand verschlechterte sich jedoch zunehmend, und so musste er 1957 zunächst wegen eines Darmgeschwürs im Krankenhaus behandelt werden und im April 1958 wurde, aufgrund der fortgeschrittenen Knochenmarksentzündung, sein rechtes Bein amputiert. Dies führte zu einer Abwärtsspirale seines gesundheitlichen und psychischen Zustands. Die letzten Jahre bis zu seinem Tod am 15. Oktober 1964 verbrachte er sehr zurückgezogen, zumeist in seiner Suite im Waldorf Astoria in New York.

Cole Porter gilt heute als einer der bedeutendsten Komponisten amerikanischer Popularmusik des 20. Jahrhunderts, dessen besondere Leistung neben der Musik auch in der Autorenschaft seiner Texte besteht. Andere Komponisten arbeiteten mit Textdichtern zusammen und schufen im Gegensatz zu Porter die Songtexte nicht selbst. Seine Texte zeichnen sich vor allem durch ihre Doppeldeutigkeit und geistreichen Reime aus. Musikalische Markenzeichen Porters sind absteigende chromatische Melodieverläufe und langgezogene Melodiepassagen mit Wiederholungen, Sequenzen und Variationen eines Motivs, sowie seine Fähigkeit, innerhalb einer Melodie oder sogar einer Phrase zwischen Dur und Moll hin und her zu wechseln (vgl. Root / Bordman, 2007-2012, Oxford Music Online). Aufgrund seiner chromatischen Melodieführung und seines Dur- und Moll-Wechsels wurden seine Songs häufig als jüdische Musik bezeichnet, obwohl dieser Eindruck weniger auf wissenschaftlicher, sondern mehr auf intuitiver Basis beruht. Seine Musik erweckt oftmals diese Assoziation, bei näherer Betrachtung weist sie jedoch nicht die charakteristischen Merkmale traditioneller jiddischer Musik auf.

Furia gliedert Porters Songs im Wesentlichen in zwei Kategorien, in Listen-Songs, die sich durch die geistreiche Kombination von Begriffen auszeichneten und musikalisch eher konventionell angelegt waren und seine Balladen, in denen er harmonisch experimentierte und die traditionelle 32-Takt-Form der Tin Pan Alley zuweilen stark ausweitete, wie etwa bei *Begin the Beguine*, das mit 180 Takten deutlich darüber liegt. In diesen Songs ist der Text weniger geistreich, humoristisch sondern dient dazu, eine romantische Atmosphäre zu schaffen und die Musik lautmalerisch zu unterstützen. Manche Kritiker wie Alec Wilder, sein Biograph Charles Schwartz, sowie Furia selbst, erkennen in manchen von Porters Balladen den Hang zur Überromantisierung und zum Kitsch.

Zur Zeit der größten Popularität von *You're the Top* in den 1930er Jahren erhielt Porter 300 Parodien des Songs jeden Monat, erinnerte sich Ethel Merman in ihrer Biographie (Ethel Merman nach: McBrien, 1998: S. 171). Dies zeigt, wie sehr Porters Songs am Puls der Zeit waren und wie populär im Sinne eines gesellschaftlichen Allgemeingutes. Seine Songs wurden unabhängig vom Musical, dem sie entstammen, zu so großen Hits, dass man seine und andere Songs aus dem sogenannten *American Songbook* von Komponisten wie Kern, Gershwin und Berlin auch *Standards* nennt, die von unzähligen Musikern interpretiert wurden und noch immer werden. Cole Porters Songs wurden zu einem wesentlichen Bestandteil der amerikanischen Kultur.

5. Einführung in das Filmmusical *Silk Stockings*

Dieses Kapitel soll eine Einführung in den Film darstellen und ist in drei Abschnitte gegliedert: der erste Abschnitt beschreibt die Entstehungsgeschichte von *Silk Stockings* von der Broadway-Musicalfassung bis zu den Dreharbeiten in Hollywood. Im zweiten Abschnitt werden alle Personen aufgelistet, die am Film mitgewirkt haben, darin sind sowohl die Darsteller als auch die Personen, die im Hintergrund für die Entstehung verantwortlich waren, beinhaltet. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels folgt eine Inhaltsangabe der Handlung des Films.

5.1 Entstehung des Filmmusicals *Silk Stockings*

Im Jahr 1953 begann Cole Porter an einem neuen Musical mit dem Namen *Silk Stockings* zu arbeiten. Als Vorlage für das Musical diente der Film *Ninotschka* mit Greta Garbo in der Hauptrolle unter der Regie von Ernst Lubitsch aus dem Jahr 1939. Charles Brackett hatte zusammen mit Billy Wilder und Walter Reisch für den Film ein Theaterstück Melchior Lengyels in ein Drehbuch umgearbeitet, das jedoch durch die Mitarbeit Lubitsch' noch weitreichende Änderungen erfuhr. Begleitet von einer großen Werbekampagne mit dem Slogan "Garbo laughs" wurde *Ninotschka* 1939 zu einem Erfolg für MGM, und Garbo war damit der überzeugende Genrewechsel in das Komödienfach gelungen.

Das Broadwayproduzenten-Gespann Cy Feuer und Ernest H. Martin hatte die Idee, diesen Film für die Musicalbühne zu adaptieren. George S. Kaufmann, der auch Regie führen sollte, war zusammen mit seiner Frau Leueen MacGrath für die Adaption des Buches verantwortlich. Cole Porter gelang es, trotz des Todes seiner Frau am 20. Mai 1954, die Komposition des Scores fristgerecht abzuschließen, und so begannen die Proben am 18. Oktober 1954 in New York. Porters anfängliche Euphorie über das Script vor Beginn der Proben war Anfang November verschwunden. In einem Brief an seinen alten Freund Robert Raison schrieb er am 9. November 1954: "You hope my show is going along beautifully. It is not going along beautifully. It looks disastrous; slow, gloomy and most of the numbers very badly done." (Cole Porter zitiert nach: McBrien, 1999: S. 355) Traditionellerweise wurden Musicals vor ihrer Premiere in anderen Städten aufgeführt,

zumeist in Philadelphia, wo *Silk Stockings* am 26. November 1954 zum ersten Mal gespielt wurde. Trotz der generell enthusiastischen Pressestimmen waren sich die Kritiker in Philadelphia und später in Boston einig, dass der zweite Akt noch Schwächen aufwies und das Musical noch nicht bereit für New York war (vgl. McBrien, 1999: S. 357). Nachdem das Skript und die Songs immer wieder verändert worden waren, die Änderungen in den Augen der Produzenten jedoch nicht weitreichend genug waren, baten sie Kaufmann und MacGrath eines Abends das Buch jemand anderem zu übergeben oder noch weitere Veränderungen vorzunehmen. Diese weigerten sich jedoch, da sich das Skript in ihren Augen schon zu weit von ihren ursprünglichen Ideen entfernt hatte und zum Klischee geworden war (vgl. McBrien, 1999: S. 357). Daraufhin wurden MacGrath und Kaufmann entlassen, die Regie von Cy Feuer selbst übernommen und Abe Burrows als Autor engagiert. Auch wenn Cole Porter Veränderungen augenscheinlich mit stoischer Ruhe hinnahm, wie sich Hildegard Knef in ihren Memoiren erinnert, so gab er doch George Eells preis, dass er erzürnt darüber war, dass viele jener Songs, die er als seine besten ansah, gestrichen wurden (vgl. McBrien, 1999: S. 358). "Er [Cole Porter] unterwirft sich den um vieles jüngeren Produzenten, ihren Forderungen, ihren Ansprüchen. Er arbeitete, als stünde täglich aufs Neue seine Existenz auf dem Spiel [...]" (Knef, 1970: S. 285) Wurde das Skript geändert, so musste auch der Songtext entsprechend verändert werden, denn im Gegensatz zu Musicals der 30er Jahre, in denen die Songs oftmals der Handlung enthoben waren, waren in den 50ern die Songs in hohem Maße mit dem Plot verwoben. Da es Porter jedoch schwer fiel, Songtexte zu verwerfen und die Melodie beizubehalten, musste er während der Proben zu *Silk Stockings* sechs Songs komplett durch neue ersetzen, um den Änderungen im Skript gerecht zu werden (vgl. McBrien, 1999: S. 363).

Die Premiere am 24. Februar 1955 im Imperial Theater in New York, mit hochrangigem Publikum wie der Herzogin von Windsor, Marlene Dietrich oder Marilyn Monroe, fand in der Abwesenheit Cole Porters statt, da dieser bereits lange zuvor eine Reise in die Schweiz geplant hatte und niemand damit rechnen konnte, dass die Proben statt der üblichen vier bis fünf Wochen, 14 Wochen in Anspruch nehmen würden (vgl. McBrien, 1999: S. 361). In St. Moritz erreichte ihn ein Telegramm von Dr. Sirmay, seinem Freund und Musikverleger, dass die Premiere ein großer Erfolg war. Kritiker lobten vor allem Text und Musik, aber auch die geistreichen Dialoge (vgl. McBrien, 1999: S. 363). In der New York Times vom 25. Februar 1955 war etwa zu lesen: "As in the most expert musical comedies, everything contributes to the vitality of everything else. [...] Mr. Porter back in his best form. [...] his intricately worded lyrics rank with those earlier rhymes of his that have

become part of the popular American culture." (Atkinson, 25.2.1955, New York Times) Zu einer Überraschung wurde Gretchen Wyler, die in Vertretung einer Zweitbesetzung vollkommen unverhofft zu ihrer Rolle kam. Sie wurde vom Publikum wie von der Kritik enthusiastisch aufgenommen und mit ihrem Song *Stereophonic Sound* berühmt. Untenstehend eine Aufstellung der Originalbesetzung der Broadwayfassung von *Silk Stockings* aus dem Jahr 1955:

Tabelle 1: Originalbesetzung von Silk Stockings am Broadway

Hildegarde Neff (Knef)	<i>Ninotschka</i>
Don Ameche	<i>Steve Canfield</i>
Gretchen Wyler	<i>Janice Dayton</i>
George Tobias	<i>Commissar Markovitch</i>
Leon Belasco	<i>Brankov</i>
Henry Lascoe	<i>Ivanov</i>
David Opatoshu	<i>Bibinski</i>
Philip Sterling	<i>Peter Ilyich Boroff</i>

Quelle: Hutchins, 16.11.2011, The Sondheim Reference Guide

Bei MGM, das fast zwanzig Jahre zuvor *Ninotschka* herausgebracht hatte, wurde unter der Produktion von Arthur Freed 1956 die Broadwayfassung des Musicals in ein Filmmusical umgearbeitet. Arthur Freed verpflichtete gegen den Willen MGMs Rouben Mamoulian als Regisseur, denn dieser war in Russland geboren und aufgewachsen und so erhoffte sich Freed von ihm das nötige Feingefühl für diesen Stoff (vgl. Fitzgerald, 2003, Zeit: 11:17-11:25). Der Hauptdarstellerin Cyd Charisse, die die russische Gesandte *Ninotschka* spielen sollte, wurde neben einer russische Sprachtrainerin, die mit ihr daran arbeitete, ihren russischen Akzent so korrekt wie möglich zu sprechen, auch ein russischer Schauspieler zur Seite gestellt. Dieser half ihr die Strenge, aber auch Sensitivität des Charakters realistisch zu verkörpern, wie sie 2003 in einer Dokumentation zur Entstehung des Filmmusicals verriet (vgl. Fitzgerald, 2003, Zeit: 11:40-11:50).

Cole Porter war bei den Dreharbeiten anwesend, um schnell Änderungen an den Songs vornehmen zu können oder Songs, wenn erforderlich, einzufügen. Zehn der 13 Songs (Reprise ausgenommen) aus dem Musical wurden für die Filmfassung mit zum Teil

veränderten und gekürzten Texten übernommen. Der Song *Silk Stockings* wurde in einer reinen Instrumentalversion mit einem Tanzsolo Cyd Charisses verwendet und zwei weitere Songs in den Score eingefügt. Vergleicht man dies mit anderen Adaptionen von Broadwaymusicals, in denen oftmals die Hälfte der Songs gestrichen wurde, so entspricht dies durchaus einer eher ungewöhnlich hohen Zahl an übernommenen Songs. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass eine große Anzahl der Songs integrativer Bestandteil der Handlung sind und daher nicht ohne massiven Eingriff in den Handlungsverlauf gestrichen werden konnten.

Ein Vertreter der *Production Code Administration* überwachte während der gesamten Dreharbeiten, ob der Film dem 1934 eingeführten Production Code entsprechen würde. Cole Porter hatte zuvor schon immer wieder Probleme mit der Behörde, die im Volksmund auch *Hays Office* nach ihrem ersten Chefzensor genannt wurde, und so wurden auch bei *Silk Stockings* wieder etliche seiner Songtexte beanstandet. Es gab eine starke Diskrepanz zwischen Broadway und Hollywood in Hinblick auf Zensur. Theaterproduktionen wurden vor dem 1. Weltkrieg besonders stark überwacht, Hollywood erfuhr jedoch seine strengste Überwachung zwischen Mitte der 30er bis zum Ende der 50er Jahre. Deshalb konnten Texte, die auf Broadwaybühnen noch unproblematisch waren, in Hollywoodadaptionen des selben Musicals zu Problemen mit der Zensurbehörde führen. Nicht alle Einwände gegen Songs in *Silk Stockings* führten zu Abänderungen, aber im Falle des Songs *Stereophonic Sound* musste Porter aufgrund des Urteils "unacceptably vulgar" einige Änderungen vornehmen, auf die im entsprechenden Analyseteil dieser Arbeit noch genauer eingegangen wird (vgl. McBrien, 1999: S. 360). Außerdem musste die Solotanzszene von Cyd Charisse zum Song *Silk Stockings* verändert werden: in diesem Song tanzt Ninotchka durch ihr Hotelzimmer, während sie sich umzieht. Die Szene, in der sie sich von einer strengen russischen Kommissarin in eine elegante Dame verwandelt, ist essentiell für die Handlung, weshalb das Studio einen Kompromiss mit der Zensurbehörde aushandelte: Charisse musste in jenem Moment, in dem sie nur in Unterwäsche zu sehen ist, hinter einem Lehnstuhl stehen (vgl. Fitzgerald, 2003, Zeit: 14:33-14:50).

Der Film war bereits fertig gemischt und geschnitten, als Fred Astaire im Studio noch seine letzte Nummer aufnahm: *The Ritz, Roll and Rock*. Fred Astaire hatte Cole Porter um diesen Song gebeten, in dem er als Vertreter der alten Musicalgeneration den Hut nimmt und den neuen Stars des Rock 'n' Roll Platz macht.

Die Produktion des Films, die sowohl im Zeitplan als auch innerhalb des Budgets blieb, wurde im Jänner 1957 abgeschlossen. Am 18. Juli 1957 fand die Premiere in der Radio

City Music Hall statt. Die Kritik in der New York Times begann mit dem Satz: "There should be legislation requiring that Fred Astaire and Cyd Charisse appear together in a musical picture at least once every two years." (Crowther, 19.7.1957, New York Times) Der *LIFE Magazine*-Beitrag zu *Silk Stockings* konzentrierte sich auf Cyd Charisses Solo-Tanzszene, deren Bedeutung wie folgt beschrieben wurde: "stoney-faced bureaucrat into a prettily petticoated deviationist" (Life Magazine zitiert nach: Laville, 2006: S. 624). Es wurden große Fotos von Cyd Charisse in Unterwäsche abgedruckt, doch keine weitere Kritik zum Film abgegeben. *Variety* schrieb über den Film, dass die Musicalnummern fröhlich seien und natürlich in die Handlung eingebunden wären und hob vor allem die hohe tänzerische Qualität von Astaire und Charisse hervor, sowohl als Paar als auch solo. Außerdem sei Mamoulian eine kurzweilige Regiearbeit gelungen (Variety Staff, 31.07.1957, Variety).

Der Film wurde neben den positiven Kritiken auch zu einem finanziellen Erfolg: der Film hatte laut IMDB USD 1.853.463 gekostet und weltweit USD 4.417.753 eingespielt (vgl. IMDB: *Silk Stockings*).

5.2 Mitwirkende

Untenstehend nun eine Zusammenfassung der Mitwirkenden an der Filmfassung von *Silk Stockings*:

Tabelle 2: Besetzung von *Silk Stockings*, 1957

Fred Astaire	<i>Steve Canfield</i>
Cyd Charisse	<i>Ninotschka Yoschenko</i>
Janis Paige	<i>Peggy Dayton</i>
Peter Lorre	<i>Brankov, Commisar</i>
George Tobias	<i>Vassili Markovitch, Commisar of Art</i>
Jules Munshin	<i>Bibinski, Commisar</i>
Joseph Buloff	<i>Ivanov, Commisar</i>
Wim Sonneveld	<i>Peter Ilyitch Boroff</i>
Tybee Afra	<i>Fifi (uncredited)</i>
Frank Arnold	<i>Soviet Guard (uncredited)</i>

Belita	<i>Vera (uncredited)</i>
Eugene Borden	<i>Reporter (uncredited)</i>
Tybee Brascia	<i>Dancer Fifi (uncredited)</i>
Paul Bryar	<i>Reporter (uncredited)</i>
Peter Camlin	<i>Hotel Porter (uncredited)</i>
Barrie Chase	<i>Gabrielle (uncredited)</i>
Lilyan Chauvin	<i>Sonia (uncredited)</i>
Gregory Gaye	<i>Soviet Civilian (uncredited)</i>
Zoia Karabanova	<i>Mrs. Volotoff (uncredited)</i>
Joan Maloney	<i>Fashion Model (uncredited)</i>
Michael Mark	<i>Mr. Volotoff (uncredited)</i>
June McCall	<i>Fashion Model (uncredited)</i>
Michael Panaieff	<i>Choreographer (uncredited)</i>
Howard Parker	<i>Dancer (uncredited)</i>
Rolfe Sedan	<i>Stage Manager (uncredited)</i>
Leonid Snegoff	<i>Former Commissar of Art (uncredited)</i>
Ivan Triesault	<i>Russian Embassy Official (uncredited)</i>
Betty Uitti	<i>Suzette (uncredited)</i>
Kaaren Verne	<i>Postwoman (uncredited)</i>
Florence Wyatt	<i>Madame Fabour (uncredited)</i>

Quelle: IMDB: *Silk Stockings*

Tabelle 3: Mitwirkende an der Produktion von *Silk Stockings*, 1957

Rouben Mamoulian	<i>Regie</i>
Al Jennings	<i>Regieassistent</i>
Melchior Lengyel	<i>Autor, Buchvorlage "Ninotschka"</i>
George S. Kaufman	<i>Autor, Musicalvorlage "Silk Stockings"</i>
Leueen MacGrath	<i>Autor, Musicalvorlage "Silk Stockings"</i>
Abe Burrows	<i>Autor, Musicalvorlage "Silk Stockings"</i>
Leonard Gershe	<i>Drehbuch</i>

Leonard Spigelgass	<i>Drehbuch</i>
Arthur Freed	<i>Produzent</i>
Cole Porter	<i>Musik und Liedtexte</i>
Andre Previn	<i>Musikalische Leitung, Orchesterdirigent, Komponist Music Score</i>
Conrad Salinger	<i>Orchesterarrangements</i>
Skip Martin	<i>zusätzliche Orchesterarrangements</i>
Carol Richards	<i>Singstimme für Cyd Charisse</i>
Lela Simone	<i>Musikkoordinatorin</i>
Robert Tucker	<i>Vokalsupervisor</i>
Hermes Pan	<i>Choreographie (Tanzeinlagen Fred Astaire)</i>
Eugene Loring	<i>Choreographie (übrige Tanzeinlagen)</i>
Robert Bronner	<i>Kamera</i>
Harold F. Kress	<i>Schnitt</i>
Edwin B. Willis	<i>Set-Dekoration</i>
Hugh Hunt	<i>Set-Dekoration</i>
William A. Horning	<i>Art Director</i>
Randall Duell	<i>Art Director</i>
Helen Rose	<i>Kostüme</i>
William Tuttle	<i>Make-Up</i>

Quelle: IMDB: *Silk Stockings*

5.3 Handlung

Die Handlung des Films spielt mit Ausnahme einiger Szenen in Paris, das sowohl im Werk und Leben von Cole Porter (siehe Kapitel 4), als auch in der Geschichte des Musicals an sich eine besondere Rolle einnimmt. Paris hatte in den zwanziger Jahren eine Vielzahl von amerikanischen Schriftstellern und Künstlern angezogen und war nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem der wichtigsten strategischen Stützpunkte der Amerikaner

geworden, vor allem im Hinblick auf den künstlerischen Austausch der USA mit Europa. Obwohl es einige Ressentiments Frankreichs gegen die USA gab, sahen viele Amerikaner Paris als ihren geographischen und kulturellen Anknüpfungspunkt in Europa. Frankreich wurde Anfang der 1950er Jahre als Tourismusdestination stark beworben und durch einen guten Wechselkurs begünstigt, daher wagten viele Amerikaner die weite Reise (vgl. Halliwell, 2007: S. 29). Aus diesen Gründen spielten Musicals wie *American in Paris*, *April in Paris* und *Gentlemen Prefer Blondes* zur Gänze oder in Teilen in Paris.

Die erste Szene von *Silk Stockings* zeigt einen Blick über Paris in der Dämmerung. Danach vermitteln die ersten zwei Minuten auf kreative Art und Weise die Vorgeschichte des Films: die Kamera fängt die Beine eines Mannes ein, die ein Zimmer verlassen; man sieht eine Zeitung mit dem Foto Steve Canfields (Fred Astaires) auf dem Titelblatt mit der Schlagzeile "Hollywood Producer To Make Film in Paris". Die Beine gehen zum Lift und neben ihm sieht man ein Paar hochhackige Damenschuhe. Die Musik weist mit einem kurzen Ertönen der Bläsersektion darauf hin, dass es sich wohl um eine hübsche Dame handelt. Unten angekommen gehen die Beine weiter und man sieht wieder eine Zeitung auf dem Boden liegen: "Producer Signs Russian Composer". Die Herrenbeine gehen nochmals an Damenbeinen vorbei und steigen in ein Taxi. Am Ziel angekommen sieht man am Boden ein Programm liegen, auf dem steht: "Peter Boroff: Pianist Concert Tonight". Dann sieht man endlich Canfield in der Totalen im Bühneneingang eines Theaters verschwinden. Damit ist klar: Steve Canfield ist ein Hollywoodproduzent, der Peter Boroff, einen russischen Pianisten und Komponisten für Dreharbeiten zu einem Film in Paris verpflichtet hat. Man sieht Boroff noch die letzten Takte seines Konzertes am Klavier zu Ende spielen, und als er abtritt erzählt er Canfield in hellster Aufregung, dass er ein Telegramm aus Moskau erhalten habe, in dem seine sofortige Rückkehr nach Russland gefordert wird. Canfield beruhigt ihn und versichert, dass er sich um die Angelegenheit kümmern werde.

Zurück im Hotel erwarten Boroff bereits drei Gesandte der russischen Regierung: Ivanov, Bibinski und Brankov. Canfield kommt hinzu und versucht nun geschickt Boroff zu helfen: Zunächst erklärt er den Kommissaren, dass Boroff in Paris bleiben müsse, da er den Score zu seinem neuesten Film komponieren müsse, dann argumentiert er, dass Russland durch Boroffs hohe Gage hohe Steuereinnahmen haben werde und macht die Genossen auch noch neugierig auf den koketten Star des Films: Peggy Dayton. Als es offensichtlich wird, dass die drei Kommissare sich von keinem der Argumente überzeugen lassen, Boroff in Paris zu lassen, behauptet Canfield, Boroff hätte einen französischen Vater und sei daher auch französischer Staatsbürger, er könne dies beweisen. Bevor dies

aber endgültig geklärt werden soll, lädt er die Genossen zu einer Soiree mit drei aufreizenden Damen ein. In der nächsten Szene sieht man die Genossen bereits stark alkoholisiert, sich amüsierend. Canfield argumentiert, dass die drei Genossen die Dreharbeiten überwachen sollten, denn der Film wäre doch wunderbare Propaganda für Russland. So wird beschlossen, dass keiner nach Moskau zurückkehrt. Dieser Beschluss wird mit dem Song: *Too Bad* besungen, in dem sie auf ironische Weise bedauern, nicht nach Russland zurückzukehren.

Es folgt ein Schnitt nach Moskau, ins Kulturministerium, in das gerade ein neuer Minister einzieht. Er erfährt von den drei abtrünnigen Kommissaren und es wird im nahegelegt, den Genossen Yoschenko nach Paris zu senden, um die Mission erfolgreich zu beenden. Als Nina Yoschenko das Büro betritt, ist seine Überraschung groß eine Frau anzutreffen, doch Nina kann ihn von ihrer Professionalität überzeugen. Als sie sein Büro verlässt, zweifelt er nicht mehr daran, dass sie die drei Genossen und Boroff zurückbringen kann, ohne dem Charme Paris' zu erliegen, er zweifelt nur daran, ob es sich wirklich um eine Frau handelt.

In Paris angekommen ist Nina, mit Kosenamen Ninotschka, entsetzt vom Prunk des Hotels. Die Genossen versichern ihr aber, dass dies in Paris Standard sei und nach einem kurzen Blick auf ein Paar Seidenstrümpfe in einer Vitrine in der Eingangshalle begibt sie sich in ihre Suite. Sofort beginnt sie auf ihrer mitgebrachten Schreibmaschine in ohrenbetäubender Lautstärke die Aussagen der drei Genossen aufzunehmen, die verängstigt Auskunft geben. Als Canfield bei der Türe hereinstürmt, ist er entzückt, eine Frau als Gesandte vorzufinden und versucht sie durch seinen Charme zu erweichen. Doch Ninotschka wirkt vollkommen immun und lässt sich auch durch die mitgebrachte Urkunde von Boroffs angeblichem französischen Vater nicht beeindrucken. Canfield nimmt die Angelegenheit leicht und will herausfinden, ob Ninotschka verheiratet ist. Daraufhin wird sie wütend und besteht darauf, dass ihr Geschlecht in dieser Angelegenheit kein Thema sei und sie würde sich nicht verführen lassen wie ihre drei Genossen. Canfield weist jede Schuld von sich und erklärt ihr, dass Paris sie verführt hätte. Es folgt einer der Hits des Musicals, der Song *Paris Loves Lovers*, in dem Canfield von der Romantik und der Schönheit der Stadt Paris schwärmt, während Ninotschka durch Einwürfe wie: "Capitalistic", "Imperialistic", "Anti-communistic" jedes Argument abschmettert. Dennoch verabreden sie sich zu einer Stadtbesichtigung am nächsten Tag.

Am selben Abend kommt der Star seines Films, Peggy Dayton am Flughafen an und wird von einer Menge Fotografen empfangen, die ihr sofort eine Menge Fragen stellen. Sie

genießt sichtlich die Aufmerksamkeit und verspricht, in der anschließenden Pressekonferenz im Hotel mehr über das Filmprojekt mit Canfield zu verraten. Dieser erwartet sie bei der Pressekonferenz, wo bekannt wird, dass es sich um eine Verfilmung von "Krieg und Frieden" handeln soll. Peggy ist ein ehemaliger schwimmender Schauspielerstar, die aus gesundheitlichen Gründen das Schwimmen aufgibt und sich nun im dramatischen, ernsten Fach zu etablieren versucht. Sie hat jedoch keine Ahnung, um welchen Stoff beziehungsweise welchen Autor es sich bei dieser Romanverfilmung handelt und so erntet sie unfreiwillig Gelächter. Die Fragen der Journalisten nach Regisseur, Drehbuchautor und Besetzung schmettert sie als unwichtig ab und antwortet der Presse, zusammen mit Canfield, durch den Song *Stereophonic Sound*, in dem sie beschreiben, worauf es heutzutage beim Filmemachen ankommt: *Stereophonic Sound, Cinemascope*, erotische Hauptdarstellerinnen und vieles mehr. Das Augenmerk hat sich auf Oberflächlichkeiten verschoben.

Am nächsten Morgen treffen sich Canfield und Ninotschka zur Stadtbesichtigung. Er zeigt ihr all jene Plätze, die er für eine Frau für interessant hält: Juwelier, Schönheitssalon und ein französisches Kaffee. Ninotschka interessiert sich aber nur für Industrieanlagen. Zurück im Hotel fragt Canfield bereits leicht verzweifelt, ob ihn Ninotschka denn gar nicht möge und sie erwidert, dass sein Aussehen sie nicht gänzlich abstoße. Daraufhin versucht Canfield sie erneut zu bezirzen und schaltet das Radio ein, dimmt das Licht, woraufhin Ninotschka ihr Notizbuch herausholt, um sich Notizen über den Umwerbungsvorgang zu machen. Sie beschreibt nun Canfield, wie das Paarungsverhalten in Russland gehandhabt wird im Song *It's a Chemical Reaction, That's all*. Darin werden die wissenschaftlichen Erkenntnisse eines russischen Wissenschaftlers dargelegt, der die Anziehungskraft zwischen Mann und Frau auf die chemischen Reaktionen im Körper reduziert. Canfield besteht darauf, dass ihre Anziehungskraft nichts mit Elektromagneten zu tun hätte und antwortet auch mit einem Song, dem bekanntesten Hit des Musicals *All of You*. In diesem besingt Canfield, was er alles an Ninotschka liebt und was er gerne mit ihr machen möchte. Ninotschka reagiert jedoch wieder abwehrend und Canfield versucht nun, schon etwas verärgert, ihr klarzumachen, dass das Leben auch aus Vergnügen besteht und dass man auch einmal tanzen muss. Canfield kann sie schließlich zu einem Tanz verführen und die beiden tanzen als Paar durch den Raum. Als sie sich wieder niederlassen, gibt Ninotschka noch unter dem Eindruck des Tanzes zu, dass ihr die Verlockungen von Musik und Tanz durchaus bekannt seien, man diesen aber nicht nachgeben dürfe. Daraufhin küsst sie Canfield und nun scheint Ninotschka doch verführt, als plötzlich Peggy Dayton den Raum

betritt und die Zweisamkeit stört. Sie kommt, um sich über Boroff zu beschweren, er verfolge sie und seine Musik sei furchtbar. Ninotschka empfindet dies als Beleidigung des gesamten russischen Volkes und verlässt den Raum. Canfield ist verärgert, hält sich aber zurück und hört sich an, was Peggy zu sagen hat: Sie möchte den Film in ein Musical verwandeln, da ihre Fans diesen schwierigen Stoff und die Musik sonst nicht akzeptieren würden. Canfield zweifelt zunächst, lässt sich jedoch dafür begeistern. Er besteht darauf, dass Peggy nun auch Boroff von der Idee eines Musicals überzeugen und dabei ihren ganzen weiblichen Charme einsetzen solle.

Peggy verabredet sich mit Boroff in einem Modesalon, wo sie ihm ihre Outfits präsentieren will. Gleich erzählt sie ihm, wie wunderbar sich seine "Ode an den Traktor" in einen Musicalsong verwandeln ließe, woraufhin er entsetzt abwehrt. Seine Musik sei nicht für Gesang geeignet und er habe eine Verantwortung Russland gegenüber, denn seine Musik sei ein Teil der russischen Kultur. Peggy lässt sich aber nicht entmutigen und bittet ihn, diese eine Sache für sie zu tun, im Gegenzug würde sie ihm viel Zeit widmen und macht ihm damit ein eindeutig zweideutiges Angebot. Als sie im Ankleideraum verschwindet, betritt Ninotschka den Modesalon, denn sie möchte mit Boroff über seine Staatsbürgerschaft sprechen. Er verspricht sie später im Hotel zu treffen. Auf dem Weg hinaus erblickt Ninotschka ein Modell mit durchsichtigem Negligee auf dem Laufsteg und fragt Boroff, ob dies Männern gefalle, was er mit einem eindeutigen Ja beantwortet. Ninotschka verlässt den Raum und Peggy betritt den Laufsteg in einem rosafarbenen Kleid, das mehr wie ein Umhang aussieht und bereits die darunter getragene, schwarze Spitzenunterwäsche erahnen lässt. Sie erklärt Boroff im Song *Satin and Silk*, wie wichtig schöne Unterwäsche und Seidenstrümpfe für eine Frau sind und wie sich dadurch die Einstellung jeder Frau verändert. Dabei strippt sie für ihn, bis sie nur noch in einem schwarzen Spitzenkorsett, Strumpfhosen und hochhackigen Schuhen vor ihm tanzt. Boroff ist offensichtlich hingerissen.

Ninotschka ist in ihre Hotelsuite zurückgekehrt und nachdem sie die Türe verschlossen und die Vorhänge zugezogen hat, holt sie ein Paar Seidenstrümpfe unter einem Polster hervor und beginnt sich tanzend auszuziehen. Zu einer Instrumentalversion des Songs "*Silk Stockings*" legt sie ihr einfaches, dunkles Kleid ab und zieht ihre Wollstrümpfe aus. Tanzend schwebt sie förmlich durch den Raum, zieht sich Seidenstrümpfe und schöne Unterwäsche an und verwandelt sich so von der stets funktionell und eintönig gekleideten russischen Kommissarin in eine elegante Dame. In der Lobby erkennt sie der bereits wartende Canfield kaum, ist jedoch von ihrem wunderschönen Abendkleid und ihrer

Verwandlung entzückt. Sie ist noch unsicher, aber er versichert ihr, dass sie einen schönen Abend haben werden.

In Ninotschkas Suite warten bereits die drei Kommissare Brankov, Ivanov und Bibinski auf sie, als sie nach zwei Uhr Früh mit Canfield endlich den Raum betritt. Sie ist alkoholisiert und wirkt überglücklich und will gar nicht über die Probleme mit Boroff sprechen. Als Canfield und sie wieder alleine sind, gesteht sie ihm mit dem Song *Without Love* ihre Liebe. Darin erklärt sie, dass ein Mann alles sei für eine Frau und dass eine Frau ohne Liebe verloren sei. Kurz darauf schläft Ninotschka ein und Canfield legt sie auf ein Sofa und verlässt den Raum.

Am nächsten Tag kommen Ninotschka, die drei Kommissare und Boroff auf das Studiogelände, um einer Probe für den Film beizuwohnen. Zuvor zieht Canfield Ninotschka noch zur Seite und bittet sie, seine Frau zu werden. Sie willigt ein und zusammen singen und tanzen sie zum Song *Fated to be Mated*, womit sie erklären, dass ihre Liebe und ihr Zueinanderfinden Schicksal war. Als die Proben auf dem Set mit dem Song *Josephine*, gesungen von Peggy Dayton, beginnen, wird nach kurzer Zeit durch einen entsetzten Boroff die Probe abgebrochen. Dies entspreche überhaupt nicht mehr seinen Vorstellungen und auch die übrige russische Delegation ist empört und sieht dies als Beleidigung des gesamten russischen Volkes. Canfield kann Ninotschka auch nicht mehr beruhigen, indem er ihr erklärt, dass es in Amerika üblich sei, alle möglichen Stoffe in Musicals zu verwandeln und sich niemand daran stoße. Sie stürmt verärgert aus dem Studio und befiehlt den drei Kommissaren und Boroff die unverzügliche Abreise. Die Kommissare sind erschüttert und sind sich sicher, dass in Russland eine Deportation nach Sibirien auf sie warte. Es folgt der satirische Song *Siberia*, in dem die Kommissare singend und tanzend auf ironische Weise die Vorteile Sibiriens besingen, um sich selbst die Angst zu nehmen. Zurück im Hotel muss Canfield feststellen, dass Ninotschka bereits abgereist ist.

Es folgt daraufhin ein Szenenwechsel in die karge Wohnung Ninotschkas in Moskau, in der sie Boroff und die drei Kommissare empfängt. Gemeinsam schwärmen sie von den guten alten Zeiten in Paris und Boroff setzt sich ans Klavier, um seine neueste Komposition im Stil eines amerikanischen Popularsongs zu spielen. Ninotschka beginnt zu tanzen, und nach und nach beteiligen sich alle daran, auch ihre Wohnungsgenossen, die nur durch Vorhänge getrennt in eigenen Sektionen des selben Zimmers wohnen. Zum Song *Red Blues* singt und tanzt nun eine große Gruppe von Menschen, mit Ninotschka als strahlendem Mittelpunkt.

Es folgt ein Schnitt zurück in ein Büro in Paris, in dem Canfield mit einem Mann, wahrscheinlich dem russischen Botschafter, über seinen russischen Visumsantrag verhandelt, der immer wieder abgelehnt wird, auch als Canfield ihm erzählt, dass er in Russland seine große Liebe besuchen wolle.

Ninotschka wird in Moskau wieder in das Büro des Kulturministers gerufen, der sie trotz ihrer Ablehnung dazu zwingt, nach Paris zurückzukehren, um die drei Kommissare zurückzuholen, die abermals nach Paris geschickt worden waren und nicht mehr heimkehrten.

Zurück in Paris betritt Ninotschka einen russischen Club namens *La Vieille Russie*, wo sie die drei Kommissare herzlich empfangen. Nach der Begrüßung im Büro drängen sie Ninotschka in den Nachtclub, um sich die Show anzusehen. Als sie sich setzen, beginnt auf der Bühne auch schon eine Show, in der Fred Astaire zusammen mit einem Ensemble zum Song *The Ritz, Roll and Rock* singt und tanzt. Der Song handelt von der Faszination, die für die Jugend von der neuen Musikrichtung Rock 'n' Roll ausgeht und endet mit einem am Boden liegend Fred Astaire, der mit einem Fausthieb seinen Zylinder zerdrückt. Zurück im Büro des Clubs erfährt Ninotschka, dass die drei Kommissare die Besitzer des Clubs sind und sich in Paris niedergelassen haben. Sie haben damit Russland nicht verlassen, sondern sie haben hier das echte Russland aufgebaut: das fröhliche, gastfreundliche Russland. Damit würden sie Werbung für das echte russische Volk machen. Sie teilen Ninotschka mit, dass Canfield bald heiraten möchte, woraufhin sie sichtlich verfällt. Doch dann betritt Canfield den Raum. Er schwört, dass er ihr täglich geschrieben hätte, doch die Briefe wurden wohl durch die Zensur aufgehalten. Er versichert ihr seine Liebe und macht klar, dass sie es ist, die er heiraten möchte. Ninotschka zerreißt daraufhin ihr Rückflugticket und fällt in seine Arme.

6. Die Songs des Filmmusicals *Silk Stockings*

Das Filmmusical *Silk Stockings* beinhaltet zehn Songs aus dem Originalmusical in zum Teil abgeänderter Version und zwei Songs, die speziell für den Film geschrieben wurden. In einem ersten Abschnitt wird ein Überblick über alle Songs gegeben werden, um den musikalischen Verlauf des Musicals verstehen zu können. Fast alle Songs tragen aktiv zum Handlungsverlauf bei und sind somit integrativer Bestandteil der Filmstruktur. In den weiteren Abschnitten werden von fünf Songs der gesellschaftliche, politische und kulturelle Hintergrund erörtert, der Text und die Musik im Detail analysiert, sowie die visuelle Umsetzung und deren Bedeutung innerhalb der Filmstruktur beschrieben.

6.1 Überblick über alle Songs

Die beiden Hauptcharaktere des Films, Nina oder Ninotschka Yoschenko und Steve Canfield sind in jeder Hinsicht Gegenpole:

- Ninotschka ist eine Frau, Russin, Kommunistin, patriotisch, ernst, fleißig, korrekt, arbeitsam, pflichtbewusst und legt keinen Wert auf Unterhaltung;
- Canfield ist ein Mann, Amerikaner, an Luxus gewöhnt und wohlhabend (insofern Kapitalist), leichtlebig, fröhlich und liebt Unterhaltung, Musik und Tanz.

Die zwei Charaktere werden in sehr unterschiedlicher Weise eingeführt. Schon bevor man Canfield überhaupt zur Gänze zu sehen bekommt spielt Musik, als man nur seine Schuhe durch das Hotel gehen sieht. In Folge bringt er die drei Kommissare dazu, Boroff nicht nach Russland mitzunehmen, indem er sie mit Alkohol, Frauen und Musik verführt. Ninotschka lernt man jedoch in einem Büro kennen. Im Gespräch mit ihrem Vorgesetzten scheint sie die ernsthaftere und pflichtbewusstere Kommunistin zu sein. Es spielt keine Musik und alles wirkt nüchtern und ernst. Die Grunddisposition der zwei Charaktere wird damit bereits zu Beginn des Films angelegt. Im weiteren Verlauf des Films ist es möglich, die Entwicklung der Charaktere und schließlich deren Annäherung an den Songs abzulesen. Diese spielen eine wesentliche Rolle in der Darstellung der Unterschiede ebenso wie in deren

Auflösung.

In der folgenden Übersicht sind alle Songs in der Reihenfolge, in der sie im Film vorkommen, aufgezählt. Die Tabelle beinhaltet den Songtitel und die Namen der Charaktere, die diese präsentieren, die Inhalte der Songs und deren Bedeutung innerhalb des Filmgeschehens in einigen Worten, sowie in Schlagworten aufgezählte außerfilmische Thematiken, die in dem Song angesprochen werden.

Tabelle 4: Songübersicht

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
<i>Too Bad</i>	Ivanov, Brankov, Bibinski, Canfield	Die drei Kommissare beschließen in Paris zu bleiben und beschreiben auf ironische Weise, warum es "too bad" ist, dass sie in Paris bleiben müssen und nicht nach Moskau zurückkehren	• <u>Text</u>: Porter setzt Gegensatz: Hochkultur "write symphonies to Russia divine"* vs. Populärkultur "you'll hear us at the Ritz Bar singin' Sweet Adeline"*; Seitenhiebe auf Russland: "in case a party member has a chicken to spare"*, "you're sent off to a mine"* • <u>Musik</u>: Dur- und Moll-Wechsel um Paris hell vs. Moskau dunkel zu unterstreichen; folkloristische Anklänge durch Ausrufe "ai!, yai!, yai!"* • <u>Tanz</u>: es wird ausgelassen und wild getanzt; Brankov tanzt, sich auf Stuhl und Tisch stützend, mit Messer im Mund einen Kosakentanz	Die Kommissare sind den Annehmlichkeiten Paris' verfallen und stellen klar, dass sie nicht mehr zurück nach Moskau möchten	Kalter Krieg: Darstellung Russlands als düster und streng, in ständiger Angst in ein Strafarbeitslager geschickt zu werden vs. Westliche Welt mit Unterhaltung (Folie Bergère) und Luxus (Ritz, Royal Suite)
<i>Paris Loves Lovers</i> (siehe auch Kapitel <i>Without Love</i>)	Canfield, gesprochene Einwürfe von Ninotschka	Canfield will Ninotschka die Schönheit und romantische Stimmung der Stadt Paris näherbringen, doch Ninotschka erwidert mit	• <u>Text</u> : romantische Phrasen "glist'ning lights"* mit Hang zur Übertreibung "the urge to merge with the splurge of the spring"*; direkte Gegenüberstellung seiner und ihrer Ansichten: "Paris" vs.	• Gegensätzliche Ansichten von Canfield und Ninotschka werden dargestellt: • Romantik vs.	Kalter Krieg: Kapitalismus vs. Kommunismus

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
		gesprochenen Gegenargumenten	"Capitalistic", "Tells lovers" vs. "I'm pessimistic" • <u>Musik</u>: Verse wirkten wie ein Rezitativ, viele Tonrepetitionen auf kurzen Notenwerten, lebt durch Rhythmisierung; Refrain mit langen Notenwerten und Triolenaufschwüngen, die Melodiebogen bilden. Pausen geben Ninotschka die Möglichkeit zu antworten • <u>Tanz</u>: kein Tanz, Vortragsform	Nüchternheit und Realismus • Musik vs. Sprache • Kapitalismus vs. Kommunismus	
<i>Stereophonic Sound</i> (detaillierte Analyse siehe gleichnamiges Kapitel)	Peggy Dayton, Canfield	Neuerungen des Kinos in technischer und inhaltlicher Hinsicht und Entwicklung des Tanzes hin zu immer spektakuläreren Einlagen und Vermischung vieler Ballettformen	• <u>Text</u>: kann als Listen-Song bezeichnet werden: ironische Aufzählung der technischen Neuerungen wie "Stereophonic Sound", "Technicolor", "Cinemascope" und viele Stars mit ihren typischen Attributen erwähnt in Gegenüberstellung von früher und jetzt • <u>Musik</u>: hauptsächlich Tonrepetitionen, Konzentration auf Text, Wiegefigur vor dem Refrain, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken • <u>Tanz</u>: komische Tanzeinlage nach dem Gesang, akrobatisch	• Song dient nicht dem Handlungsfortgang; komödiantische Einlage, die den Charakter Peggy Dayton einführt; damals mit starkem Aktualitätsgehalt	Krise des Kinos in den 50er Jahren: Studiosystem wird abgelöst, Fernsehen gewinnt an Popularität, Hollywood versucht durch technische Neuerungen und Spektakularität zu punkten
<i>It's A Chemical Reaction, That's All</i> (siehe auch Kapitel <i>Without Love</i>)	Ninotschka	Sie stellt die Erkenntnisse der russischen Wissenschaft dar und dass Liebe und sexuelle Anziehung nur eine chemische Reaktion sei	• <u>Text</u>: die angebliche wissenschaftliche Darstellung wird für bissige Seitenhiebe genutzt: "the electromagnetic of the he-male"* und "the electomagnectic of the female"* sind für die Anziehung der Geschlechter verantwortlich und die	• Song zeigt Ninotschkas unromantische und nüchtern wissenschaftliche Sichtweise über die Anziehung zwischen den	

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
			romantische Darstellung der Ehe wird als faschistische Verklärung von "hey-diddle-diddle with middle-class kisses" entlarvt • <u>Musik</u>: Sprechgesangsartig mit Tonrepetitionen; Melodie führt am Ende jeder Aussage nach unten und eine abschließende Tonrepetition bekräftigt die Aussage • <u>Tanz</u>: kein Tanz, Vortragsform	Geschlechtern; neben dem Inhalt dient auch die sprechgesangsartige Darbietung dem Kontrast zum Liebeslied "All of You", das dann von Canfield folgt	
<i>All of You</i> (siehe auch Kapitel <i>Without Love</i>)	Canfield	Liebeserklärung an Ninotschka: Canfield liebt alles an ihr und will sie gewinnen	• <u>Text</u>: die Textpassage, die den Song auch aufgrund seiner sexuellen Konnotation berühmt machte, ist: "I'd love to make a tour of you, [...] the East, West, North and the South of you"*; ausgefeiltes Reimschema, denn die ersten beiden Phrasen sind Endreime, wobei die zweite Phrase mit der vierten Phrase sowohl einen Anfangs- als auch einen Endreim bildet: "I love the looks <i>of you</i>, the lure of <i>you</i>, I'd love to make a tour of <i>you</i>", dieses Schema setzt sich fort • <u>Musik</u>: es werden musikalische Zeichen gesetzt, um inhaltliche Höhepunkte und das Reimschema herauszuarbeiten: Wechsel nach Moll jeweils auf den Worten des oben beschriebenen Anfangsreimes (z.B. "lure", "tour") und Wechsel des Rhythmusschemas von Halbe mit Punkt und Viertel auf zwei Halbe und im nächsten Takt Viertel und Halbe (somit Verschiebung der Betonung	• Ninotschka wird zum Tanz verführt und Canfield bemerkt durch den Tanz, dass auch in ihr eine romantische, gefühlvolle Seite steckt; • durch die körperliche Annäherung beim Tanz wird das romantische Zusammenfinden des Paares vorweggenommen • nach dem Tanz gibt Ninotschka zu, dass auch sie die Freuden von Musik und Tanz kennt und es folgt der erste Kuss	

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
			auf den 2. Schlag) bei der Textzeile "East, West, North, and [...]"* • <u>Tanz</u> : Gesang leitet einen romantischen Paartanz ein		
<i>Satin and Silk</i>	Peggy Dayton	Peggy Dayton erklärt Boroff, wie schöne Unterwäsche die Moral einer Frau ändern kann; schöne Dinge ändern die Einstellung jeder Frau, auch wenn sie prude war, doch wenn sie Seidenunterwäsche trägt, ist sie offen für sexuelle Abenteuer	• <u>Text</u>: der Text ist der Szene entsprechend gespickt mit sexuellen Anspielungen: "And she's all prepared to make a friend, If she's wearing silk and satin, She's for pettin' and for pattin"*** • <u>Musik</u>: zunächst taktweise C-Dur und f-Moll-Wechsel, wobei Moll zur Betonung gewisser Textpassagen dient: "modesty"*, "[boys are] evil imps"* und dem späteren Reim mit "boys a glimpse"*; 8-taktiger B-Teil oder Bridge mit wellenartiger Melodieführung (Auf- und Abwärtsbewegung) mit Beschreibung der Unterwäsche im Text → könnte Anspielung auf die Kurven einer Frau sein. Instrumentierung wechselt zwischen Streichern und Blechbläsern, letztere werden zur Unterstreichung der sexuellen Konnotation eingesetzt • <u>Tanz</u>: es handelt sich mehr um einen Strip, in dem zunächst nur Boroff und dann auch das Publikum Peggy in Unterwäsche sehen darf; natürliche Bewegungen erfolgen auf musikalischen Akzenten, wie z.B. Boroff lockert seinen Krawattenknopf auf einem markanten Bläseereinwurf	• Boroff soll mit diesem Song und ihrem Strip dazu gebracht werden, der Umarbeitung seiner Musik in ein Musical zuzustimmen • Ninotschka fragt Boroff vor dem Song, ob schöne Unterwäsche Männern gefällt und dieser bejaht; es folgt nach dem Song Ninotschkas Verwandlung (siehe <i>Silk Stockings</i>)	• Konsum • weibliche Sexsymbole der 1950er Jahre

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
<i>Silk Stockings</i> (Instrumentalversion)	Ninotschka (in der Broadway-Version ein Song von Canfield)	Kein Text, nur Musik und Tanz	• <u>Text</u>: der ursprüngliche Text wurde gestrichen • <u>Musik</u>: getragenes Thema in c-Moll, da in dem Song ursprünglich Canfield gegen Ende des Musicals um den Verlust von Ninotschka trauert; Instrumentierung zunächst einfach, Altblockflöte stellt die Melodie vor, breitet sich im Verlauf im Orchester aus; die Entwicklung vom einfachen zum opulenten Klang des gesamten Orchesters unterstreicht die Bedeutung des Songs • <u>Tanz</u>: ballettinspirierte Choreographie; Ninotschka präsentiert zunächst tanzend Kleidungsstücke (Seidenstrümpfe, strassbesetzte hochhackige Pumps) und zieht sich dann tanzend um; viele scherenartige Beinbewegung, die den Fokus auf die Beine bzw. Strümpfe lenken; dadurch elegante, ballettartige Wirkung und das Strumpf-Thema des Songs wird unterstrichen, außerdem typische Bewegung für Cyd Charisse, um ihre langen Beine zur Geltung zu bringen	• Ninotschka verwandelt sich in eine elegante, feminine Frau; es wird offenkundig, dass auch sie einen Sinn für schöne Dinge hat; wurde oftmals als Höhe- bzw. Wendepunkt des Films bezeichnet	<u>Mode</u> : Nylon-Strumpf in Amerika als Massenprodukt in den 50er Jahren
<i>Without Love</i> (detaillierte Analyse siehe gleichnamiges Kapitel)	Ninotschka	Erkenntnis Ninotschkas, dass eine Frau ohne einen Mann keine richtige Frau sei und erst durch die Liebe ihre Bestimmung erfülle	• <u>Text</u>: einfacher, auf romantische Phrasen fokussierter Text "you opened my eyes to joys which had missed me and since you kissed me"*; ABBA-Reimschema • <u>Musik</u>: komplexe musikalische Struktur; Verse in Moll und Refrain in Dur, zeigt	• Ninotschka bekennt ihre Liebe zu Canfield; • sie offenbart ihre Verwandlung von der auf Arbeit fokussierten zur liebenden Frau, deren	Rolle der Frau im Amerika der 1950er Jahre: • Entwicklung der Familienstruktur

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
			musikalisch den im Text beschriebenen Übergang von der Unkenntnis zur Kenntnis der Bedeutung und Schönheit der Liebe; chromatischer Melodieverlauf, wobei leiterfremde Töne zur Betonung wichtiger Textpassagen verwendet werden, wie etwa Gis in F-Dur auf "out" von "without love" • <u>Tanz</u>: kein Tanz, Ninotschka sitzt zu Canfields Füßen am Boden, sich auf seine Beine lehnd	Leben sich nun auf den Geliebten konzentriert	und des Frauenbildes • Unterschied in der Rolle der Frau zwischen USA und Sowjetunion in den 1950er Jahren
<i>Fated to be Mated</i> (speziell für die Filmfassung komponiert)	Canfield	Canfield will mit diesem Song Ninotschka davon überzeugen, dass ihre Liebe und ihre Heirat Schicksal sei und will damit ihre Zweifel zerstreuen, dass eine Ehe zwischen ihnen nicht möglich sei (Ninotschka hatte Bedenken geäußert, dass die sowjetische Regierung eine Heirat verhindern würde)	• <u>Text</u>: es wird ein Ausblick auf das zukünftige, glückliche, leidenschaftliche, gemeinsame Leben gegeben: "burning bridegroom" und "yearning bride"*; markant sind der Binnenreim in der jeweils ersten Textzeile und nochmaliger Reim innerhalb der zweiten Textzeile und dem unerwarteten Wechsel zu einem Endreim: "We were <i>fated</i> to be <i>mated</i>, we were <i>slated</i> to be tied- Me as the burning bridegroom, You as the yearning bride"*. • <u>Musik</u>: die Musik wandelt sich von Big-Band Swing zum Paso Doble und dann zum Jazz-Ensemble: die Wandlung wird durch die jeweilige Instrumentierung und Rhythmusgebung erreicht • <u>Tanz</u>: der Gesang dient als Einleitung einer ausgedehnten Duett-Tanzsequenz: Ninotschka und Canfield befinden sich auf	• Die zuvor gestandene Liebe wird mit einer Verlobung besiegelt und die Schicksalhaftigkeit ihres Zusammenfindens besungen (<i>fated</i>). Die auf den Gesang folgende Tanzeinlage zeigt das Glück und die Verliebtheit der beiden	

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
			dem Studiogelände, in dem das Musical von Boroff aufgenommen wird, und als Szenerie für die Tanzeinlage dienen drei verschiedene Studiosets; die Musik und die Tanzstile spiegeln die jeweilige Szenerie wider; es handelt sich um einen glücklichen, verspielten und akrobatischen Tanz eines Liebespaares		
<i>Josephine</i>	Peggy Dayton	Peggy Dayton spielt im Musical von Boroff Joséphine de Beauharnais, Napoleon Bonapartes erste Frau und beschreibt sich singend als sexy und cool; Canfield erklärt vor dem Song, dass die ursprüngliche Idee einer Musicaladaption von "Krieg und Frieden" in die Liebesgeschichte zwischen Josephine und Napoleon geändert worden war	• <u>Text</u>: da die Funktion des Songs innerhalb des Filmes die Provokation durch Trivialisierung ist, werden umgangssprachliche Ausdrücke ("ultry-sultry Martinique"), einfaches Reimschema (AAAABBC) verwendet, stark repetitive Wortmotive ("agitating", "titillating", "lubricating"; "undulating"), sowie sexuelle Anspielungen verwendet ("thighs", "lips", "hips") • <u>Musik</u>: Josephine betritt begleitet von Bläserfanfare und Trommeln den Raum, und als sie am Thron Platz nimmt, beginnt sie opernhafte eine chromatisch auf- und abwärts führende Melodie zu singen zu dem Wort "Jo-o-o-o-sephine" – doch mit den Worten "commonly called Jo" wendet sich die Musik in einen beschwingt jazzigen Song in typischem Big-Band Klang • <u>Tanz</u>: Peggy oder hier Josephine schreitet zunächst nur zur Musik, als der Jazzpart beginnt, spiegelt sie den Text in ihren	• Boroff, Ninotschka und die drei Kommissare sind von dem Umgang mit Boroffs Musik und der damit verbundenen Trivialisierung russischer Hochkunst empört, weshalb es zum Streit zwischen Ninotschka und Canfield und schließlich zur Abreise der gesamten russischen Delegation kommt	<u>Napoleon Bonaparte und Josephine de Beauharnais</u> : der ursprünglich im Film angekündigte Verweis auf die russische Hochkultur durch die Adaption von <i>Krieg und Frieden</i> wurde von Canfield gestrichen und durch die Beschränkung auf diese Geschichte ersetzt

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
			Bewegungen wider: zeigt bei "eyes" auf ihre Augen, bei "lips" auf ihren Mund; damit wird auch durch die Choreographie die Banalität der Musicalnummer gezeigt		
<i>Siberia</i> (detaillierte Analyse siehe gleichnamiges Kapitel)	Brankov, Ivanov, Bibinski	Die drei Kommissare erwartet bei ihrer Rückkehr, zur Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt zu werden, und sie zählen in diesem Song ironisch die positiven Seiten Sibiriens auf	• <u>Text</u>: der Text wird durch einfallsreiche, ironische Wortspiele über Gemeinplätze zum Thema Sibirien dominiert: "when it's cocktail time 'twill be so nice just to know you'll not have to phone for ice"* • <u>Musik</u>: der Song ist mit der Überschrift "Marsch" versehen und wird auch dementsprechend rhythmisiert; dadurch wird die Strenge und strafweise Deportation musikalisch umgesetzt; durch eine liebliche Instrumentierung (u.a. durch ein Glockenspiele) und die Unterlegung mit dem humorvollen Text wird der Song jedoch ironisch verdreht • <u>Tanz</u>: die Choreograph ist bewusst amateurhaft und slapstickartig, um auch hier eine ironische Brechung zum eigentlichen Thema, der Deportation nach Sibirien, zu erreichen	• Der Song dient nicht dem Handlungsverlauf, sondern ist, ebenso wie <i>Stereophonic Sound</i> eine komische Einlage	Sibirien als Symbol der sowjetischen Strafarbeitslager
<i>The Red Blues</i>	Boroff, Brankov, Ivanov, Bibinski, Ninotschka und Mitbewohn	Boroff zeigt Ninotschka und den drei Kommissaren seine neueste Komposition, eine Jazznummer; auch alle übrigen Bewohner der Wohnung beginnen	• <u>Text</u> : der Song besteht im wesentlichen nur aus der Textzeile "We got the red blues", die ständig wiederholt wird und in der Strophe "we got the red, red, red, that's what we said, red blues" kulminiert; der Text dient mehr zur Rhythmisierung und die Eintönigkeit bewirkt eine tranceartige	Der Song zeigt, dass nicht nur die aus Paris heimgekehrte Delegation dem Jazz und damit der amerikanischen Musik verfallen ist, sondern sich diese Begeisterung	Jazz als typisch amerikanische Kunstform

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
	er ihrer Moskauer Wohnung	zu singen und zu tanzen; zweimal wird der Song unterbrochen, weil ein Herr durch das Zimmer geht, der offensichtlich nichts von der ausgelassenen Stimmung zur amerikanischen und damit kapitalistischen, westlichen Musik wissen darf	Wirkung • <u>Musik</u>: es wird eine archetypische Jazznummer dargestellt, die durch das einfache Blues-Schema charakterisiert wird; im Film sieht man ein Klavier, ein Saxophon und eine Ziehharmonika, die ein Jazztrio aus Instrumenten bilden, die in einer Moskauer Wohnung vorhanden sein könnten; die diegetischen Instrumente werden durch ein nicht-diegetisches Orchester unterstützt • <u>Tanz</u>: die durch die Musik angelockten Mitbewohner beginnen in Gruppen zu tanzen und auch die zunächst zögerliche Ninotschka wird vom Rhythmus der Musik zum Tanzen animiert, ihr Tanz steigert sich in eine akrobatische Solotanzeinlage, in der die übrigen Anwesenden sie staunend bewundern	wie ein Virus rasant auf alle Mitbewohner ausbreitet; die Musik wird auch dadurch so spannend, weil sie verboten ist, wie durch den zweimal durchs Zimmer gehenden älteren Mann gezeigt wird, vor dem der Schein gewahrt bleiben muss	
<i>The Ritz Roll and Rock</i> (speziell für die Filmfassung komponiert; detaillierte Analyse siehe gleichnamiges Kapitel)	Canfield	Canfield wird hier für den Zuseher eigentlich zu Fred Astaire, der in einer Darbietung in einem Nachtclub über den "Ritz, Roll and Rock" singt und damit die damals aktuelle Euphorie der Jugend über den Rock'n'Roll beschreibt	• <u>Text</u>: der Text ist wieder durch die ironisch bissige Brechung des eigentlichen Themas, hier der Rock 'n' Roll charakterisiert: "The rock and roll is dead and gone, for since the smart set took it on, because they found it much too tame, they jazzed it up and changed its name"*; das Jugendphänomen wird in die entgegengesetzte Sphäre des Erwachsenen und des wohlhabenden, konservativen Milieus verschoben	Der Song hat keine Bedeutung für den Handlungsverlauf, sondern weist über den Film hinaus auf den Rückzug Fred Astitares aus dem Filmgeschäft hin; er übergibt hier symbolisch seinen Platz an die Jugend	<u>Rock 'n' Roll</u> : der Rock 'n' Roll als musikalische und gesellschaftliche Revolution und Jugendbewegung

Songtitel	SängerIn	Inhalt des Songs	Musik, Text und Tanz	Bedeutung für Handlungsverlauf	außerfilmische Themen
			• <u>Musik</u>: durch den synkopierten Rhythmus sowie den Einsatz einer E-Gitarre und der Boogie-Woogie Begleitung im Bass wird der Rock 'n' Roll musikalisch dargestellt, der jedoch durch den Einsatz des Orchesters entsprechend dem Text ironisch gebrochen wird • <u>Tanz</u>: Canfield bzw. Astaire wird durch ein Tanzensemble auf der Bühne begleitet; die Choreographie zeichnet sich durch häufige Tanzbewegungen am Boden liegend aus; markant ist der Schluss, in dem auch Astaire am Boden liegt und mit seiner rechten Hand sein Markenzeichen, den Zylinder, zerdrückt		

*Quelle: Porter, Chappell & Co., Inc.

6.2 Stereophonic Sound – eine Satire auf die technischen Errungenschaften des Kinos und vieles mehr

Der Song *Stereophonic Sound* ist einer jener Songs, die der Handlung mehr oder weniger komplett entzogen sind – vergleichbar mit dem Song am Ende des Films *The Ritz, Roll and Rock* – und stattdessen vor allem die Funktion erfüllen, aktuelle Zeitbezüge in das Musical zu integrieren. **Im folgenden Kapitel soll nun dargestellt werden, auf welche aktuellen Vorgänge sich der Song bezog.**

6.2.1 Das Filmgeschäft in den 1950er Jahren

Das Kino, das in den drei Jahrzehnten zuvor das kulturelle Leben in den USA so entscheidend geprägt hatte, kam in den 1950er Jahren aus mehreren Gründen in Bedrängnis.

Das *Studiosystem*, das den Filmstudios eine monopolistische Machtstellung gewährleistete, geriet Ende der 1940er Jahre ins Wanken. Den Anfang machte 1948 eine Änderung der Gesetzeslage durch einen Präzedenzfall gegen Paramount, in dem der Oberste Gerichtshof verbot, dass Studios auch Kinos besitzen dürfen, mit der Begründung, dass sie damit eine wirtschaftliche Monopolstellung innehaben würden. Die großen Studios wie Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox oder Warner Brothers hatten bis dahin von der Produktion bis zur Vorführung alles in der Hand gehabt und es unabhängigen Kinos fast unmöglich gemacht, am Markt zu bestehen. Die neuesten Filme waren zunächst exklusiv in den studioeigenen Kinos zu sehen und erst Wochen später, als das Interesse abebbte, im Verleih auch für andere Kinos erhältlich.

Ein weiterer Punkt, der Studios zu schaffen machte, war das Verbot von langjährigen Verträgen mit Schauspielern, die aufgrund ihrer harten und für die Schauspieler sehr einengenden Auflagen als Knebelverträge bezeichnet wurden. Ab 1953 wurden die zumeist siebenjährigen Verträge mit Hilfe von Gerichtsurteilen durch Verträge auf Projektbasis, das heißt für einen oder mehrere Filme, ersetzt. Somit schrumpfte auch der Einfluss der Studios auf die Schauspieler, über deren Einsatz in Filmen zuvor frei verfügt werden konnte (vgl. Niess, 2005: S. 73)

Der einschneidendste Faktor für die Bedrängnis der Filmindustrie war aber der

unaufhaltsame Vormarsch des Fernsehens, der in den 1950er Jahren zu einem immensen Rückgang an Kinobesuchen führte. Waren im goldenen Kinojahr 1946 noch um die 90 Millionen Kinobesucher wöchentlich zu verzeichnen, so gingen die Zahlen bis zum Jahre 1950 auf 40 Millionen Amerikaner zurück (vgl. Halliwell, 2007: S. 149). Das Fernsehen passte zum neuen Lebensstil, der nach dem Zweiten Weltkrieg Einzug hielt. Man zog sich in sein Eigenheim, bevorzugt am Stadtrand, in *Suburbia* zurück und sah im privaten Familienkreis fern, anstatt ins Kino zu gehen – *Home-Entertainment* war das neue Schlagwort. Der Siegeszug des Fernseher begann im Jahr 1948 und seine Popularität stieg, sodass im Jahre 1950 bereits 7 Millionen Geräte verkauft wurden (vgl. Niess, 2005: S. 73) und im Jahre 1959 ca. 90 Prozent aller amerikanischen Haushalte über einen Fernseher verfügten (vgl. Halliwell, 2007: S. 147). Das Fernsehen löste damit in den 50er Jahren das Kino als bestimmende kulturelle Ausdrucksform ab.

Die großen Fernsehsender wie CBS, NBC und ABC gingen kontroversen Themen aus dem Weg und konzentrierten sich auf Programme für die ganze Familie. Das Programm wurde von Quiz-Shows und Comedy dominiert, während ernste soziale und politische Fragen dem Radio und der Literatur zur Aufarbeitung überlassen wurden. Die Programmentscheidungen wurden durch zwei wesentliche Faktoren beeinflusst: zum einen wurden die Fernsehsendungen größtenteils durch Firmen gesponsert, die zwar selten direkt in die Sendungsgestaltung eingriffen, jedoch ein Programm bevorzugten, das alle Bevölkerungsschichten ansprach, quer durch alle sozialen Klassen und Ethnien, und das Image der weißen Mittelschichtsfamilie propagierte. Das Fernsehprogramm war somit stark von kommerziellen Gesichtspunkten geprägt. Zum anderen fürchteten die Senderchefs sozial und politisch kritische Themen aus Angst unamerikanisch zu wirken. Auch wenn die HUAC (*House Un-American Activities Committee*) bei CBS ermittelte, konnten sich die Fernsehsender weitestgehend der Hetzjagd entziehen, indem sie jegliche kontroversiellen Themen vermieden.

Im Vergleich mit dem glatten Unterhaltungsfernsehen, das für die breite Masse produziert wurde, positionierte sich das Kino, vor allem durch das Aufkommen von Independent-Filmproduktionen, die von einem Prozent im Jahr 1950 auf 50 Prozent im Jahr 1958 anstiegen, sowie durch Autorenfilme und Persönlichkeiten wie Billy Wilder, die sowohl als Drehbuchautoren als auch Regisseure auftraten, als gehobene Kunstform (vgl. Halliwell, 2007: S. 149).

Es wurden aber auch weiterhin Filme für ein Massenpublikum durch die großen Filmstudios produziert, die sich vor allem durch technische Neuerungen vom Fernsehen

abhoben und damit Publikum aus ihren Häusern ins Kino locken wollten. Die Experimente mit immer neuen Kinoformaten und Klangqualitäten erreichte natürlich auch das Genre des Filmmusicals, das als Zugpferd zahlreicher großer Studios fungierte. Cole Porter hatte diese Entwicklung erkannt und in dem Song *Stereophonic Sound* satirisch verarbeitet.

6.2.2 *Stereophonic Sound* – eine Analyse

Der Song wurde erst während der Pre-Broadway-Tournee in Boston im Jänner 1955 in das Musical integriert und im April 1955 publiziert. Gretchen Wyler, die *Stereophonic Sound* während dieser Tournee erstmals sang, wurde mit dem Song zur Berühmtheit (vgl. McBrien, 1999: S. 360). In der Filmfassung ist *Stereophonic Sound* ein Duett zwischen Janis Paige und Fred Astaire. Die von Janis Paige verkörperte Peggy Dayton wird vor diesem Song in einer Pressekonferenz von Journalisten zu ihrem neuesten Filmprojekt befragt. Ihr Produzent, Steve Canfield, gespielt von Fred Astaire, organisierte diese Pressekonferenz in Paris, um das Projekt der Filmmusicalfassung des Tolstoi-Klassikers *Krieg und Frieden* vorzustellen, für das der russische Komponist Boroff die Musik beisteuern sollte. Bereits zu Beginn der Konferenz wird klar, dass die Figur Peggy Dayton eine Parodie des populären Schwimm-Filmstars Esther Williams darstellt. Peggy spricht davon, dass sie nun zum ersten Mal eine ernste Rolle annehmen möchte, woraufhin ein Journalist entgegnet, dass sie doch Amerikas schwimmendes Sweetheart wäre. Peggy behauptet daraufhin genug vom Schwimmen zu haben und auch aus gesundheitlichen Gründen damit aufzuhören. Auch Williams hatte Anfang der 1950er Jahre schwere gesundheitliche Probleme nach einem Unfall bei den Dreharbeiten zu einem ihrer Filme. Ein nächster Hinweis auf Esther Williams ist die Aufzählung der Filme, in denen Peggy zuletzt mitspielte, die den Filmtiteln in Williams Filmographie erstaunlich ähneln – so ist die Rede von *The cowboy and the mermaid* anstatt Williams *Million Dollar Mermaid* von 1952 und *Neptune's Mother* statt Neptunes *Daughter* aus dem Jahr 1949 (vgl. Wikipedia: *Esther Williams*). Esther Williams war seit ihrem Vertragsabschluss mit MGM 1941 ein äußerst erfolgreiches Zugpferd des Studios gewesen und hatte zum Beispiel mit Filmen wie *Take me out to the ballgame* oder *Neptune's Daughter* in einem der elf bzw. zehn finanziell erfolgreichsten Filmen des Jahres mitgewirkt (vgl. Wikipedia: *Esther Williams*). Erstaunlicherweise entstand diese Parodie ein Jahr nach ihrem Ausstieg aus MGM und ihrem Wechsel zu Universal International, der erhebliche finanzielle Einbußen für sie bedeutete, es ihr aber ermöglichte, 1956 eine dramatische Rolle zu spielen. Der Film fiel

jedoch kommerziell durch. Die Seitenhiebe auf ihre Person in *Silk Stockings* zeigen die Härte, mit der die Studios gegen Schauspieler vorgehen, auch wenn sie Stars waren, sobald sie ihre Verträge lösten und sich damit der Machtausübung entziehen wollten.

Der Song selbst, den Peggy dann während der Pressekonferenz anstimmt, beginnt sogleich selbstironisch damit, dass es heutzutage nicht mehr ausreiche, einen berühmten Star anzukündigen, um das Publikum ins Kino zu locken. Vielmehr käme es darauf an, dass der Film in Technicolor und Cinemascope gedreht sei und über *Stereophonic Sound* verfüge. So heißt es im Refrain:

"You've got to have glorious Technicolor,
Breathtaking Cinemascope and
Stereophonic sound." (Porter, Chappell & Co., Inc.)

Auch der Film *Silk Stockings* selbst wurde in Cinemascope mit Metrocolor und Perspecta-Klang, eine der technischen Alternativen zu Stereophonic, gedreht. Seit einem Werbefilm für Cinerama 1952, das als erstes Breitbildformat mit drei separaten Kameras aufgenommen werden musste, wurde fieberhaft an verschiedenen Formaten gearbeitet. Wurden die technisch notwendigen Änderungen für Cinerama noch in fast keinem Kino durchgeführt, so hatte Cinemascope, das vom Studio Twentieth Century Fox entwickelt wurde und schon bald an andere Studios auslizenziert wurde, großen Erfolg und bot den Kinogängern nun ein fast doppelt so breites Bild, wie das herkömmliche Format (vgl. Halliwell, 2007: S. 150). Eine Zerrlinse, die an der Kamera angebracht wurde, komprimierte das Breitbildformat, das dann durch eine Zerrlinse am Kinoprojektor wieder entzerrt auf das Breitbildformat 2,66:1 ausgestrahlt wurde. Das Format eignete sich sehr für die während des Kalten Krieges beliebten klassischen und biblischen Dramen, die mit dem Format noch epischer wirkten. Außerdem stieg die Zahl der Filme, die in den 50er Jahren in Farbe gedreht wurden, stark an und mit einer verbesserten Farbintensität durch Technicolor, Metrocolor oder DeLuxeColor konnten die Kinos ein neues Erlebnis bieten, mit dem das Fernsehen nicht mithalten konnte. Cinemascope wurde nicht nur für epische Filme verwendet, sondern auch für Western, romantische Komödien, Musicals und sogar Cartoons, was die Kinos dazu zwang, die Technologie zu unterstützen, und so waren 1957 bereits 85% der Kinos in der Lage Cinemascope zu zeigen (vgl. Halliwell, 2007: S. 150). Aber nicht alle waren von dem breiten Bildformat begeistert, wie auch Rouben Mamoulian, der Regisseur von *Silk Stockings*, da es auf beiden Seiten viel Platz bot, der gefüllt werden mussten (vgl. Fitzgerald, 2003, Zeit: 15:40-16:10). So wurden oftmals Zuseher oder Tänzer benötigt, um die leeren Flächen an den Seiten zu füllen. Während der

Gesangsnummer *Stereophonic Sound* nehmen diesen Platz die zusehenden Journalisten ein.

Cinemascope war aber bei weitem nicht das einzige neu entwickelte Format, und so zählt auch Cole Porter in seinem Song noch weitere auf, neben Cinerama noch VistaVision, das erstaunlicherweise fast ausschließlich von Paramount verwendet wurde, obwohl es das schärfste Bild zu liefern vermochte, oder auch Superscope und Todd-A-O, das zum Beispiel zusätzlich zu einer Cinemascope-Version für die Verfilmung vom Musical "Oklahoma" 1955 verwendet wurde und damit sowohl im 35mm-Cinemascope als auch im 70mm-Todd-A-O-Format gezeigt werden konnte. Astaire hatte klare Vorstellungen von seiner Präferenz. In einem Brief an Arthur Freed schrieb er: "[...] are you using VistaVision or CinemaScope? Not that it matters probably, but CinemaScope "sends" me more than VV." (Fred Astaires zitiert nach: Fordin, 1996: S. 444) Dieser Wunsch mag auch dazu beigetragen haben, dass man sich für die Dreharbeiten von *Silk Stockings* für das Format Cinemascope entschied.

Porter führt nun in *Stereophonic Sound* eine Liste von Attraktionen auf, die das Publikum nur mehr dann ins Kino zu locken vermag, wenn sie in der neuesten Technologie gezeigt werden. Er spielt dabei damit, dass dies keinesfalls der Wahrheit entsprechen kann, denn er zählt dabei zum Beispiel Superstars der 50er Jahre, wie Ava Gardner auf, die als eine der schönsten Frauen dieser Zeit galt und nach wie vor Publikum ins Kino zu locken vermochte. Eine andere Textpassage über einen weiblichen Star dieser Zeit lautete in der ursprünglichen Musicalfassung folgendermaßen:

"If Zanuck's latest picture were the good
old-fashioned kind,
There'd be no one in front to look at Marilyn's
behind." (Porter, Chappell & Co., Inc.)

Diese und andere Textpassagen des Songs mussten auf Druck eines Inspektors des *Hays Office*, wie die *Production Code Administration* umgangssprachlich genannt wurde, geändert werden. Ein Vertreter dieser Behörde war stets am Set anwesend, wie Cyd Charisse in einer Dokumentation zum Film *Silk Stockings* beschrieb, um auf die Einhaltung des *Production Code* zu achten (vgl. Fitzgerald, 2003, Zeit: 14:33-14:50). Es wurde dabei vor allem auf die Einhaltung der moralischen Werte (*moral standards*) geachtet im Bezug auf Kriminalität beziehungsweise Gesetzestreue, Sexualität und Rasse, wobei Filmemachern nahegelegt wurde, das auf Rassentrennung bedachte Südstaaten-Publikum nicht mit Szenen zu verärgern, in denen Weiße und Schwarze gemeinsam

aufzutreten (vgl. Pomerance, 2005: S. 150). Im Falle von *Stereophonic Sound* war es die sexuelle Zweideutigkeit, die Cole Porter in seinen Texten gerne verwendete, die an mehreren Stellen beanstandet wurde und zu Änderungen gegenüber der Broadwayfassung führte. Die Passage, in der Porter Marylins Hinterteil erwähnt, wurde für den Film zu einem Text über Rudolph Valentino, den Stummfilmstar, umgearbeitet. Porter beschreibt dabei, dass "Valentino's Chic" und seine legendären Liebhaberqualitäten heutzutage niemanden mehr begeistern würden, solange dies nicht in der neuesten technischen Qualität gezeigt würde. Da Valentino zum Zeitpunkt des Filmdrehs schon 30 Jahre lang tot war, könnte man kritisch anmerken, dass die satirische Qualität eines aktuellen Sexsymbols wie Marilyn Monroe größer war, da sie mit Sicherheit Zuschauer ins Kino lockte. Es wäre aber durchaus möglich, dass der homosexuelle Cole Porter durch die Erwähnung Valentinos die Zensur geschickt zu hintergehen verstand, da Valentino schon zu Lebzeiten als androgyn galt und deshalb auch von homosexuellen Männern verehrt wurde, was den geänderten Text eventuell sogar noch prekärer macht als das Original. Außerdem wurden noch weitere Stellen im 1. Refrain abgeändert: das Wort "bosom" wurde durch "mouth" ersetzt und "the people wouldn't pay a cent to see her in the bare" durch "the people wouldn't pay a cent, they wouldn't even care" ersetzt. Cole Porter hatte seit seinen Anfängen bei MGM in den 30er Jahren immer wieder Erfahrung mit der Production Code Administration gemacht, war aber trotz alledem begeistert von Hollywood und empfand die Arbeit beim Film als wesentlich einfacher als die Arbeit am Broadway (vgl. McBrien, 1999: S. 196). Er schien sich überhaupt sehr gut an die an ihn gestellten Forderungen anzupassen. So beschreibt Hildegard Knef etwa in ihrer Biographie, dass Porter bei der Arbeit an *Silk Stockings* auf alle Forderungen der Produzenten einging und eine hohe Arbeitsmoral aufwies (vgl. Knef, 1970: S. 299). Auch wenn Porter den Änderungswünschen der Zensurbehörde anscheinend bereitwillig nachgab, erscheint es paradox, dass ein Filmmusical, das häufige Anspielungen auf die Einschränkungen der russischen Bevölkerung durch die sowjetische Zensur macht und diese den Freiheiten des Westens gegenüberstellt, selbst einer so strengen Zensur unterlegen war.

Das Interesse der *Production Code Administration* an diesem Song und an Änderungen am Text lässt sich vielleicht auch dadurch erklären, dass der Song von Cole Porter so konzipiert wurde, dass der Text im Vordergrund steht. Die Melodie beziehungsweise Harmonie ist sehr einfach gehalten, um sicher zu gehen, dass der Zuhörer dem Text folgen kann. In den ersten vier Takten besteht die Melodie bis auf einen Auftakt fast

sprechgesangartig aus einer repetierten Note und wird dann in den nächsten vier Takten nur um eine Terz erhöht, was die Spannung erhöht. Die Instrumentierung, die Cole Porter nie selber vornahm und im Fall von *Silk Stockings* von Conrad Salinger stammt, entschärft die Eintönigkeit insofern etwas, als die Singstimme zumeist nur von einem Instrument verdoppelt wurde, wie zum Beispiel der Querflöte. Erst in der Tanzpassage am Ende des Songs wird das gefühlte Tempo des Songs angehoben, indem die Melodie durch die Brass-Section gespielt und dadurch der Eindruck erweckt wird, als würde der Song immer schneller marschieren.

Im 9. Takt folgt eine Wiegefigur mit dem leiterfremden Wechselton Ges, die die Spannung hin zum eigentlichen Refrain nochmals anhebt und mit einem G aufgelöst endet. Danach führt eine aufstrebende Melodie, ein eintaktiges synkopierte Fanfarenmotiv, zur Hauptaussage des Songs, als Endpunkt des Spannungsaufbaus: "glorious technicolor, breathtaking cinemascope and stereophonic sound" Diese Textstelle ist nun die einzige, die mit einer ausgeschmückteren Melodie mit größerem Bogen untermalt wurde und wo die Melodie, die sonst mit Viertel- und Achtelnoten notiert ist, auf Halben verweilt, womit er die Wichtigkeit nochmals unterstreicht. Porter greift hier auch auf ein oftmals von ihm verwendetes Stilmittel zurück und wechselt taktweise zwischen Dur und Moll, was diesen Teil musikalisch interessanter wirken lässt – "breathtaking" As-Dur, "Cinemascope" desmoll, "stereophonic" As-Dur. Das Wort "Stereophonic" wird außerdem parodistisch noch damit betont, dass es bei fast jedem Mal durch einen Halleffekt verzerrt wurde.

Den Charakter des Songs prägt vor allem der im 4/4-Takt stehende, marschierende Rhythmus – auch die Überschrift "Steady, March tempo" weist darauf hin – der dem Song Dynamik und Heiterkeit verleiht. Der Marschcharakter, der gegen Ende des Stückes, wie bereits erwähnt, durch die Instrumentierung stärker zum Vorschein kommt, könnte durchaus ein Hinweis darauf sein, dass die Industrie sozusagen geschlossen in eine Richtung marschiert – dem Kampf gegen die bereits angesprochenen Probleme entgegen.

Fred Astaire war es wichtig, in diese satirische Kampfansage noch ein persönliches Anliegen zu integrieren, das sein Metier betraf – den Tanz. Im Gegensatz zur Broadway-Musicalfassung enthält der Song im Film noch einen 3. Refrain, um den Astaire Cole Porter gebeten hatte (vgl. Fitzgerald, 2003, Zeit: 15:21-15:28). In den 50er Jahren wurde das Ballett vor allem im Musicalfilm in all seinen Facetten modern, und je exotischer, desto besser. Die satirischen Gegensätze werden nun durch die Gegenüberstellung der guten, alten Zeit, die Astaires Tanzstil verkörpert und der neuen *Ballet-Mania* gebildet. Zunächst wird beschrieben, was früher beim Tanz wichtig war:

"There was a time when dancin was
so intimate and sleek
a fellow hugged his partner as they
cuddled cheek to cheek" (Porter, Chappell & Co., Inc.)

Die aktuelle Manie nach neuen Ballettformen zählt Porter dann in einer langen Liste, wie "Russian ballet", "Modern ballet" oder "Hinduh ballet", die dann in der Textzeile "or Ballet ballet or any ballet" kulminiert. Diesem Refrain schließt sich eine Tanznummer an, die den parodistischen Charakter unterstreicht und den Song abschließt.

Cole Porter ist es mit diesem Song gelungen, auf satirische und heitere Weise den sehr realen Kampf der Filmindustrie darzustellen, der in gewisser Weise ja sowohl ihn, als auch die Darsteller betraf, ohne auf zum Teil harte und treffende Seitenhiebe zu verzichten.

6.3 Without love – der Traum von der perfekten Ehefrau

Without love soll Cole Porters Lieblingssong in *Silk Stockings* gewesen sein, schreibt McBrien in seiner Biographie des Komponisten und merkt zugleich an: "[...] a song whose sentiments many would find dated today" (1999, S. 357). Aus heutiger Sicht mag der Text des Songs, der die Frauen in totaler Abhängigkeit zu ihren Männern darstellt, wohl altmodisch sein. Beschäftigt man sich näher mit dem Frauenbild und der Rolle der Frau in der amerikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre, so wirkt der Text zwar verklärt und romantisierend, aber zur Zeit der Songkomposition durchaus dem Zeitgeist entsprechend.

Cole Porter, der zeitlebens viele romantische Balladen schrieb, war im wahren Leben nicht in der Lage eine romantische Beziehung längere Zeit aufrecht zu erhalten. "A chic circle of playmates did not obviate a need for companionship and romantic love, the lack of which Porter suffered for much of his life." (McBrien, 1999: S. 253) Dies mag dazu beigetragen haben, dass seine romantischen Lieder manchmal idealisierend überhöht wirken und im Falle von *Without love* hart an der Grenze zum Klischee angesiedelt sind. Aber was ist das für ein Klischee, das Porter hier beschwört? **Das folgende Kapitel wirft einen Blick auf das weibliche Idealbild und die Rolle der Frauen in der amerikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre, denn nur dadurch kann man verstehen, welche Gefühle mit dem Song damals im Publikum geweckt wurden und worauf Porter anspielt.**

6.3.1 Ehefrau und Mutter – die Vorstellungen und das wirkliche Leben vieler amerikanischer Frauen in den 1950er Jahren

Die Aufgabe der Frauen innerhalb der Familie und somit das Rollenbild der Ehefrau in der Gesellschaft veränderte sich zusammen mit der Entwicklung der Familienstruktur in den USA. Die Kolonialzeit war geprägt durch ein streng patriarchales Familiensystem, in dem die Familie als Produktionsbetrieb funktionierte mit der ältesten männlichen Person als Oberhaupt. In den 1830er und 40er Jahren entwickelte sich die Viktorianische Familie, in der die Haushaltsproduktion überwiegend vom Lohnerwerb der Männer außer Haus abgelöst wurde, während sich die Aufgaben der Frau auf die häusliche Sphäre beschränkten. Im Gegensatz zum streng patriarchalen System wurden die Kinder nun

verständnisvoller erzogen und hatten Zeit zu spielen. Es entstanden zunehmend Kleinfamilien, die stolz darauf waren, in einer modernen Eltern-Kind-Beziehung zu erziehen, ohne Einmischung anderer Familienmitglieder. Die Frauen des Mittelstandes wurden durch Hausangestellte entlastet, deren Zahl sich zwischen 1800 und 1850 in weißen Mittelstandsfamilien verdoppelte (vgl. Coontz 1992: S. 11). Dieses Gesellschaftssystem stützte sich vor allem auf eine hohe Anzahl von Menschen, darunter auch viele Frauen, die sich diesen Lebensstil nicht leisten konnten und deshalb auf den Erwerb durch Arbeiten wie Wäscherin, Blumenmacherin und Hausdienerin angewiesen waren. Auch Kinderarbeit war zu dieser Zeit weit verbreitet, wobei vor allem irische, walisische und deutsche Kinder zu Arbeiten im Haus, aber auch zu harten Arbeiten in Bergwerken herangezogen wurden.

In den 1920er erhöhte sich, bedingt vor allem durch Immigration und Urbanisierung, die Anzahl der Kleinfamilien. Zu dieser Zeit veränderte sich die Beziehung zwischen Mutter und Kind, denn im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, in dem eine dominante Mutter-Kind-Achse den Vater eher ausschloss, entwickelte sich die Idee einer erotisierten Mann-Frau Beziehung und ein Überengagement der Mutter in die Kindererziehung war verpönt (vgl. Coontz, 1992: S. 9).

Zunächst durch die Große Depression und dann durch den Zweiten Weltkrieg gab es einen Bruch in dieser Entwicklung. Etwa ein Sechstel aller urbanen Familien mussten sich ihre Wohnung mit anderen teilen, was zunächst von vielen als Hinwendung zu den traditionellen Werten der Großfamilie gepriesen wurde, jedoch bei vielen Familien zu großen Konflikten führte.

Ende der 1940er Jahre entstand dann das vorherrschende Familienbild der amerikanischen Mittelklassefamilie mit einem Eigenheim in der Vorstadt und mindestens drei Kindern. Zum ersten Mal seit 100 Jahren fielen das Heiratsalter, das Alter der Mütter bei der Geburt des ersten Kindes und die Scheidungsraten, während die Geburtenrate steil anstieg, außerdem gab es wesentlich weniger weibliche als männliche Studienabgänger (vgl. Coontz, 1992: S. 25). Es entwickelte sich ein neues familiäres Wertesystem, das im Gegensatz zur weitläufigen Annahme kein traditionelles System war: "The emphasis on producing a whole world of satisfaction, amusement, and inventiveness within the nuclear family had no precedents." (Coontz, 1992: S. 27) Die Reallöhne stiegen während der 1950er Jahre stärker an als in den gesamten fünfzig Jahren zuvor, und zahlreiche staatliche Förderungen ermöglichten es nicht nur dem Mittelstand, sondern auch der weißen Arbeiterschicht, sich ein Eigenheim in der Vorstadt zu kaufen. 1960 besaßen 31 Millionen

der 44 Millionen Familien in den USA ein Eigenheim und 75 Prozent ein Auto (vgl. Coontz, 1992: S. 25). Das Ideal des eleganten, urbanen Apartments in einem Wolkenkratzer war dem bescheidenen Wunsche nach einem Einfamilienhaus in der Vorstadt und einem Auto gewichen: "For most Americans, the most salient symbol and immediate beneficiary of their new found prosperity was the nuclear family." (Coontz, 1992: S. 25) Das *Ranch-House* wurde zur architektonischen Verkörperung der neuen Ideale, in denen die Privatsphäre von Küche, Familienzimmer und Nähzimmer als alte Trennlinie zwischen den Geschlechtern aufgebrochen wurde. Dafür galt das Elternschlafzimmer als der private Raum des Hauses und wurde mit neuem Luxus ausgestattet. "There was an unprecedented 'glorification of self-indulgence' in family life. [...] the sexually charged, child-centered family took its place at the center of the postwar American dream." (Coontz, 1992: S. 28)

Vor allem die Rolle der Frau änderte sich drastisch, denn viele Frauen hatten in Kriegszeiten anspruchsvolle Positionen in der Arbeitswelt innegehabt, auch in zuvor männerdominierten Branchen. Zunächst waren noch 95% der neu angestellten Frauen der Meinung, sie würden ihre Stelle aufgeben, wenn der Krieg vorbei ist, 1945 jedoch wollten fast ebenso viele ihren Job doch behalten (vgl. Coontz, 1992: S. 31). Viele wollten auf die neu gewonnene Unabhängigkeit, die Verantwortung und das Einkommen nicht mehr verzichten. Aber nach dem Krieg wurden Frauen, vor allem in Männerbranchen wie der Autoindustrie, auf schlechter bezahlte Frauen-Jobs heruntergestuft, und auch wenn 1952 2 Millionen mehr Ehefrauen außer Haus arbeiteten als zum Höhepunkt des Krieges, so waren die Aufgaben für Frauen doch weniger anspruchsvoll, weniger befriedigend und schlechter bezahlt als noch zu Kriegszeiten (vgl. Coontz, 1992: S. 31). Durch diesen Umstand tendierten auch berufstätige Frauen dazu, sich eher über ihre Arbeit im Haus und über ihre Familie als über ihren Job zu definieren.

Das Buch *The modern Woman: the lost sex*, das 1947 erschien, in dem Feminismus als Krankheit, eine unabhängige Frau als Widerspruch in sich und Gleichberechtigung der Frau als Kastration des Mannes definiert wurden, beschwor ein Frauenideal herauf, dass das Ideal der starken, unabhängigen Frau der 30er und 40er Jahre vergessen machte. Die Theorien des Buches, dass Karriere und Bildung Frauen vermännlichen und dadurch enorme Gefahren für Heim und Kinder sowie für die Möglichkeiten zur sexuellen Erfüllung für Frau und Mann darstellen, wurden in zahlreichen Magazinen Ende der 40er Jahre aufgegriffen und populär gemacht (vgl. Friedan, 1983: S. 42).

Betty Friedan führte im Jahre 1957 eine Befragung von 200 ihrer ehemaligen

Studienkolleginnen durch und veröffentlichte ihre Erkenntnisse 1963 im Buch *The feminine mystique*, das zu einem Abbild der weißen, amerikanischen Frau der Mittelklasse in den 50er Jahren wurde. Als sie ihre Studie durchführte, war das durchschnittliche Heiratsalter von Frauen auf 20 gesunken, 14 Millionen waren bereits mit 17 verlobt, während nur noch 35 Prozent aller College-Studenten Frauen waren, im Gegensatz zu 47 Prozent im Jahr 1920. 60 Prozent aller Studentinnen gingen vor ihrem Abschluss ab, entweder um zu heiraten oder aus Angst, dass zu viel Bildung ihre Chance auf eine Heirat schmälern könnte. Laut Friedan besuchten sie das College nur um einen Ehemann zu finden (vgl. 1983, S. 16). "They were taught to pity the neurotic, unfeminine, unhappy women who wanted to be poets or physicists or presidents. They learned that truly feminine women do not want careers, higher education, political rights [...] All they had to do is devote their lives from earliest girlhood to finding a husband and bearing children." (Friedan, 1983: S. 15f) Die Erfüllung ihrer Femininität als Hausfrau und Mutter hatte oberste Priorität und Hausarbeit wurde zur Religion erhoben. Die moderne Frau der 1930er Jahre, die ihre Identität selber sucht, war vergessen, denn Individualität wurde durch die Sicherheit der Zusammengehörigkeit ersetzt (vgl. Friedan, 1983: S. 43f). Friedan verfolgte die Entwicklung des Frauenbildes anhand der veröffentlichten Geschichten in Frauenmagazinen, wie *McCalls*, *Ladies' Home Journal* oder *Good Housekeeping*, und erkannte, dass diese Geschichten dafür verwendet wurden, ein bestimmtes Idealbild einer Frau zu vermitteln. Die Magazine etablierten zunächst die Karriere einer Frau als verwerflich, und als nächster Schritt wurde den Frauen ab Mitte der 50er Jahre jegliches Recht auf eine eigene Meinung abgesprochen. "The end of the road is togetherness, where the woman has no independent self to hide even in guilt; she exists only for and through her husband and children." (Friedan, 1983: S. 47) Friedan erkannte, dass die starke Wandlung in der Darstellung der Frau daran lag, dass vor und während des Krieges hauptsächlich weibliche Schriftstellerinnen und Herausgeberinnen das Bild der modernen Frau prägten. Als die Männer jedoch aus dem Krieg zurückkamen, waren sie es, die über Frauen schrieben, und die wenigen verbliebenen Frauen in der Branche mussten sich dem neuen Stil beugen. Die Männer, die im Krieg von einem gemütlichen Heim und einem ruhigen Leben geträumt hatten, gaben jetzt den Ton an.

Aber nicht nur die Presse propagierte das Hausfrau- und Mutter-Ideal, auch Hollywood stimmte mit ein. Das Image weiblicher Stars wurde in Richtung Hausfrau und Mutter getrimmt und Karrierefrauen wurden in den Filmen durch das Leben bestraft. Wie etwa in *A Star is Born* 1954, in dem Judy Garland ihre Karriere mit dem Tod ihres Mannes und

Mentors bezahlen muss, oder in *Love Is a Many Splendored Thing*, in dem Jennifer Jones ihre Karriere als Ärztin und ihren Mann verliert, der durch eine nordkoreanische Bombe getötet wird. Ganz anders ergeht es Debbie Reynolds, die von Anfang an den richtigen Idealen folgt: im Film *The Tender Trap* verkörpert sie eine junge Musicaldarstellerin, die ihre erste Rolle am Broadway bekommt. Als sie von Frank Sinatra, der in diesem Film einen Theateragenten spielt, gefragt wird, ob sie sich nicht freue, antwortet sie: "The theater's all right, but it's only temporary. [...] A career is just fine, but it's no substitute for marriage. Don't you think a man is the most important thing in the world? A woman isn't a woman until she's been married and had children." (Debbie Reynolds in *The Tender Trap* zitiert nach: Biskind 1983, S. 264)

Nicht nur die Filmindustrie, auch das Musikgeschäft propagierte dieses Frauenideal, wie etwa mit dem 1963 erschienenen Song *Wives and Lovers* von Burt Bacharach und Hal David, der zunächst von Jack Jones gesungen wurde und ihm 1964 einen *Grammy Award for Best Vocal Performance, Male* einbrachte. Im Text des Songs werden die Frauen beschworen sich bewusst zu werden, dass sie nicht nur Hausfrau und Mutter sind, sondern auch Geliebte:

"Hey! Little Girl
Comb your hair, fix your makeup
Soon he will open the door
Don't think because there's a ring on your finger
You needn't try anymore
For wives should always be lovers too
Run to his arms the moment he comes home to you
I'm warning you..." (Youtube: *JACK JONES sings WIVES AND LOVERS live 1964*)

Zum ersten Mal in der Geschichte der Familie dominierte weder die Mutter-Kind-Achse, noch die Achse zwischen Mann und Frau, sondern Frauen mussten sowohl liebende Mutter als auch erotische Geliebte sein. "The hybrid idea that a woman can be fully absorbed with her youngsters while simultaneously maintaining passionate sexual excitement with her husband was a 1950s invention that drove thousands of women to therapists, tranquilizers, or alcohol when they actually tried to live up to it." (Coontz, 1992: S. 9) Experten und Popularautoren beschworen das Ideal, dass es nichts Schöneres gäbe als Mutter zu sein und warnten zugleich, zu viel Mutter und zu wenig Ehefrau zu sein.

Frauen, denen diese feine Gratwanderung nicht gelang oder die Probleme damit hatten, sich in der Hausarbeit zu verwirklichen, wurden als neurotisch, pervers oder sogar schizophren verurteilt. Eine Studie über angeblich schizophrene Frauen in der San Francisco Bay Area ergab, dass Institutionalisierungen und sogar Elektroschocktherapie angewandt wurde, um Frauen zu zwingen, ihre Rolle als Hausfrau zu akzeptieren und sich dem Willen ihrer Männer zu beugen (vgl. Coontz, 1992: S. 32). Missbrauch an Frauen wurde entweder negiert oder missbrauchte Frauen wurden als Masochistinnen dargestellt, die ihre Männer provozierten, sie zu schlagen. Geschlagene Frauen, die sich ihren Männern sexuell verweigerten, wurden ebenfalls verurteilt, denn sie hätten ihre Männer dazu getrieben sie zu schlagen. Eine Frau hatte ihrem Mann stets sexuell zur Verfügung zu stehen (vgl. Coontz, 1992: S. 32). Der Druck und die Ausweglosigkeit, sich in die Rolle als Hausfrau und Mutter einfinden zu müssen, führte bei vielen Frauen zu psychischen Problemen, die bereits 1949 in einem Artikel des *LIFE Magazine* als "eerie restlessness", als eine furchterregende Rastlosigkeit von Frauen, beschrieben wurde (zitiert nach: Coontz, 1992: S. 36). Viele Frauen ließen ihre Frustration an der Familie aus, ertränkten sie im Alkohol oder nahmen Beruhigungsmittel, die Mitte der 50er Jahren aus dem Bedarf heraus entwickelt wurden, den Ärzte vor allem bei weiblichen Patienten sahen. Der Konsum stieg bis 1958 auf 209.560 kg (462.000 Pfund) und explodierte auf 521.632 kg (1,15 Millionen Pfund) im darauf folgenden Jahr (vgl. Coontz, 1992: S. 36).

Aber nicht nur Frauen, sondern auch Männer mussten sich dem vorherrschenden Rollenbild als Familienvater beugen, denn Männer, die nicht rechtzeitig eine passende Ehefrau fanden, liefen Gefahr, nicht befördert zu werden oder sogar ihren Job zu verlieren.

Aber warum entstand dieses Idealbild der Familie, unter dem im realen Leben so viele Menschen litten? Elaine Taylor May ist überzeugt, dass die Bevölkerungsexplosion und der unglaubliche Drang nach Familie untrennbar mit dem Kalten Krieg verknüpft sind. Die Familienstabilität wurde von Experten und Politikern als Bollwerk gegen die Gefahren des Kalten Krieges angesehen. Man fürchtete zwar, dass Russland militärische Überlegenheit gewinnen könnte, aber die wahre Gefahr sah man in der amerikanischen Gesellschaft selbst: Rassenvermischung, Klassenkonflikte, emanzipierte Frauen und zerrüttete Familien galten als Hauptgefahren. Da die niedere Arbeiterklasse bei Unzufriedenheit vielleicht aufständisch würde und der politischen Linken verfallen könnte, wurden enorme Mittel in Förderungen gesteckt, um auch ärmeren Familien ein Eigenheim in der Vorstadt zu ermöglichen. Außerdem wurden die Energiepreise gesenkt und die Möglichkeiten für Bildung und Beschäftigung ausgebaut. Dies alles kam aber nur weißen Familien zugute,

weshalb zwar Klassenunterschiede verflachten, Rassenunterschiede aber geschürt wurden. Denn auch Afrolook-amerikanische Familien wollten sich den Traum vom Eigenheim in der gemütlichen und sicheren Vorstadt verwirklichen, von dem sie ausgeschlossen wurden (vgl. May, 1999: S. 17).

Das Familienleben im modernen Eigenheim, mit den neuesten elektronischen Hausgeräten, wurde zum *American Way of Life*, und so verwundert es wenig, dass man dieses Lebensideal mit dem Modell-Haus auf der nationalen, amerikanischen Ausstellung in Moskau exportieren wollte. Auf dieser Ausstellung kam es dann 1959 zum legendären Treffen zwischen Chruschtschow und Nixon, das als *Kitchen debate* vor dem Hintergrund der topmodernen amerikanischen Küche in die Geschichte einging. Es ging darin nicht mehr um das militärische Messen zweier Nationen, sondern der Krieg hatte sich in einen Kampf der Kulturen entwickelt, in dem Amerika das Modellhaus vorstellte, mit einem männlichen Broterwerber und einer Vollzeithausfrau und der amerikanischen Freiheit symbolisiert durch eine große Auswahl an Konsumartikeln und den neuesten Küchengeräten: "What we want is to make easier the life of our housewives." (Richard Nixon zitiert nach: May, 1999: S. 12)

Zieht man die Relevanz des amerikanischen Frauenideals im Kampf gegen Russland und den Kommunismus im eigenen Land in Betracht, so verwundert es wenig, dass dieses Thema in *Silk Stockings* seinen Platz finden musste. Ninotschka kann nur dann Glück und Erfüllung finden, wenn sie ihre Karriere und ihre politischen Ansichten aufgibt und einen Ehemann findet, dem sie ihr Leben widmen kann.

6.3.2 *Without Love* – eine Analyse

Der Song *Without Love* markiert im Film einen bedeutenden Punkt, sozusagen den Klimax in der Wandlung Ninotschkas, die sich durch diesen Song nicht nur zu ihrer Liebe zu Steve Canfield bekennt, sondern auch zur Aufgabe ihrer Wertvorstellungen zugunsten seiner. Ninotschka kam als offizielle Gesandte des sowjetischen Staates, als Karrierefrau, mit Wertvorstellungen, die das genaue Gegenteil der propagierten amerikanischen Rollenbildes, der Hausfrau und Mutter ohne Karriere und ohne eigene Ideen, darstellte. In den beiden vorangegangenen romantischen Songs, in denen Canfield versuchte sie zu erobern, *Paris Loves Lovers* und *All Of You*, widerstand sie seinen Annäherungen mit Hilfe der Widerlegung seiner Ausführungen durch eine wissenschaftliche, nüchterne Sichtweise,

stark verwurzelt in der kommunistischen Ideologie:

Paris Loves Lover

Canfield: "Gaze on those glist'ning lights

Below and above,

Oh, what a night of nights

For people in love.

No city but this, my friend,

No city I know gives romance

Such a chance

To grow and grow."

Ninotschka: "I resent being preached to about electricity. You forget we invented it."

(Mamouliau, Rouben/Freed, Arthur, 1957, Zeit: 27:00-27:25)

Ninotschka nützt ihr Gespräch, um ihren Standpunkt und ihre ideologische Sichtweise klar zu machen: Canfield spreche als typischer Kapitalist zu ihr, ohne dass ihm klar sei, dass seine Ideologie zum Scheitern verurteilt ist. Aber sie ist bereit, sich Paris anzusehen, natürlich nur aus rein wissenschaftlichen Gründen, als empirische Studie der französischen Metropole. Als Canfield noch einmal dazu anhebt, ihr die romantischen Vorzüge Paris' klarzumachen, schmettert sie jedes Argument ab, mit Erwiderungen wie "Capitalistic", "Imperialistic", "That's anticomunistic" oder "Bourgeois propaganda!" (Porter, Chappell & Co., Inc.) Als die zwei ihre Tour durch Paris machen, wird auch deutlich gezeigt, dass Ninotschka an allem typisch Weiblichen uninteressiert ist – Schmuck, Kosmetik oder romantische Kaffeehäuser – stattdessen ist sie fasziniert von der Schwerindustrie, einer typisch männlichen Domäne.

Dem romantischen Song *All of You* stellt Porter die nüchterne, wissenschaftliche Studie eines russischen Wissenschaftlers namens Kamichev voraus, von dessen Erkenntnissen der elektromagnetischen Anziehungskraft zwischen Mann und Frau Ninotschka im Song *A Chemical Reaction, That's All* berichtet. Auffallend dabei ist, dass der Song sprechgesangsartig in starkem russischen Akzent vorgetragen wird. Dieser unromantischen Sichtweise folgt ein leidenschaftliches, zweideutiges Liebesbekenntnis, das zum Hit des Musicals wurde:

All of You

"I love the looks of you, the lure of you,

I'd love to make a tour of you,

The eyes, the arms, the mouth of you,

The east, west, north and the south of you." (Porter, Chappell & Co., Inc.)

In diesen Zeilen zeigt sich Cole Porters Gabe, von der Alan Jay Lerner sprach: "Everybody else, perhaps, when fortunate can write a tender song or a romantic song or a wistful song, but Cole could write passion." (Alan Jay Lerner zitiert nach: McBrien, 1999: S. 41)

Gegen Ende des Songrefrains bietet Porter sehr relevante Aussagen im Hinblick auf das Frauenbild und die Erwartungen des Mannes:

"I'd love to gain complete control of you,
And handle even the heart and soul of you." (Porter, Chappell & Co., Inc.)

Canfield gelingt nach dem Song ein Teilerfolg, indem er Ninotschka zu einem gemeinsamen Tanz bringt und sie danach gesteht, dass sie sich den Freuden von Musik und Tanz durchaus bewusst sei, dass es aber gelte, diesen Verführungen zu widerstehen, denn nur wenn man selbstsüchtigen Interessen nicht nachgibt, kann man zum Allgemeinwohl handeln. Aber einem Kuss von Canfield kann sie dann doch nicht mehr widerstehen.

Nachdem man Ninotschkas optische Verwandlung beobachten konnte, als sie sich tanzend zum Song *Silk Stockings* von der nüchternen, russischen Genossin zur weiblichen Schönheit verwandelte, wird dem Zuseher klar, dass Canfield es fast geschafft hat, und nach einem romantischen, gemeinsamen Abend in Paris bekennt Ninotschka Steve Canfield endgültig ihre Liebe mit dem Song *Without Love*:

"How little I knew
Until very lately
You altered so greatly
My point of view," (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1992: S. 441)

Mit diesen Zeilen beginnt der Song und Porter macht klar, dass Ninotschka sich nicht nur optisch verwandelt hat, sondern sich auch ihre Ansichten geändert haben, und diese offenbaren sich im Refrain:

"Without love, what is a woman?
A pleasure unemployed.
Without love, what is a woman?
A zero in the void." (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1992: S. 442)

Es wird deutlich, dass eine Frau unmöglich alleine glücklich werden kann beziehungsweise eindeutig ihre Bestimmung verfehlt hat: eine verlorene Seele. Cole Porter setzt dies auf eindrucksvolle Weise musikalisch um. Die Strophe steht in f-Moll, beginnt aber zunächst mit einem Aufschwung in Triolen, die zu b-Moll führen, womit die Orientierungslosigkeit der Worte "how little I knew" unterstrichen werden. Erst im dritten Takt, beim Wort "lately", erreicht Porter die Tonart f-Moll. Und wieder folgt der gleiche Aufschwung zu b-Moll und im nächsten Takt ein neues Motiv auf "my point of view". Die Worte werden durch eine Melodie auf engstem Raum begleitet: zweimal G, A, F. Es scheint, als wolle er die Beschränktheit ihrer alten Sichtweise deutlich machen. Und nun, beim dritten Aufschwung, erreicht er wieder über b-Moll mit Septime überraschenderweise Es-Dur auf dem Wort "joys":

"You opened my eyes
To joys which had missed me
And since you kissed me
To my surprise
Yes, since you kissed me
I realize,
I realize - " (Cole Porter zitiert nach: Kimball 1992, S. 441)

Die Worte "And since you" werden mit einer Wiegefigur auf As – G – As untermalt, die auch wirklich ein wiegendes, behagliches Gefühl auslöst, bis dann auf "kissed" die bisher höchste Note, das Des erreicht wird. Im nächsten Takt steigt die Melodie über Ges und As an und erreicht über den leiterfremden Ton von As-Dur, den Ton A auf der Silbe "sur", das As auf der Silbe "prise", wodurch ihre Überraschung eine musikalische Übersetzung findet. Danach wiederholt sich das Thema mit Wiegefigur und Sprung einen Ganzton tiefer, und auch das ansteigende Motiv mit Halbtonabstieg am Ende wiederholt sich auf der Phrase "I realize". Bei der Wiederholung der Worte "I realize" durchläuft er harmonisch f-Moll, G-Dur mit Septime zu C-Dur und C-Dur mit Septime, um die Überleitung zum Refrain in F-Dur zu schaffen. Es ist Canfield also gelungen, Ninotschka aus den dunklen Sphären von f-Moll ans Licht zu F-Dur zu führen.

Auch im Refrain verdeutlicht Porter den Text musikalisch: der erste Takt beginnt nach einem Quarten-Aufschwung mit einer Dissonanz auf Gis, womit das Wort "without" vollendet wird. Die Melodie rettet sich dann in die wohlklingende Terz, dem A, der Grundtonart, um sich in einem zweiten Aufschwung mit dem bereits aus der Strophe

bekannten Triolen-Motiv auf der ersten Silbe des Wortes "woman" wieder in einer Dissonanz zu verlieren. Der nächste Takt, mit einem erneuten Quarten-Sprung auf die Dissonanz auf dem Wort "pleasure" erfährt sozusagen eine Antwort oder das Aufzeigen der Wahrheit mit der Auflösung des Gis in G und einer abwärts führenden Melodieführung auf "unemployed". Das gesamte 8-taktige Thema wiederholt sich, wobei das Gis durch ein Fis ersetzt wird.

Danach spitzt sich die Situation zu und die Gegebenheiten werden umgedreht: es wird nicht mehr von der Dominante C zum Grundton F gesprungen, sondern genau umgekehrt. Die Melodie springt mit dem Wort "But" auf F nach Cis auf dem Wort "with", um dann die Auflösung der Dissonanz auf D mit dem Wort "love" zu finden:

"But with love, what is a woman?

Serene contentment, the perfect wife,

For a woman to a man is just a woman,

But a man to a woman is her life."

Um "serene contentment" zu beschreiben, greift Cole Porter wieder zum Mittel der Wiegefigur, aber anders als in der Strophe, wo er im folgenden Takt einen großen Sprung von einer Quarte einbaut, geht er hier sehr behutsam vor: die Melodie fällt in ein wohliges B-Dur. Danach folgt ein Melodiebogen, dessen Motivik für den Hörer ganz neu ist: in diesem Bogen wird von D auf B gesprungen und dann über die abfallende Bewegung über A das G erreicht. Durch den Sprung auf die Silbe "per" wird das Word "perfect" nochmals herausgehoben, außerdem scheint der Melodiebogen seine Bestimmung ganz natürlich zu erreichen. Die darauf folgende Phrase wird mit Tonrepetitionen untermalt, die wohl die inhaltliche "Eintönigkeit" herausstreichen sollen: "a woman to a man is just a woman". Es erfolgt darauf die Auflösung des bei "wife" erreichten g-Molls über C-Dur zur Grundtonart als Ziel "but a man to a woman is her life". Cole Porter gelingt es damit den ultimativen Lebenszweck, den es für jede Frau zu erreichen gilt, auch musikalisch ganz klar zu definieren.

Der Song steht unter der Bezeichnung "Slow fox-trot tempo", einem Tempo, das Porter als "our national tempo" bezeichnete (vgl. McBrien, 1999: S. 174). Es handelt sich damit um eine sehr amerikanische Ausdrucksweise, wobei das Tempo sehr langsam gewählt wurde, da der Song im Film mit 10 Takten pro Minute erklingt, im Gegensatz zu gewöhnlich circa 30 Takten pro Minute. Dieses Tempo wäre für eine Tanzeinlage zu langsam gewesen, eignet sich also mehr für einen reinen Gesangsvortrag. So sitzt

Ninotschka bezeichnenderweise auch zu den Füßen ihres Geliebten und trägt ihm dieses Lied vor, während er sie wohlwollend, fast väterlich anlächelt.

Es scheint zwingend notwendig, dass das Geständnis Ninotschkas musikalisch vermittelt wird. Die Musik wurde den Film hindurch als Symbol von Romantik und Freude aufgebaut, der Ninotschka bis zu diesem Zeitpunkt widerstehen konnte, indem sie Canfield entweder sprechend in seinen Song hinein widersprach oder in einer Art Sprechgesang eine Rede gegen Romantik und für die nüchterne, wissenschaftliche Betrachtungsweise der Anziehungskraft der Geschlechter kundtat. Als Canfield versuchte, sie durch Musik im Radio in romantische Stimmung zu versetzen, sagte sie sogar:

Ninotschka: "Why did you do that?"

Canfield: "Don't you like music?"

Ninotschka: "It doesn't interest me. I suppose you use it, to induce a more romantic mood."

(Mamouliau, Rouben/Freed, Arthur, 1957, Zeit: 42:04-42:12)

Das heißt allein das Faktum, das Ninotschka nun singt, zeigt, unabhängig vom Inhalt des Songs, bereits symbolisch, dass sie Romantik, Sanftheit und ihre eigene Weiblichkeit entdeckt hat. Das sanfte Tempo und die Pose verstärken die Wirkung des gewünschten Eindrucks: eine sanfte, weibliche Frau himmelt ihren Mann an und ist bereit, ihm ihr Leben ganz und gar zu widmen.

Als Ninotschka nach Paris kam, entsprach sie dem Bild der russischen Frau, das ein Journalist in der Zeitschrift *U.S. News and World Report* anlässlich der amerikanischen Ausstellung in Moskau 1959 beschrieb: "[...] hard-working women who show few of the physical charms of women in the West. Most Moscow women seem unconcerned about their looks [...] Young couples stroll together in the parks after dark, but you see many more young women [stride] along the streets purposefully, as though marching to a Communist Party meeting." (Artikel *Setting Russia Straight* zitiert nach: May, 1999: S. 13)

Mit *Without Love* gelang Porter die Darstellung der gewandelten Ninotschka, die ihre Erfüllung nicht mehr in ihrer Arbeit und der Politik sieht, sondern darin, eine Ehefrau zu sein und ihre schroffe oft wissenschaftlich nüchterne Art ist Zärtlichkeit und Sanftheit im Ausdruck gewichen, und dies auf harmonisch und melodisch sowie sprachlich raffinierte Weise. Der Song wurde aber wahrscheinlich gerade wegen seines hohen Anspruchs und auch wegen seiner Verhaftung im Zeitgeist vom Publikum nicht in der Weise gewürdigt, wie es sich Cole Porter wahrscheinlich gewünscht hätte.

6.4 *Siberia* – "What's so bad about Siberia?"

"What's so bad about Siberia?" (Cole Porter zitiert nach: McBrien, 1999: S. 359) soll Cole Porter zu Ernest Martin gesagt haben, als dieser um den Song *Siberia* bat. Ernest Martin, Co-Produzenten der Broadway-Musical Fassung von *Silk Stockings*, hatte Porter erklärt, dass man einen Song bräuchte, der zeigt "how bad the extremity of Russia could be" (McBrien, 1999: S. 359). Porter schien über die Zustände in Russland keine Ahnung zu haben, was ihn vor Beginn der Arbeit an *Silk Stockings* auch daran zweifeln ließ, ob er für dieses Musical der geeignete Komponist sei. McBrien bemerkt zu Porters Wissen über Russland süffisant: "[his] knowledge of it [Russland] was confined to conversations with relatives of the czar" (1999, S. 359). Porter war, bis auf einen gewissen bodenständigen Patriotismus, der vor allem aus seiner ländlichen Herkunft herrührte, kein politischer Mensch und hatte sich aufgrund seiner wohlhabenden Familie bereits von Jugendtagen an in hohen sozialen Kreisen bewegt. Sein Status hatte sich natürlich durch seine Berühmtheit noch erhöht, und so mag sein Einblick in gesellschaftliche Zustände tatsächlich auf höhere gesellschaftliche Sphären beschränkt gewesen sein.

Porter hatte laut Kimball so große Probleme mit dem Song, dass er seinen Freund Noël Coward um Hilfe beim Texten einiger Refrains bat (vgl. 1992: S. 444). Auch Cy Feuer, den Produzenten, soll er eines Nachts um 3 Uhr früh mit der Bitte angerufen haben, ihm beim Reimen zu helfen. Er suchte nach einem Reim auf "borealis" und Feuer kam mit der Idee "It isn't as warm as a palace is", worauf Porter beeinspruchte, dass ein Palast durchaus nicht warm sei, er wüßte das, weil er mit seiner Frau Paläste in Venedig besessen habe (vgl. McBrien, 1999: S. 359). Wiederum zeigt sich Cole Porters Sicht der Dinge, von einem sehr abgehobenen Standpunkt. Trotz seiner Zweifel verwendet er diese Zeile in der Broadway-Version, ersetzt den Text jedoch in der Filmfassung, wie im Analyseabschnitt dieses Kapitels noch zu lesen sein wird.

Sibirien steht in diesem Song als Synonym für einen Ort der Verbannung oder spezieller für jene Arbeitslager, in die Personen deportiert wurden, die beim Sowjetregime in Ungnade gefallen waren. Dieser Schrecken des Sowjetregimes wurde in diesem Musical, wie aus der Aussage Martins deutlich hervorgeht, bewusst erwähnt und manifestiert so den Kontrast zwischen dem Leben, das die drei Kommissare im Westen führen und dem, was sie in Russland erwarten würde. In diesem Zusammenhang spiegelt der Song die Spannungen des Kalten Krieges wider, der über die politische Dimension hinaus ein

ideologischer Krieg war.

Um den Kontext des Songs besser verstehen zu können, ist es interessant zu untersuchen, wie sich das System der Strafarbeitslager, der Gulags, entwickelte und welche Zustände dort herrschten. Außerdem soll an exemplarischen Ereignissen erörtert werden, inwieweit die amerikanische Öffentlichkeit über Gulags informiert wurde und wie die Arbeitslager dort wahrgenommen wurden. Das heißt, ob unabhängig von den bereits einleitenden Aussagen über Cole Porters Wissenstand die Möglichkeit bestanden hätte, sich über Gulags zu informieren.

Die Beurteilung, ob so eine ernste Thematik für ein Musical und die damit verbundene, genreimmanente Verharmlosung geeignet ist, würde einer ethischen Diskussion bedürfen, die in diesem Rahmen zu weit führt.

6.4.1 Sibirien und das russische System der Gulags

Als der Song im Jahr 1954 geschrieben wurde, war Stalin ein Jahr tot und Russland befand sich in der Phase der sogenannten *Entstalinisierung*. Im Zuge dessen wurden 1953/54 zahlreiche Zwangsarbeitslager geschlossen und durch die Heimkehrer wurden nun Informationen über die Gulags bekannt, die unter Stalin ein wohlbehütetes Geheimnis waren.

Auch wenn schon während des Zarenreichs Arbeitslager bestanden hatten, so entstand das ausgedehnte System der Unterdrückung mit der Oktoberrevolution und dem Versuch der Bolschewiken als Träger der Revolution, dadurch ihre Macht zu erhalten. Auch wenn es nicht möglich war, alle Gegner zu eliminieren, so konnte man sie doch isolieren und ihren Willen durch harte Arbeit brechen. So wurden Zwangsarbeitslager in allen Regionen Russlands – nicht nur in Sibirien – geschaffen, die diesen Zweck erfüllten. Die Zwangsarbeitslager dienten zum Ausbau der Schwerindustrie, der Erschließung von Bergbaugebieten oder zur Bewirtschaftung von Agrarflächen, konnten jedoch das angestrebte Ziel der wirtschaftlichen Selbsterhaltung nur in wenigen Fällen erfüllen. Das Produktivitätsniveau war im Durchschnitt um 50 Prozent geringer als in Fabriken mit freiwilligen Arbeitskräften, und die Qualität der hergestellten Produkte war äußerst niedrig. So konnten die Zwangsarbeitslager nur mit hohen finanziellen Zuschüssen durch den Staat erhalten werden (vgl. Ivanova, 2000: S. 189). Trotzdem nahm die Zahl der Lager und ihrer Insassen von ihrem Anfang in den zwanziger Jahren bis in die Mitte der Fünfziger Jahre

immer mehr zu.

Im Jahr 1921 wurden bereits 50.000 Personen in Lagern der Tscheka, der Staatspolizei, die bis 1922 bestand, gefangen gehalten, die nicht aufgrund eines Strafrechtsverfahrens, sondern auf behördliches Geheiß verhaftet wurden (vgl. Ivanova, 2000: S. 14). Die Tscheka wurde 1922 in die GPU umgewandelt und 1934 in das Innenministerium integriert. Die Zuständigkeit für die Lager, die zunächst zumindest teilweise dem Justizministerium unterstellt waren, ging ab 1934 vollkommen in das *Vollkommissariat für innere Angelegenheiten der Sowjetunion* über (vgl. Ivanova, 2000: S. 21). Welche Personen aus welchen Gründen in ein Zwangsarbeitslager deportiert wurden war vielfach der Rechtsstaatlichkeit entzogen und wurde durch behördliche Erlässe geregelt, deren Auslegung und Anwendbarkeit Platz für Willkür ließ.

Gulag (Abkürzung für russisch **G**lawnoje **U**prawlenije **L**agerei) war eigentlich der Name der Hauptverwaltung des Straflagersystems, die im Jahre 1934 in das Innenministerium eingegliedert wurde. Diese Bezeichnung wurde zu einem Synonym für die Lager an sich. Ivanova beschreibt die Symbolkraft dieses Akronyms in ihrem Buch: "these five letters were to become an ominous symbol of life on the brink of death, a symbol of lawlessness, convict labor, an human helplessness against tyranny. They gave a name to an entire country of camps and colonies populated by millions of Soviet people living and working there against their will" (Ivanova, 2000: S. 25) Die Grundlage für diese Lager wurde in einem Erlass vom 6. November 1929 geschaffen, der besagte, dass all jene Personen, die zu Freiheitsentzug über 3 Jahren verurteilt wurden, in *Besserungsarbeitslager* als Zwangsarbeitskräfte einzusetzen sind (vgl. Ivanova, 2000: S. 23). Viele wurden durch die Entscheidung eines Spezial-Gremiums verurteilt, das aus dem Volkskommissar und seinen engsten Vertrauten bestand. In einer Sitzung wurden um die 300 Fälle behandelt, in Hochzeiten sogar bis zu 980 Fälle (vgl. Ivanova, 2000: S. 27). Dass es bei dieser Anzahl an zu behandelnden Fällen zu Fehlurteilen kam, ist keinesfalls auszuschließen, es ist sogar wahrscheinlich. Ab 1935 wurden auch sogenannte *Troikas* geschaffen, die sich aus dem ersten Sekretär des Parteikomitees und dem Vorsitzenden des Exekutivbüros der jeweiligen Region sowie ein bis zwei weiteren Personen zusammensetzten. Diese Spezial-Troikas konnten ab 1937 sogar Fälle der Kategorie 1 (Todesurteile) und der Kategorie 2 (10 Jahre Gefängnis oder Lager) behandeln (vgl. Ivanova, 2000: S. 33). Diese Spezialkomitees, die vollkommen außerhalb der rechtsstaatlichen Organe agierten, waren notwendig, um die hohe Anzahl an Fällen zu bearbeiten, die in den Jahren des *Großen Terrors* zur Exekution und Deportierung

Hunderttausender führte. In Schauprozessen wurden viele Personen der früheren bolschewistischen Elite zumeist zum Tode, in manchen Fällen aber auch zu langen Haftstrafen verurteilt. Es wurden, auf Befehl Stalins vom März 1938, Säuberungen innerhalb der Partei und der Roten Armee durchgeführt. Betroffen waren außerdem Teile der geistigen Elite, Wissenschaftler, Schriftsteller, Theatermacher, Journalisten und Priester. In Massendeportationen wurden *Kulaken* – eine Bezeichnung für als staatsfeindlich eingestufte Personen – sowie ganze Volksgruppen deportiert. Stark betroffen waren Kleinbauern, Geistliche und Personen, die aufgrund ihrer politischen Einstellung, beziehungsweise ihrer Tätigkeit während des Zarenreiches, als staatsfeindliche Gruppen eingestuft wurden. Betroffene waren außerdem ganze Nationalitäten, wie die Wolga-Deutschen, Personen polnischer Herkunft, Chabiner, Letten und viele mehr. Außerdem wurde das Prinzip der Sippenhaftung eingeführt, durch das nicht nur der Beschuldigte selbst, sondern auch dessen Familie bestraft werden konnte (vgl. Haumann, 1996: S. 567).

Mit Abschaffung der *Troikas* Ende 1938 ging zwar die Zahl der Hinrichtungen deutlich zurück, wurde aber durch die Verurteilung zu mindestens 10 Jahren Zwangsarbeit in einem Lager als Hauptbestrafungsform abgelöst (vgl. Ivanova 2000: S. 35 ff.). Durch den um sich greifenden Terror wurde Misstrauen in der Bevölkerung geschürt. Ivanova beschreibt dies so: "Under these conditions, a state of continual tension and terror became part of everyday life. Not only did people "tremble at the sight of the diamond shapes and the scarlet color of the collar tabs of the officers' uniforms," they also began to fear their own friends, relatives, and acquaintances, who, against their own will, could bring disaster and misery down upon their heads" (Ivanova, 2000: S. 34).

Ab 1946 wurden auch jene Lager dem Gulag-System unterstellt, in denen Personen überwacht wurden, die aus dem Ausland zurückkehrte. Dies betraf auch Soldaten im Auslandseinsatz, die nach ihrer Heimkehr in diesen Lagern identifiziert und geprüft wurden. Insgesamt durchliefen ca. 6 Millionen Menschen diesen Prozess, wobei mindestens eine halbe Million zu Zwangsarbeit verurteilt und viele von ihnen hingerichtet wurden (vgl. Ivanova, 2000: S. 43). Der Kontakt mit Ausländern wurde verboten, dies betraf auch ein Heiratsverbot zwischen Sowjetbürgern und Ausländern.

Obwohl über die Jahre Millionen von Menschen direkt oder indirekt vom System der Gulags betroffen waren, so war der Kenntnisstand der Bevölkerung über die Lager sehr gering. Das Regime achtete darauf, dass nicht offiziell über die Lager berichtet wurde und aus Angst keiner wagte darüber zu sprechen. Der Grund für die Geheimhaltung war, dass

durch das Gulag-System eine außerrechtsstaatliche Institution geschaffen wurde, die es ermöglichte, jede Form politischen Widerstands in der Keimzelle zu ersticken. Sie dienten zur Machtstabilisierung und gewährleisteten ein Rotationsprinzip in den Ämtern (vgl. Haumann, 1996: S. 571). "Gulag facilities [were] based on the principle of 'divide and conquer', helped to regulate consumption, and eased social tensions. Finally, the Gulag served as a convenient instrument for revenge that allowed the authorities to settle scores with individuals as well as with entire people" (Ivanova, 2000: S. 38) Es wurden unterschiedliche Methoden zur Geheimhaltung eingesetzt, die vom Unterschreiben von Geheimhaltungsverträgen bis hin zu 20 Jahren Exil nach der Entlassung aus Gulags reichte.

Im Westen war deshalb auch nur wenig über die Existenz beziehungsweise die Zustände in den Arbeitslagern Russlands bekannt. Es gab jedoch vereinzelte Ereignisse, durch die Informationen publik wurden. Eines dieser Ereignisse war der Prozess Victor Kravchenkos gegen die Zeitung *Les Lettres Francaises*. Kravchenko war als russischer Handelsdiplomats nach Washington D.C. geschickt worden, wo er 1944 um Asyl ansuchte. 1946 veröffentlichte er ein Buch mit dem Namen *I chose freedom*, in dem er detaillierte Beschreibungen des Gulag-Systems abgibt. Die französisch kommunistische Zeitschrift *Les Lettres Francaises*, die zu dieser Zeit noch ganz auf der Seite des Stalin-Regimes stand, griff Kravchenko als Lügner an, woraufhin dieser die Zeitschrift wegen Verleumdung klagte. Das Buch, aber vor allem der Prozess in Paris, verursachte internationales Aufsehen und wurde zum Beispiel in der New York Times so kommentiert: "The lawsuit brought by Victor Kravchenko against the Communist weekly, *Les Lettres Francaises*, is certainly the biggest single public attraction in France at the present time." (James, 12.2.1949, New York Times) Im Laufe des Prozesses wurden einige Gulag-Überlebende befragt, wie etwa Margarete Buber-Neumann, die zunächst fünf Jahre in einem Gulag im heutigen Kasachstan inhaftiert war und nach ihrer Auslieferung an Deutschland aufgrund des Vorwurfs eine Kommunistin zu sein, weitere fünf Jahre im KZ Ravensbrück verbrachte (vgl. Wikipedia: *Margarete Buber-Neumann*). Kravchenko gewann den Prozess und schrieb ein weiteres Buch mit dem Titel *I chose justice*, in dem er seinen Pariser Prozess beschreibt. Ein weiterer Fall war der David Roussets, der ebenfalls *Les Lettres Francaises* wegen Verleumdung klagte und 1951 vor allem aufgrund von Zeugenaussagen Alexander Weißberg-Cybulskis den Prozess gewann. Weißberg-Cybulski, der im Zuge des Großen Terrors wegen seiner wissenschaftlichen Tätigkeit in ein Gulag verschleppt wurde, kam 1940 durch Interventionen seines befreundeten Ehepaares Joliot-

Curie und Albert Einsteins frei (vgl. Wikipedia: *Alexander Weißberg-Cybulski*). Diese berühmten Fürsprecher machten seine Zeugenaussage im Prozess dann auch so gewichtig.

Die Beschreibungen eines weiteren Betroffenen, John H. Noble, waren äußerst zeitnah zur Produktion von *Silk Stockings* in den Medien. Im Jänner 1955 berichtet John H. Noble in einer internationalen Pressekonferenz in Westberlin über seine Erlebnisse während seiner insgesamt zehnjährigen russischen Gefangenschaft. Er war 1945 zusammen mit seinem Vater in Dresden, wo die Familie lebte, ohne Angabe von Gründen festgenommen worden. Nach fünf Jahren Haft in Deutschland wurde er 1950 wiederum ohne Angabe von Gründen zu fünfzehn Jahren Haft in einem Zwangsarbeitslager verurteilt und über mehrere Stationen in das sibirische Gulag Workuta gebracht worden. Er berichtete über die Zustände bei der Überführung in Zugwaggons: sie wurden wie Sardinen hineingestopft und nicht einmal zum Toilettengang herausgelassen. Er hörte Vergewaltigungen in den angrenzenden Frauenkabinen. Am Unverständlichsten war ihm: "Die Waggons wurden in den Vereinigten Staaten gebaut und den Sowjets gegeben. Das waren Pullman-Wagen! Die Blindheit, Naivität nach dem Krieg von amerikanischer Seite ist unglaublich gewesen. .. Blind, blind, blind!" (John H. Noble zitiert nach: Sträter, 10.5.2006, Deutschlandradio) Im Lager angekommen traf er Menschen verschiedenster Nationalität, Griechen, Deutsche, alle Nationalitäten der Sowjetunion, sogar Brasilianer, Afrikaner und Amerikaner. Die Hauptaufgabe im Lager war die Kohleförderung, die sie in hunderte Meter langen, ca. 70 cm hohen, kaum gesicherten Schächten aus dem Berg kratzten. Obwohl die Temperatur oftmals im Winter unter minus 40 Grad viel, waren sie nur dürftig bekleidet und hatten in ihren Baracken keine Decken zum Schlafen. Man sah viele Häftlinge, denen erfrorene Gliedmaßen sowie Ohren und Nasen abgefallen waren. Als es nach Stalins Tod 1953 zu Aufständen in den sibirischen Lagern kam, wurden diese blutig niedergeschlagen und zahlreiche Beteiligte erschossen, doch John H. Noble überlebte auch dies. Einigen Inhaftierten war es gestattet, gelegentlich Postkarten an Verwandte zu schicken und so gelang es Noble, eine verschlüsselte Nachricht an Verwandte in Deutschland zu senden, die dann auch seine Familie, die wieder in den USA lebte, erreichte. Durch persönliche Intervention Eisenhowers wurde er 1955 freigelassen (vgl. Sträter, 10.5.2006, Deutschlandradio). Noble machte nach seiner Rückkehr in die USA seine Erfahrungen in russischer Gefangenschaft publik: es erschien beispielsweise 1955 eine Serie von Artikeln in der New York Times, die Noble selbst verfasste und in der er detaillierte Beschreibungen der Zustände gab (vgl. Noble, 6. April 1955 und 4. April 1955, New York Times).

Zieht man also diese exemplarischen, in der Presse prominent behandelten Ereignisse zur Beurteilung heran, so ist es wahrscheinlich, dass man auch in den USA eine Ahnung gehabt haben musste, wie die Realität in einem russischen Gulag ausgesehen hat. Das Thema wurde trotzdem oder vielleicht gerade deswegen im Film angesprochen und musicalgerecht, das heißt ironisch und leichtfüßig durch eine Songeinlage in die Handlung eingebaut. Es ist bezeichnend, dass gerade dieser Song auch in die Filmfassung übernommen und nicht wie viele andere aus der ursprünglichen Musicalfassung herausgestrichen wurde.

6.4.2 *Siberia* – eine Analyse

Der Song *Siberia* wird durch eine entsprechende Wendung in der Handlung vorbereitet. Ninotschka, der Komponist Boroff und die drei Agenten Ivanov, Bibinski und Brankov sehen sich die Proben zu dem von Canfield produzierten Musical an und sind über die Modifikationen zur ursprünglichen Fassung von Boroff entsetzt. Ninotschka ist der Meinung, dass ihr Land dadurch diffamiert würde und nach einem Streit mit Canfield besteht sie darauf, dass sie, die drei Agenten und Boroff unverzüglich nach Russland zurückkehren. Die drei Agenten werden zurückgelassen, mit dem Hinweis, man treffe sich später im Hotel. Im Hintergrund beginnt leise Musik zu spielen – das Thema des Songs wird in tiefer Lage von den Bläsern in Moll eingeführt – als Brankov den Vorschlag macht: "We could go to South America." (Mamoulian, Rouben/Freed, Arthur, 1957, Zeit: 1:28:11) Dieser Vorschlag trifft die anderen beiden unvorbereitet: "What?" (ebda, Zeit: 1:28:12) fragt Bibinski. Und Brankov wiederholt seine Idee, die sofort zunichte gemacht wird: "But you know how they work. If we don't go back to Russia, all our relatives will be in trouble." (ebda, Zeit: 1:28:16-21). Dies ist eine Anspielung auf die bereits erwähnte, unter Stalin eingeführte Sippenhaftung. Um nun die Stimmung nicht zu tragisch werden zu lassen, folgt eine humoristische Bemerkung von Ivanov: "Well, my relatives – I wouldn't mind so much." (ebda, Zeit: 1:28:23-26) Die drei Agenten schlendern in das zuvor für den Song *Josephine* verwendete Bühnenbild – ein prunkvoller Ballsaal mit Marmorboden, an dessen Rand sich ein Thron befindet. Vor diesem lassen sich die drei nieder. Sie sind sich einig, es wird kein Entrinnen geben, sie werden nach Sibirien geschickt, aber vielleicht ist es dort gar nicht so schlecht. "There's no humidity! – Plenty of winter sports! - There are places like that in Switzerland! – People pay money to go there." (ebda, Zeit: 1:28:48-55)

Mit diesen Worten, abwechselnd von Ivanov und Bibinski, wird bereits die Idee des Songs vorweggenommen, die mit der Kenntnis des Publikums spielt. Es wird davon ausgegangen, dass das Publikum zumindest eine ungefähre Vorstellung hat, was es heißt in ein sibirisches Arbeitslager geschickt zu werden und kontrastiert dies mit den Annehmlichkeiten der westlichen Welt.

Die drei Agenten springen plötzlich auf und der Song beginnt. Ihr Gesang wird zunächst nur durch einen zarten Streicherklang begleitet, der äußerst harmonisch wirkt. Der Song beginnt auch mit den euphemistischen Worten: "When we're sent to dear Siberia." (Porter, Chappell & Co., Inc.) Sie marschieren im Gleichschritt in eine Richtung und wiegen sich dann zur Wiederholung von "To Siberia" von einem Fuß auf den anderen. Der Song trägt die Bezeichnung Marsch und "Moderato" und wird auch im Film im moderaten Tempo von 120bpm gespielt. Das Auftakt-Motiv von einer Achtel mit Punkt und einer Sechzehntel wird in der Folge zu einem rhythmischen Motiv, das im Kontrast zum strengen Rhythmus eines Taktes mit vier Vierteln steht. Der erste Takt hat einerseits eine Strenge, da alle vier Viertel in gleicher Weise betont sind, andererseits scheint durch die Wiegefigur, die sich einen Halbton nach unten, wieder nach oben und wieder nach unten bewegt, das Marschieren imitiert: links – recht – links – rechts. Diesem klaren Marsch steht dann die synkopierte Figur gegenüber, die die Melodie von einer punktierten Achtel über eine Sechzehntel hinunterpurzeln lässt. Dieses Motiv wirkt verharmlosend, geradezu verniedlichend, was durch das im Anschluss erklingende Glockenspiel unterstützt wird. Dieses spielt die synkopierte Abwärts-Figur wie ein Echo hinterher und erklingt auch noch zum neuerlichen Aufschwung zum nächsten Takt in derselben synkopten Rhythmusbildung. Die Verharmlosung wird durch den darauf folgenden Text weiter verstärkt: "When it's cocktail time 'twill be so nice just to know you'll not have to phone for ice." (Porter, Chappell & Co., Inc.) Dies ist sicherlich als Anspielung auf die Annehmlichkeiten zu verstehen, die die drei Agenten bei ihrem Aufenthalt im Pariser Luxushotel genossen. Sie werden zahlreiche Male trinkend und feiernd gezeigt und das Personal des Hotels bringt ihnen alles, was sie haben möchten. Rhythmisch wechseln sich wieder gerade Viertel mit dem Achtel-mit-Punkt-und-Sechzehntel-Motiv ab, jedoch wird die Melodieführung noch eintöniger: die Viertelwiegefigur wird durch drei Viertel auf der gleichen Tonstufe ersetzt und nur auf "phone for ice" wieder eine Wiegefigur eingesetzt.

Die anschließende Textpassage bringt eine interessante Kombination: "When we meet in sweet Siberia, Far from Bolshevik hysteria" (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1992: S. 444) Einerseits scheint die Kombination von Sibirien und dem Wort "sweet" schon

ironisch, aber dass es dort so nett sei, weil es fernab der Bolschewistischen Hysterie liegt, wirkt aus heutiger Sicht unpassend. Die Kombination der beiden Worte "Bolshevik" und "hysteria" wirkt berechnend und interessanterweise wurde in der Notenausgabe von Chappell ein Fehler gemacht, denn da lautet es, anders als im Film, "Communist hysteria" (Porter, Chappell & Co., Inc.), was noch viel eindeutiger erscheint.

Nach diesen vier Takten, die den ersten vier Takten entsprechen, folgt sozusagen ein B-Teil, mit einem Kulminationspunkt in Form der bisher höchsten Note. Der Text lautet: "We'll go on a tear, for our buddies all are there" (Porter, Chappell & Co. Inc.) Die Phrase "to go on a tear" hat mehrere Bedeutungen: einerseits heißt es soviel wie "einen draufmachen" oder aber auch "eine Glückssträhne haben". Von der höchsten Note vom Wort "tear" geht es dann wieder abwärts im leichtfüßig synkopierten Rhythmus, und die anschließende Wiegefigur wird rhythmisch ebenfalls in Achtel und Sechzehntel aufgebrochen, was der Passage "our buddies all are there" einen fröhlichen Charakter verleiht. Hat man nun jedoch die unglaublich große Anzahl der Personen vor Augen, die tatsächlich in sowjetischen Arbeitslagern inhaftiert wurde, so scheint zwar der Inhalt des Textes fast realistisch, aber in der Art und Weise wie er vertont wurde, geradezu makaber. Die Zahl all jener Personen, die jemals in einem Lager gewesen sind, ist äußerst schwierig zu bestimmen, vor allem da eine Vielzahl von Aufzeichnungen noch immer in den behördlichen Stellen unter Verschluss ist. Ivanova nennt zum Beispiel als Höchststand von Gefangenen den Sommer 1950, in dem über 2,8 Millionen Menschen in Lagern, Kolonien und Gefängnissen inhaftiert waren und gibt als Gesamtzahl von Gulag-Opfern über 20 Millionen an (vgl. 2000: S. 188). Die erste, ebenso wie jede weitere Strophe, endet mit den Worten: "in cheery Siberia" und einem, nach einem Takt Pause, nachgesetzt "a", bei dem die sonst fröhlich tanzenden Agenten zusammensacken. Sie setzen es so hinterher, als ob die zuvor versuchte Aufmunterung nicht gewirkt hätte und sie sich der Realität bewusst würden. Durch diese Wendung wird das zuvor Gesungene erklärt: es handelt sich um den Versuch sich positiv zu motivieren und sich selbst die Angst zu nehmen. Dies macht den Song glaubwürdig und verleiht den Darstellern eine lebenswürdige Note.

Die zweite Strophe wurde für den Film umgeschrieben und unter anderem die Passage "not as heated as a palace is" gestrichen. Im Film singen die drei Agenten:

"There's a most delicious bill of fare

You must try our filet of polar bear" (Cole Porter zitiert nach: Kimball 1992, S. 444)

Im weiteren Textverlauf des Songs, so wie er im Film gesungen wird, wurde die zweite Hälfte der ursprünglich dritten Strophe verwendet:

"When we meet in sweet Siberia
To protect us from diphtheria,
We can toast our toes
On the lady Eskimos

In cheery Siberi-a." (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1992: S. 444)

Die Nennung einer Krankheit im Zusammenhang mit dem Lagerleben ist naheliegend, da in den Lagern aufgrund von Unterernährung, der überfüllten Schlafstätten, der Überarbeitung und schlechten Bekleidung im Winter, die Gefangenen oft erkrankten und Epidemien ausbrachen. Diphtherie war zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine weit verbreitete Kinderkrankheit, die zum Beispiel in England Ende der 30er Jahre die zweithäufigste Todesursache im Kindesalter war (vgl. Vitek / Wharton, 1998, Emerging Infectious Diseases). Durch breit angelegte Impfprogramme in den USA, Kanada und vielen westeuropäischen Ländern ab den 1930er und 40er Jahren konnten, mit zwischenzeitlich vermehrten Ausbrüchen während der Kriegsjahre, die Diphtherieerkrankungen und die damit verbundenen Todesfälle deutlich gesenkt werden. In den 1950er Jahren lag die Anzahl der gemeldeten Fälle in den USA bei etwa fünf pro Hunderttausend, während in der Sowjetunion circa 100 Fälle pro Hunderttausend auftraten. Alleine in den 1950er Jahren wurden in der Sowjetunion über 750.000 Fälle gemeldet, bis erst 1958 die allgemeine Immunisierung von Kindern eingeführt wurde (vgl. Vitek / Wharton, 1998, Emerging Infectious Diseases). Betrachtet man nun also diesen drastischen Unterschied in der Anzahl der Fälle in den USA und der Sowjetunion, so scheint die Erwähnung der Diphtherie im Song kein Zufall zu sein, wenn das Ziel das Herausstreichen der schlechteren medizinischen Infrastruktur Russlands ist.

Nach dieser Strophe folgt eine Tanzeinlage, die durch Streicher, aber vor allem durch den dominanten Klang einer Querflöte und eines Glockenspiels, als typische Marschmusikinstrumente, begleitet wird. Zusätzlich erklingen vordergründig Schellen, die eine Assoziation mit Winter und Schlitten hervorrufen und durch den Einsatz in Weihnachtsliedern wie Jingle Bells positive Gefühle hervorrufen. Zunächst tanzen die drei Agenten in einer Reihe, reichen einander die Hände und bewegen sich so, als würden sie im Gleichschritt über das Eis gleiten. Nach einer Drehung lösen sie die Hände und jeder bewegt sich in eine andere Richtung, stolpernd und wackelnd, als wären sie am Eis ins Trudeln geraten. Die Kombination aus Musik und Bewegung schafft die harmonische Atmosphäre eines verschneiten Wintertages, den man mit Freunden beim Wintersport verbringt. Die Symbolkraft von Weihnachten, die vor allem in der amerikanischen Kultur

große Bedeutung hat und mit Harmonie, Kindheit und Glück verbunden ist, wird zunächst nur musikalisch eingesetzt – durch die Schellen oder englisch "Jingle Bells" – es wird jedoch in der letzten Strophe auch im Text erwähnt.

Die dritte, und im Film letzte Strophe, beginnt zunächst wieder mit einem Hinweis auf die Arbeit in Zwangslagern:

"When we're sent to dear Siberia,

To Siberi-eri-a,

Where the fresh salt air makes us feel so fine

It is fresh salt air from our own salt mine." (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1996: Kimball, 1992: S. 444)

Die Salzgewinnung spielte im russischen Gulagsystem eine untergeordnete Rolle. Nahe der großen Salzvorkommen in Solikamsk, die auch "Salzhauptstadt" Russlands genannt wird, westlich des Urals, gab es beispielsweise ein Lager für Kriegsgefangene aus dem zweiten Weltkrieg (vgl. Wikipedia: *Solikamsk*). Wesentlich häufiger war aber der Einsatz von Zwangsarbeitern zur Kohlegewinnung, wie zum Beispiel im sibirischen Zwangsarbeitslager Workuta, in dem John Noble inhaftiert war. Warum Cole Porter im Text die Salz- und nicht Kohleminen verwendete, mag zum einen mit Unwissenheit über die Vorkommen in Sibirien zusammenhängen, zum anderen ergeben sich durch die Assoziation mit Salz andere Möglichkeiten: Salz erweckt auch positive Assoziationen, wie gute Luft oder Salz für Lebensmittel. In der ursprünglichen Musicalfassung heißt es: "We can all have salt to put in our beer" (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1992: S. 444) Der Minenarbeit wird zunächst durch das Reimen mit frischer Luft der Schrecken genommen und im zweiten Teil werden dann die positiven Aspekte des sibirischen Winter so dargestellt:

"Where the snow is so superia

You can bet, all right

That your Christmas will be white

In cheery Siberi-a" (Cole Porter zitiert nach: Kimball, 1992: S. 444)

Als letzte Zeile vor dem mantraartig wiederkehrenden "cheery Siberia" wählt Porter nun also das äußerst positiv belegte Wort "Christmas". Das "a" wird dann noch einmal wiederholt und beim letzten Mal erfolgt wieder die Wendung ins Negative. Die drei Agenten sinken nieder und sitzen als Endpose am Boden, seufzend die Gesichter in die Hände gestützt.

Sieht man sich den Aufbau des gesamten Textes an, so wird deutlich, dass es natürlich

um eine ironische Verzerrung der Realität in Sibirien geht, dass es Porter aber vor allem auch wichtig war, wenn Hinweise auf ernste Themen fallen, die Stimmung nicht ins Tragische kippen zu lassen. Die "Bolshevik hysteria" wird durch das "go on a tear" ausgeglichen, die "Diphtheria" durch die "lady Eskimos" und die "salt mines" durch ein "White Christmas". Dadurch gelingt es, zwar ernste Themen einzubauen, sie aber trotzdem musicalgerecht zu verpacken.

In der Instrumentierung werden hauptsächlich Streicher eingesetzt, was den militärischen Charakter des Marsches entschärft. Anders als man es von einem Marsch erwarten würde, werden Bläser, bis auf die Querflöte in der Tanzpassage, äußerst sporadisch eingesetzt. Den gleichen entschärfenden, fast verniedlichenden Charakter hat das Glockenspiel, das in jeder Strophe und dominierend in der Tanzpassage des Mittelteils erklingt. Es wurde also darauf geachtet, dass ein harmonischer, lieblicher Klang die Aussage des Songs in seinen positiven Aspekten verstärkt und nicht in eine negative, aggressive Stimmung kippen lässt.

Betrachtet man die Melodieführung, erkennt man, dass sie so gestaltet ist, dass der Song auch von wenig geübten Sängern gesungen werden kann. Sie beinhaltet wenige Sprünge – das größte Intervall ist eine Quart – und der Tonraum des Songs umfasst eine Dezime, wobei das nachgesungene "a" einer Duodezime entsprechen würde. Dieses "a" schert jedoch bewusst aus dem Verlauf des Liedes aus, da es ja die Wendung des Liedcharakters ins Negative darstellt und wird auch nicht klar intoniert. Das Lied wirkt aufgrund seiner Einfachheit und der Art der Darbietung amateurhaft gesungen. Diese Intention wird durch den Tanz bestätigt, der in laienhaften Bewegungen choreografiert wurde und auch in der Ausführung tollpatschig wirkt. Durch diese Aspekte wird ebenfalls eine positive Assoziation bewirkt – das Publikum identifiziert sich mit den drei Agenten, die so singen und tanzen, wie man es selber könnte. Die Stimmung wird dadurch verharmlost und die Charaktere und ihre Aussagen verniedlicht.

Betrachtet man den Song in seiner Gesamtwirkung, so ist es durchaus möglich, Cole Porter beziehungsweise vor allem Cy Feuer zu unterstellen, *Siberia* aus Berechnung verwendet zu haben, um leichtverdauliche, unterschwellig antisowjetische Botschaften an das Publikum zu transportieren. Ob sich die Verantwortlichen der Tragweite des sowjetischen Gulagsystems bewusst waren und die Zustände in einem Zwangslager im Detail kannten, ist aus heutiger Sicht schwer rekonstruierbar. Es scheint zumindest so, als ob sich, trotz antisowjetischer Stimmungsmache, der Großteil der amerikanischen Bevölkerung die Verhältnisse in Russland nicht vorstellen konnte. Die mangelnde

Vorstellungskraft zog sich sogar bis in hohe politische Ränge, wenn man den Aussagen von John H. Noble glaubt. Dieser wurde 1955, nach seiner Rückkehr in die USA vom Ausschuss für Außenpolitik im Repräsentantenhaus in Washington eingeladen zu sprechen, und beim anschließenden Essen wurden im von den Mitgliedern Fragen von unvorstellbarer Naivität gestellt: "Die erste Frage war: Was hältst du von Marilyn Monroe? Die nächste Frage: Konntest du während der Lagerzeit Dein Lieblings-Baseball-Team verfolgen? Da hab ich mir gedacht, so unheimlich naiv, können doch nicht Regierungsleute sein!" (John H. Noble zitiert nach: Sträter, 10.5.2006, Deutschlandradio). Wenn sich sogar jene Politiker, die während des Kalten Krieges speziell mit Außenpolitik betraut waren, die Zustände in den Lagern nicht vorstellen konnten, so könnte dies wohl auch auf Broadway-Produzenten und Komponisten zugetroffen haben. "Und diese Amerikaner, bei denen ich mein neues Leben zu verankern hoffe, werden sie je verstehen können, was es für einen russischen Kommunisten bedeutet, mit der Sowjet-Diktatur zu brechen? Sie sind von einer geradezu gesegneten Arglosigkeit, diese Amerikaner!" (Kravchenko, 1947: S. 3) schrieb Kravchenko in seinem Buch *I chose freedom*.

Auch in der harmonisierenden, der Realität enthobenen Wirklichkeit des Musicals gibt es Grenzen, innerhalb derer Thematiken ironisierend und verharmlosend dargestellt werden können, ohne die Glaubwürdigkeit beim Publikum zu verlieren. Die Frage, wie weit man gehen darf, wird interessanterweise kurz vor dem Song im Film besprochen und in Form eines Streites diskutiert. Die russische Delegation fühlt sich durch die karikierende Darstellung der Person Josephine im gleichnamigen Song in ihrer patriotischen Ehre gekränkt. Boroff, der russische Komponist der Musik, der zusammen mit Ninotschka und den drei Agenten den Proben beiwohnt, behauptet, er hätte die Musik vollkommen anders konzipiert. Canfield, der Produzent des Stückes, gibt sich gegenüber der Kritik bestürzt:

Ninotschka: "We have just witnessed the most insulting travesty on Russian culture that ever existed."

Canfield: "Wait a minute. Let's not have a big tragedy over a silly little musical number. All we did was to make a popular song out of Boroff's music."

Ninotschka: "That music belonged to the Russian people. What right have you to distort it."

Canfield: "I'm afraid you don't understand. In America we do this sort of thing all the time. We make a popular song out of the classics and millions of people enjoy them. No one's offended no one's insulted, no one's forced to listen – so who cares?" (Mamouliau, Rouben/Freed, Arthur, 1957, Zeit: 1:25:27-1:26:19)

Diese Worte wirken retrospektiv wie eine Rechtfertigung. Sollte sich jemand durch den Film und die darin vorkommenden Songs gekränkt oder provoziert fühlen, so verstehe er die Harmlosigkeit des Musicals und damit die amerikanische Kultur nicht. Somit ist auch *Siberia* gegenüber jeglicher Kritik der *political incorrectness* erhaben.

6.5 The Ritz Roll and Rock – Parodie auf eine Revolution

Als im Jahr 1956 die Aufnahmen zu *Silk Stockings* stattfanden war eine Revolution nicht mehr aufzuhalten – die Rock 'n' Roll–Revolution. Der Musikmarkt hatte sich grundlegend verändert und mit ihm Hollywood mit seiner jahrzehntelangen engen Verbindung zur Tin Pan Alley. Fred Astaire, der seit den 30er Jahren ein Herzstück der Verbindung zwischen New York und Los Angeles gewesen war, trat erstaunlicherweise mit der Idee für eine Rock 'n' Roll-Nummer an Cole Porter heran. In seiner Autobiographie aus dem Jahre 1959 nannte er es eine Idee zu einem "twist on the rock-and-roll craze" (Astaire 1959, S. 319). Für Fred Astaire löste es vor allem das Problem der fehlenden Solonummer, das bis dahin bestanden hatte. Das Resultat war aber viel mehr – ein parodistischer Zusammenstoß zweier Welten, in dem Fred Astaire als Symbolfigur für das traditionelle Filmmusical und die Tin-Pan-Alley-Ära am Ende den *Hut nimmt* und den Jungen Platz macht. Um zu verstehen, warum er Cole Porter um diesen Song gebeten hat und wie man diesen interpretieren kann, ist es wichtig zu beleuchten, welches Bild sich ihnen 1956 bot und in welcher Weise sich die Musikwelt verändert hatte.

6.5.1 Die Revolution im Musikgeschäft der 1950er Jahre – ein Abriss der Geschichte des Rock and Rolls

"Symbolically, Tin Pan Alley died on April 12, 1954, when Bill Haley and his Comets recorded Max Freedman and Jimmy De Knight's 'Rock Around the Clock'.[...] It became the first international Rock 'n' Roll best-seller" (Jasen, 1988: S. 286). Dieser Song wurde durch seine Verwendung im Film *Blackboard Jungle* ein Jahr später einem Millionen-Publikum bekannt und wurde, anders als vom Inhalt des Films intendiert, zur Hymne der rebellischen Teenager. Auch wenn bereits vorher Rock 'n' Roll-Songs aufgenommen worden waren, so war es dieser Song, der es mit weltweit 25 Millionen verkauften Platten der älteren Generation unmöglich machte, den Rock 'n' Roll und seine Bedeutung zu ignorieren (vgl. Jasen, 1988: S. 286). Anzeichen für Veränderung im Musikgeschmack waren schon lange zu spüren, auch wenn sich diese noch nicht in den Hitparaden ablesen ließen.

Es zog sich bis in die Mitte der 50er Jahre eine strikte Trennlinie durch das

amerikanische Musikgeschäft – äquivalent zur Rassentrennung – eine Trennlinie zwischen schwarzer und weißer Musik. Die *race records* der Schwarzen wurden in gleichnamigen Charts, wie die des Billboard Magazines angeführt, die ab 1949 auf Bestreben von Jerry Wexler in *Rhythm 'n' Blues-Charts* umbenannt wurden (Wikipedia: *Race Record*). Jerry Wexler ging 1953 vom Billboard Magazine zu Atlantic Records, wo er mit schwarzen Musikern für schwarze Käufer Musik produzierte. Jerry Wexler beschreibt diese Zeit in einem Interview mit Arnold Shaw. Eine Top-R&B-Platte konnte es, laut seinen Angaben, Anfang der 50er Jahre auf vierhunderttausend verkaufte Exemplare bringen, womit man sich zufrieden gab und nicht versuchte, den weißen Markt zu erobern. "Dann gab es den Zeitpunkt, als wir merkten, daß Weiße aus den Südstaaten unsere Platten kauften, weiße Kids aus den High Schools und den Colleges. Und das, lange bevor die Kids im Norden anfangen, auf R&B zu stehen. So ein Junge wie Presley hörte R&B lange vor den anderen Jungs in seiner Umgebung [...]" (Jerry Wexler zitiert nach: Shaw, 1974: S. 87). Der Gründer von Atlantic Records, Ahmet Ertegun sagte in einem Interview, dass sich die schrittweise Veränderung des Hörergeschmacks zunächst im Süden vollzog, wo Popradiostationen anfangen R&B-Songs zu spielen und damit nicht nur neue schwarze Hörschichten erreichten, sondern auch immer mehr Weiße, die diese Musik hören wollten (Shaw, 1974: S. 96).

Am 24. April 1954 war am Cover des Billboard-Magazine zu lesen: "Teen-Ager demand music with a beat, spur rhythm-blues – Field Reaps \$15,000,000; Radio, juke boxes answer big demands" (Rolontz / Friedmann, 24.4.1954, Billboard Magazine) An dieser Schlagzeile lässt sich einerseits ablesen, dass sich die Plattenindustrie und Radiostationen dem Markt beugten und R&B in ihr Programm aufnahmen und andererseits, dass sich eine Trennung in ein erwachsenes und ein Teenager-Publikum vollzog. Die Vermarktung von Künstlern und ihren Platten war bis dahin nicht nach Generationen, sondern nur nach schwarz und weiß erfolgt. Die Teenager begannen sich eine eigene kulturelle Identität zu schaffen und konnten auch durch den starken Widerstand der Erwachsenen, die Filme und Musik mit entsprechendem Inhalt verbieten wollten, nicht aufgehalten werden.

Der Radio-DJ Alan Freed galt als Ikone des Rock 'n' Roll, dessen Hörschaft aus Schwarzen wie Weißen bestand. Freed hatte im Jahr 1951 begonnen den Begriff "Rock 'n' Roll" in seiner Radiosendung, in der er R&B-Platten spielte, zu verwenden, hatte diesen aber nicht erfunden. Seit dem Weltkrieg war der Begriff "Rock" immer wieder in Songtexten von schwarzen Musikern aufgetaucht und zwar mit der zweideutigen

Bedeutung von Beischlaf und "lärmendem Tanzvergnügen" (Shaw, 1974: S. 117). Freed hatte diesen Begriff dann aufgegriffen und populär gemacht. Wie populär Freeds Show auf dem Indie-Sender WJW war, zeigte sich, als er 1952 die Cleveland-Arena für eine Tanzveranstaltung mietete, in der ausschließlich schwarze Musiker auftreten sollten. Da fast doppelt so viele Karten verkauft wurden, wie Menschen in die Arena passten, kam es zu Krawallen, weshalb die Veranstaltung abgesagt werden musste. Als die Veranstaltung 1953 schließlich durchgeführt wurde, war sie ein riesiger Erfolg und man erkannte, dass obwohl ausschließlich schwarze Musiker engagiert wurden, ein beträchtlicher Prozentsatz der Besucher weiße Jugendliche waren. Als Alan Freeds Show ab September 1954 auch in New York gesendet wurde, verstärkte sich der Widerstand, auch von Seiten der schwarzen DJs. Sie warfen ihm vor, den Stil der DJs auf schwarzen Radiostationen zu kopieren und ihnen die Hörerschaft wegzunehmen (vgl. Shaw, 1974: S. 118).

Freed war aber nicht der einzige DJ, der zu dieser Zeit zum Star wurde. Diese Entwicklung war erst dadurch möglich geworden, dass es seit den 1940er Jahren offiziell erlaubt war, Platten im Radio zu spielen. Zuvor bestand das Programm aus nicht musikalischen Inhalten oder Live-Musik. 1942 bestand das Radioprogramm bereits zu 75 Prozent aus Musik und davon zu 55 Prozent aus Platten (vgl. Halliwell, 2007: S. 133). Als 1951 die *Billboard Top 40* ins Leben gerufen wurden, ging es im Radio darum, Hits zu spielen beziehungsweise Songs durch zahlreiche Wiederholungen zu Hits zu machen. "Some critics were appalled that the diversity of radio shows was being sacrificed in the name of repetition, but in the 1950s the Top 40 became a crucial conduit for giving people what they wanted to hear – particularly when what they wanted to hear was not what the guardians of cultural taste supposed." (Halliwell, 2007: S. 120) Die Macht der DJs, Songs zu Hits und Musiker zu Stars zu machen, war der Plattenindustrie wohlbekannt, und so trat man oft mit unterschiedlichen Angeboten an die DJs heran, um die Songs gespielt zu bekommen. Dieses Vorgehen gipfelte im sogenannten *Payola-Skandal* 1959 und -60, in dem zahlreiche DJs wegen Bestechung und ihrer Verwicklungen mit der Plattenindustrie angeklagt wurden (vgl. Hall, 23.11.1959, *Billboard Magazine*). Auch wenn das Prinzip *Pay for Play* bereits seit der Vaudeville-Zeit bestanden hatte, so wurde der Skandal in der Öffentlichkeit vor allem mit dem Rock 'n' Roll in Verbindung gebracht und gab seinen Gegnern neuen Zündstoff.

Die Macht der DJs zeigte sich auch, als Bill Randall, ein weiterer Star-DJ aus Cleveland, den damals noch wenig bekannten Elvis Presley in sein Programm aufnahm und ihn dann auch bei seinem ersten Fernsehauftritt am 28. Januar 1956 in der *Tommy*

Dorsey Show ansagte (vgl. Youtube: *Elvis Presley (The Dorsey Brothers Show 1) 1956*). Dieser Auftritt Elvis' war sein Durchbruch, wohl auch durch die Kontroversen, die er auslöste. Dem Auftritt folgte ein Welle der Entrüstung – "viele wütende Telefonanrufe [...], böartige Telegramme und Schmähbriefe von Eltern [...]" (Shaw, 1974: S. 20). Trotzdem kam Elvis am 4. Februar neuerlich mit einem Auftritt in die Sendung (Youtube: *Elvis Presley (The Dorsey Brothers Show 2) 1956*).

Randall kündigte Elvis am 28. Jänner als einen von vielen jungen Performern an, die wie zum Beispiel Johnnie Ray über Nacht zum Star wurden (vgl. Youtube: *Elvis Presley (The Dorsey Brothers Show 1) 1956*). Dies waren junge weiße Musiker, deren Musik die Trennlinie zwischen schwarz und weiß aufhob. Elvis, Bill Haley und viele andere hatten zunächst Country gespielt und dann R&B-Einflüsse aufgenommen. Bill Haley spielte mit seiner Band in den Jahren 50 und 51 Country und Western und inkludierte in sein Programm hin und wieder R&B-Songs in Countrybesetzung und kreierte dadurch *rockabilly*, ein wesentlicher Bestandteil der Rock 'n' Roll-Szene. Der Begriff war eine Mischung aus den Hillbillies und dem Rock. Hillbilly wurde 1900 im New York Journal so definiert: "Ein freier und ungebundener weißer Bürger... ein Hillbilly... ohne nennenswertes Hab und Gut [...]" (New York Journal zitiert nach: Palmer, 1977: S. 201). Die Hillbillies, ursprünglich aus den Hügeln der Appalachen und Ozarks, im westlichen Kentucky, Tennessee und nordöstlichen Arkansas, kamen in städtische Gebiete um als Musiker zu arbeiten. Ihr Stil wurde zunächst durch das Radio und dann durch Plattenaufnahmen berühmt und entwickelte sich zur Country und Western- Musik weiter (vgl. Palmer, 1978: S. 203ff). Elvis bezeichnete sich etwa als "Hilly Billy Cat" (Palmer, 1977: S. 197), wohl um auf seine ärmliche Herkunft hinzuweisen. Es waren vor allem jene Weiße, die in ärmlichen Verhältnissen in den Südstaaten der USA Tür an Tür mit Schwarzen aufgewachsen waren und deshalb eine natürliche Beziehung zu deren Musik aufgebaut hatten, die den neuen Rockabilly Sound prägten. Neben Elvis Presley waren das Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Carl Perkins, der *Blue Suede Shoes* schrieb, oder Buddy Holly. Szatmary schrieb über die Rockabillics: "Despite the warnings of many horrified adults, these poor southern whites spread the message of rock-and-roll to millions of clamoring teenage fans and vaulted to the top of the national charts." (1996: S. 30)

Die junge Generation fühlte sich durch die *Crooners* wie Frank Sinatra oder Bing Crosby, die die einsamen Herzen während des Zweiten Weltkriegs dahinschmelzen ließen, nicht mehr angesprochen. Die Musik musste mehr "Drive, Spannung und Lautstärke" haben, und zunächst war die Antwort darauf ein Stil, der *Belting* hieß. "Und es schien fast

so, dass die jungen Künstler aus Protest ihre Stimmen 'laut' werden ließen – da die McCarthy-Hexenjagden zwischen '50 und '54 eine schweigende Generation hatten entstehen lassen – und die jungen Zuhörer die lauten und eigensinnigen Aufschreie als Ventil für ihre Frustrationen brauchten" (Shaw, 1974: S. 58). Die *Belters* waren jene, die die Wende 1956 vorbereiteten. Unter den Beltern gab es die *Shouter* wie Eddie Fisher, die Four Aces oder Rosemary Clooney, die alle kraftvoll und laut mit harten Stimmen sangen, oder die *Emoters* wie Johnnie Ray, die offen ihr Leid ausdrückten (Shaw, 1974: S. 68). Aus Beschreibungen von Johnnie Rays Auftritten lässt sich herauslesen, was durch ihn vorbereitet wurde: "Tränenüberströmt ... reißt er eine Leidenschaft in Fetzen und trampelt dann auf den kläglichen Überresten herum ... die Haare fallen ihm ins Gesicht. Er klammert sich an das Mikrophon, und es hat den Anschein, als wolle er es zerstören" (Shaw, 1974: S. 60). Ob das Leid in seinen Auftritten, das Schluchzen, Tränenausbrüche, Körperzuckungen und Auf-den-Boden-Werfen beinhalteten, pure Inszenierung waren, wie von Kritikern behauptet, oder aus echtem Leid gespeist waren, lässt sich nicht nachvollziehen, der Einfluss auf spätere Performer des Rock 'n' Roll jedoch sicher. John Shepherd beschreibt Johnnie Ray als *den*, der die Brücke schlug zwischen Sinatra auf der einen Seite und Elvis Presley auf der anderen Seite. Sein Singen war zwar durch Schwarze beeinflusst, aber die wesentliche Neuerung war, dass er seine Gefühle durch seinen Bühnenauftritt, durch seinen Körper und seine Bewegungen ausdrückte und nicht durch klar phrasierte Texte, wie es Sinatra getan hatte (vgl. Shepherd, 1982: S. 136).

Zwischen 1954 und 1956 waren es noch die Coverversionen, in denen Weiße die Songs von Schwarzen zu Hits in den Popcharts machten. Aber im Jahr 1956 verkaufte sich Little Richards Version von *Long Tall Sally* bereits besser als die *entschärfte* Version von Pat Boone. Die Akzeptanz von Little Richard und vielen anderen seiner schwarzen Musikkollegen wurde unter anderem auch durch den Film *The girl can't help it* (1956) mit Jayne Mansfield begünstigt. B.B. King erinnert sich in einem Interview mit Arnold Shaw: "Das war der erste Film, an den ich mich erinnern kann, der als A-Film akzeptiert wurde, obwohl Schwarze darin mitspielten." (Shaw, 1978: S. 111)

Auch Elvis, dessen Popularität bei der Jugend seit seinen ersten Aufnahmen bei RCA Victor und seinen Fernsehauftritten im Jahr 1956 ungeahnte Ausmaße annahm, wurde für Kinofilme verpflichtet. Im November 1956 kam sein erster Film *Love me tender* in die Kinos und wurde mit Bruttoeinnahmen von USD 4,5 Mio. an den amerikanischen Kinokassen und USD 9 Mio. weltweit bei einem Budget von ca. USD 1 Mio. zu einem unglaublichen kommerziellen Erfolg (IMDB: *Box Office/business for Love me tender*). Er

hatte bei zahlreichen Gastauftritten in Unterhaltungsprogrammen wie bei Ed Sullivan und Steve Allen im Fernsehen bereits seine Telegenität bewiesen. Elvis wurde immer selbstsicherer und ein Meister der Selbstdarstellung, und je wilder der Auftritt, umso begeisterter waren seine Anhänger: "Sobald die Musik einsetzte, wurde er zum Berserker. Krämpfe schüttelten ihn am ganzen Körper, als ob er wie seine Gitarre an einer Stromquelle angeschlossen wäre. Seine Hüften begannen zu zucken, und die Beine vibrierten wie Pressluftbohrer. [...] Das Werbefernsehen ließ ihn nur von der Taille aufwärts zeigen" (Palmer, 1977: S. 241). In der *Steve Allen Show* ließ man Elvis im Juli 1956 in einem Smoking auftreten und gab ihm für seine Darbietung des Songs *Hound Dog* einen Hund als Partner, der immer dann eingeblendet wurde, wenn Elvis' Tanz drohte zu frivol zu werden. Steve Allen präsentierte ihn dort als den "new Elvis" : "We wanna do a show, the whole family can watch and enjoy and we always do it." (Youtube: *Elvis Presley Steve Allen Show Jul 1956: I Want & Hound Dog*.) Der Versuch, Elvis familientauglich zu machen, kam bei den Jugendlichen jedoch nicht gut an – sie wollten ihn nur für sich – und so kam es zu Protesten vor den RCA-Studios, bei denen sie ihren Elvis zurückforderten (vgl. Shaw, 1978: S. 163).

Elvis, so wie der gesamte Rock 'n' Roll, wurden zum Symbol für die Entfremdung zwischen Eltern und ihren Kindern. All jene Jugendlichen, die durch Aussehen und Verhalten auffielen, galten als *Juvenile Delinquents*. Bereits 1953 wurde ein *Senate Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency* eingerichtet, das den Ursachen auf den Grund gehen sollte. Die Definition eines *Delinquent* war jedoch äußerst unscharf und so war laut Thomas D. Gill, einem Jugendrichter und Mitglied des Subcommittee, bereits der Umgang mit unanständigen Personen, der Gebrauch von ungebührlichen Ausdrücken, zu langes Ausbleiben oder sonstiges ungebührliches Verhalten ausreichend, um jemanden als delinquent zu bezeichnen, unabhängig von einer gesetzlichen Verurteilung (vgl. Kurme, 2006: S. 111).

Zahlreiche Organisationen hatten sich formiert, um gegen den Rock 'n' Roll und den vermeintlichen Zusammenhang mit *Juvenile Delinquency* zu kämpfen. Wie etwa die *Houston Juvenile Delinquency and Crime Commission*, die eine Liste von Platten veröffentlichte, "die man für bedenklich hielt" und versuchte, sie aus den Programmen der Radiostationen zu entfernen (Shaw, 1978: S. 126). Das Bestreben jener Organisationen wurde durch Aussagen von Psychiatern bestärkt, die Rock 'n' Roll mit einer Krankheit verglichen (Shaw, 1978: S. 166). Vor allem religiöse Gruppierungen und kirchliche Würdenträger schürten mit ihren Aussagen die Angst der Öffentlichkeiten vor dem Rock

'n' Roll, wie der Reverend John Carroll aus der Erzdiözese Boston, der die Musik mit "Dschungeltrommeln" verglich, die zum "Kampf aufrufen", und ein falsches Wort könne bereits zur Eskalation führen (John Carroll zitiert nach: Shaw, 1978 S. 165). Der Widerstand von Kirchen und religiösen Organisationen ist insofern interessant, als es sich bei vielen Musikern, gegen die sie protestierten, um äußerst religiöse Menschen handelte, und ihre Musik sich zum Teil aus der Kirchenmusik entwickelt hatte. "Blues und Gospel sind es, die Pate stehen, als der Rock 'n' Roll aus der Taufe gehoben wird. [...] Einige der größten Rock- und Rhythm-and-Blues-Musiker debütierten neben Predigern und hinter einem seltsam gestimmten Harmonium" (Dister, 1994: S. 16). Die Spiritualität dieser Musiker lässt sich mit dem Rock 'n' Roll vereinbaren, denn sie kommen aus der Tradition der schwarzen Kirchen, in denen die leidenschaftliche Hingabe bis hin zur Ekstase in Gesang und Tanz ausgedrückt wird. "Ein Bekenntnis zum Herrn war ein Augenblick der Hingabe, und Gefühlsäußerungen in der Kirche galten als Zeichen der Frömmigkeit. Je größer der Gefühlsausbruch, umso tiefer die angebliche Frömmigkeit" (Palmer, 1977: S. 187).

Aus der Tradition des Gospel-Harmoniegesangs entstanden Gruppen, die in die oberen Ränge der Rhythm and Blues-Charts vordrangen und dann auch in die weißen Pop-Charts. Die Ink Spots hatten sich als erste in den weißen Markt gewagt und mit "süßen Harmonien und fröhlichen Klängen Geld verdient" (Palmer, 1977: S. 187). Es entstanden Gruppen wie die Clovers, die sich weniger am Pop orientierten, sondern einen schärferen R&B-Klang hatten und einen modifizierten Boogie-Beat der zum Tanz animierte. Der Song *Sixty Minute Man* wurde zu einem großen Hit für die *Dominos* mit ihrem Leadsänger Clyde McPhatter, der darauf bestand im Gospel-Stil zu singen. Die Gruppe sang, aus den alten Plantagenarbeitsliedern entlehnt, im Wechsel zwischen Leadsänger und Gruppe, genannt *call and response* (vgl. Palmer, 1977: S. 188). Die *Ravens* waren im Stil der Ink Spots äußerst erfolgreich und lösten einen regelrechten Boom aus. Es wurden zahlreiche Vokalgruppen mit Vogelnamen gegründet: Orioles, Cardinals, Crows, Flamingos, Falcons, Robins, Swallows, Jayhawks, Pelicans etc. Der große Hit der Orioles *Crying in the Chapel* zeigt, welche Mischung am Pop-Markt erfolgreich sein konnte: "Der Song kam aus der Country-Musik und sein Inhalt aus Tin Pan Alley. Aber die Gruppe und ihr Sound waren schwarz" (Palmer, 1978: S. 189).

Auch wenn der Rock 'n' Roll für die Aufhebung von Rassentrennung stand, was vielerorts in den USA der 1950er Jahre nicht gern gesehen war, sowie mit ungehörlichem Verhalten und Jugend-Kriminalität in Verbindung gebracht wurde, so wurde er trotzdem

durch Platten- und Filmindustrie forciert, denn am Ende zählten die Einnahmen. Wenn man bedenkt, dass alleine Elvis Presley in zwei Jahren (1956-1957) für Einnahmen in der Höhe von zweihundert Millionen Dollar verantwortlich war und vier äußerst erfolgreiche Filme gemacht hatte (vgl. Palmer, 1978: S. 189), so wird einem bewusst, dass Rock 'n' Roll und mit ihm die Erschließung der Jugendlichen als eigenständige Käuferschicht vor allen Dingen ein riesiges Geschäft war.

6.5.2 *The Ritz Roll and Rock* – eine Analyse

Fred Astaire schien die Macht des Rock 'n' Roll bewusst gewesen zu sein, auch wenn er wahrscheinlich nicht voraussehen konnte, wie lange dieser "craze" anhalten würde, so schrieb er doch in seiner Autobiographie über *Silk Stockings*: "[...] I find it rather fun to give this one [*Silk Stockings*] a review because it could be the last of my musical pictures." (Astaire, 1959: S. 319) Auch wenn sich erwies, dass dies nicht der Fall war, so folgte *Silk Stockings* doch eine Phase der Selbstfindung in Astaires Leben, in der er versuchte in anderen Genres, wie etwa Fernsehfilmen ohne Musikeinlagen, Fuß zu fassen. Auch wenn Astaire seine Herangehensweise an *The Ritz, Roll and Rock* eher unemotional schildert, so findet Cyd Charisse in ihren Erinnerung zu *Silk Stockings* klarere Worte: "By the time *Silk Stockings* was released public taste in music had changed. New stars like Elvis Presley brought rock 'n' roll to MGM and established brand new movie audiences and though Fred was wonderful, it was clear that the age he was come to emulate was over." (Fitzgerald, 2003, Zeit: 17:06-17:22)

Der Song *The Ritz, Roll and Rock* wird durch Fred Astaire und einem Tänzerensemble als Showeinlage in einem Restaurant auf der Bühne dargeboten. Die Musik- und Tanzeinlage ist dem Geschehen des Films enthoben. Als sich das Publikum setzt und das Licht gedimmt wird, beginnt ein Trommelwirbel, der zur Aufmerksamkeit ruft. Es folgt eine konzertante Einleitung, die mit Bläserfanfaren beginnt, während sich der Vorhang öffnet. Die Bühnenszenerie zeigt eine Bar oder ein schickes Kaffee mit einem beleuchteten Bartresen im Hintergrund und jeweils einem Tisch mit Stühlen an beiden Seiten. Die Bar ist mit äußerst vornehm gekleideten Herrschaften gefüllt, Damen in eleganten Abendkleidern, mit Schmuck und Pelzstola und Männern in Smokings, die alle, bis auf Astaire, ihre Zylinder beim Hereinkommen abgeben. Die Szenerie wirkt fast wie ein Spiegelbild des Publikums, das der Vorstellung zusieht – ebenfalls elegante, weiße

Menschen, die an Tischen sitzen.

Das Licht ist zunächst gedimmt und durch Beleuchtung von hinten ergibt sich eine Art Scherenschnittoptik – die Personen sind statisch. Nach und nach beginnt sich etwas zu bewegen, Menschen kommen herein und das Licht wird heller und erreicht volle Helligkeit mit dem Ende des Fanfarenteils. Fred Astaire, der zunächst auch statisch, verkehrt zur Bühne steht, dreht sich um und wandert durch den Raum. Ein Klavierpart folgt, der nur durch einen Orgelton in den Streichern begleitet wird, der weitere Spannung erzeugt. Die breiten, aufsteigenden Akkorde, die vom Klavier druckvoll erklingen, lassen Assoziationen etwa mit Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 zu und alles erweckt den Anschein, als wohne man einem klassischen Konzert bei. Das Orchester setzt wieder ein und steigert sich zu einem Fortissimo in hoher Lage und nun, am Eskalationspunkt, fährt der Pianist schnell mit einem Finger die Klaviatur bis ganz nach unten und schafft damit die Überleitung zum Rock 'n' Roll-Intro, das dann folgt.

Die Rock 'n' Roll-Einleitung wird zunächst durch Schlagzeug und Saxophon dominiert und es erklingt eine E-Gitarre als Signal für den neuen Musikstil. Es beginnt nur Fred Astaire zu tanzen, minimalistisch, mit wippenden Bewegungen. Die neue Musik erweckt aber Aufmerksamkeit in der Bar auf der Bühne und man blickt gespannt auf ihn. Im weiteren Verlauf wird das Thema auch von den anderen Blechbläsern vorgestellt und immer wieder durch Bläser und Schlagzeug synkopisch akzentuiert. Zunächst tanzt Astaire durch den Raum, bis er sich bei einem Bläserstoß mit einer schnellen Bewegung zu einer Gruppe von Menschen am linken Tisch hinwendet und mit dem nächsten zu jener am rechten Tisch. Die Bewegung wird jeweils durch erschreckte, ausfahrende Bewegungen der Gruppen beantwortet. Es wirkt fast, als schockierte Astaire durch den Tanz zu dieser neuen Musik und seine zuckenden Bewegungen die Personen in seiner Umgebung, die entsetzt zur Seite fahren und sich zum Teil sogar die Augen bedecken. Sie können sich aber anscheinend der Musik nicht entziehen und werden zu Astaires Mittänzern.

Als Fred Astaire zu singen beginnt, wird er zunächst nur durch Bass, Schlagzeug und Gitarre begleitet, um deutlich den Sound der neuen Rock 'n' Roll-Combos zu imitieren. Bezeichnenderweise setzen die Bläser in der Achtel-Pause, bevor das synkopierte Thema beginnt, das eventuell als Refrain mit den Worten "is the ritz, roll, and rock" bezeichnet werden könnte, einen markanten Stoß hinein. Die Bläser scheinen also das Mondäne zu verkörpern – das Ritz – vielleicht auch an vergangene Zeiten zu erinnern. Es wurden zwar im Rock 'n' Roll Blechblasinstrumente wie das Saxophon verwendet, aber nicht in Form einer Big-Band-Begleitung. Als Abgrenzung der Tin-Pan-Alley-Ära zum Rock 'n' Roll

schreibt Shaw: "Sänger wurden am Klavier begleitet, nicht von der Gitarre, und von Bands oder Orchestern, nicht von Combos mit elektrischen Instrumenten" (1978: S. 78).

Der erste Vers setzt sich aus dem typischen Bluesschema – 4 Takte I, 2 Takte IV, 2 Takte I, 2 Takte V, 2 Takte IV, 2 Takte I – zusammen und ist im 4/4-Takt mit Betonung auf dem zweiten und vierten Schlag geschrieben. Den 4/4-Takt in dieser Akzentuierung nennt Brown den "characteristic drum beat of 1950s rock" (Brown, 1992: S. 43). Die Banalität der Harmonieführung steht im parodistischen Zusammenspiel mit dem Text, den Cole Porter dazu schrieb: "The rock and roll is dead and gone, for since the smart set took it on" (Porter, Alfred Publishing Co., Inc.). Es scheint, als ob Porter klar machen wollte, wieso Rock 'n' Roll bereits wieder tot ist. Er setzt dann auf die klassische Bluenote in der Terz ein Signalwort, denn es folgt dann: "because they found it much too tame". Das "tame" legt er einerseits auf die erniedrigte Terz und andererseits auf einen markanten Punkt in der Melodie, auf eine Achtelnote, die als Synkope zwischen Schlag 2 und 3 liegt. Die Textpassage erfährt im nächsten Takt auf der Tonika eine Antwort: "they jazzed it up and changed its name" (Porter, Alfred Publishing Co., Inc.). Bezeichnenderweise wird die Bluenote durch die Erhöhung genau auf den Worten "jazzed it up" wieder aufgelöst.

Die Melodieführung ist ähnlich einem Shuffle, wie etwa bei Bill Haleys *Rock around the clock*, aus aufsteigenden Quartan und Terzen gebaut, fällt dann bereits mit der dritten Viertel wieder eine Quinte ab, also anders als bei *Rock around the clock*, wo dies erst im zweiten Takt passiert, um dann wieder zu steigen. Der zweite Takt, das heißt der zweite Teil des Themas, entspricht bis auf den Aufschwung mittels Quarte und nicht Terz, "Rock around the clock", denn auch bei Porter folgen der ersten Viertel dann zwei Achtelnoten im Abstand einer Terz, die eine synkopierte Wirkung und treibende Kraft zwischen Schlag 2 und 3 schaffen. Die Ähnlichkeiten mit dem Bill Haley-Hit, der ein Jahr vor den Dreharbeiten den Siegeszug des Rock 'n' Roll auslöste, werden durch die folgende Textpassage bestätigt: "And all they do around the clock" Diese Worte führen über in den synkopierte Refrain, der einhämmernd auf einer Note gesungen wird: "is the ritz, roll and rock."

Fred Astaire wird in der zweiten Strophe von einigen Backgroundsängern begleitet, die Begleitharmonien in langen Notenwerten singen. Dies könnte eine Anspielung auf die Vielzahl von Vokalensembles sein, die mit zahlreichen Hits zu dieser Zeit in den Billboard Charts vertreten waren. In der Ausgabe des Billboard Magazine vom 2. Juni 1956 etwa findet man alleine unter den Top 20 drei dieser Vokalensembles: The Cadets, The Teenagers und Platters (*Honor Roll of Hits – the nations top tune*, 2.6.1956, Billboard

Magazine)

Die zweite Strophe zählt jene auf, die dem "ritz, roll and rock" verfallen sind: reiche Männer ("big bucks") im Frack, die ihre Wachteln schwingen ("toggled out in tails, wingdin' with expensive quails") (Porter, Alfred Publishing Co., Inc.). Die darauf folgende Textpassage ist äußerst gewagt und scheint darüber Aufschluss zu geben, was man von rockandrollenden Damen hält: "while dowagers and diplomates behave like bally alley cats" (Porter, Alfred Publishing Co., Inc.) "Dowagers" ist ein Begriff, der nicht mit einem Wort ins Deutsche übersetzt werden kann. Es handelt sich dabei um eine Witwe, die einen Titel und/oder Vermögen von ihrem Mann geerbt hat. Umgangssprachlich wird er allgemein für ältere, wohlhabende Witwen mit würdevollem Benehmen verwendet. Auch Diplomaten wird gemeinhin ein distinguiertes Auftreten zugeschrieben, weshalb die darauf folgende Zeile einen äußerst radikalen Gegensatz bietet: "die sich wie verfluchte Straßendirnen benehmen." Und darauf folgt dann wieder: "And all they do around the clock is the ritz, roll and rock." Es ist schwierig zu sagen, ob dies als satirische Anspielung auf den Ruf des Rock 'n' Roll in der Öffentlichkeit zu sehen ist, die ihn mit Frivolität und Kriminalität in Verbindung bringt, oder ob hier Porters Meinung über diese neue Musikform und ihren Tanz offenkundig wird.

Es folgt dann, wie in Tin-Pan-Alley-Schlagern üblich und in weiterer Folge auch in der Popmusik, ein B-Teil oder auch eine 8-taktige Bridge in der, ähnlich dem Refrain, auf einer Note gesungen wird und die Melodie jeweils am Ende eine Terz abfällt. Dabei löst sich jeweils die Bluenote wieder auf, bis er dann von der Doppeldominante, über die Dominante wieder in die Strophe in der Tonika führt. Inhaltlich wird darin bestätigt, dass die Schicken und Reichen die "hinterwälderischen" ("hick") Hillbillies "alt aussehen lassen" ("look like squares"). Dass Porter hier die Bezeichnung Hillbillies und nicht Rockabillies verwendet hat, ist eine klare Abwertung. Rein rhythmisch wären statt den "hick hillbillies" auch "rockabillies" möglich gewesen, er wollte jedoch durch diesen altmodischen Begriff die Vertreter der neuen Musikrichtung entmystifizieren und ihre Herkunft enttarnen. Hillbillies waren, wie bereits erwähnt, zunächst Musiker aus einfachen ländlichen Verhältnissen und spätere Stars dieser Musikrichtung, wie etwa Hank Williams, waren vor allem dadurch erfolgreich, dass sie ihre ländliche, Porter würde sagen "hinterwäldlerische", Ausstrahlung bewahrten. Wenn Charles T. Brown schreibt: "Too little is made of country music's influence on rock and roll, probably because of an unwillingness on the part of 'hip' writers to accept the significance of white influence on early rock musicians. [...] however, we must recognize that each [Bill Haley, Elvis Presley]

was also influenced by country, or country and western, music" (Brown, 1992: S. 37), dann zeigt dies, dass selbst in der musikwissenschaftlichen Retrospektive die Country- und Western-Wurzeln als *unhip* gelten und oftmals ignoriert werden. Es scheint, als hätte Porter hier einen wunden Punkt getroffen.

Darauf folgt, "dass es nun mindestens ein Jahr her sei, seit sie [die Ritz, Roll and Rock Anhänger] das letzte mal geschlafen haben" und nach einem letzten "and all they do around the clock, is the ritz roll and rock" ist der Gesangspart zu Ende und der Tanz im Vordergrund. Der Tanzpart wird musikalisch durch unterschiedliche Begleitinstrumente bzw. Stimmen unterteilt: Männerchor, Saxophon-Improvisationspart, Gitarrenstelle und Blechbläserpartien.

Das auffallendste Merkmal der Choreographie, die Fred Astaire zusammen mit Hermes Pan für diese Nummer entwickelt hat, ist, dass sowohl Fred Astaire selbst, als auch seine Mittänzer und -innen sich oftmals auf den Boden werfen und sich die tänzerische Aktion dann am Boden abspielt. Bereits kurz bevor Astaire zu singen beginnt, formieren sich alle Männer hinter ihm auf dem Bauch liegend, um dann in Liegestützen mitzuwippen. Sie vollführen dann eine Drehung, die mit aufgestellten Armen und Beinen wie das Hin- und Herwälzen von Hunden aussieht. An einer Stelle bilden die Herren in zwei Reihen am Bauch liegend eine Gasse für Astaire, der diese durchschreitet während die Männer mit schmerzverzerrten Gesichtern auf den Boden hämmern. Es ist dies sicherlich als Anspielung auf die emotionalen, körperbetonten Auftritte der neuen Rock 'n' Roll Generation zu sehen, wie etwa die von Johnnie Ray, die auch ein Sich-auf-den-Boden-Werfen beinhalten konnten oder Jerry Lee Lewis, der bei seinen Auftritten sogar mit seinen Füßen die Klaviatur bespielte.

Im letzten Viertel des Auftritts tanzt Fred Astaire zu einem Spiegel, der sich am linken hinteren Teil der Bühne befindet und etwa eineinhalb Mal so hoch ist wie er. Er stellt sich zur Hälfte hinter den Spiegel, sodass er vertikal gespiegelt wird und bewegt sich mit zuckenden Bewegungen im Rhythmus der Musik, die im Wesentlichen von Bläsern, Bass, Schlagzeug und einer stärker hervortretende E-Gitarre gespielt wird. Es folgt ein technischer Trick, durch den Astaire den Anschein macht, als würde er abheben. Er wird, während er Arme und Beine immer wieder im Rhythmus der Musik nach außen schnellen lässt, circa einen Meter nach oben gehoben und dann wieder nach unten gelassen. Diese Tanzsequenz dient als Höhepunkt seiner Solonummer und sollte durch den Überraschungseffekt die gesamte Showeinlage erinnerungswürdig machen. Durch die zuckenden Bewegungen, die Fred Astaire dabei ausführt, und die durch den Spiegel

entstehende Hervorhebung des Beckens und der Beine werden Assoziationen mit Elvis Presleys Bewegungen auf der Bühne geweckt. Als weitere Inspirationsquelle liegt Fred Astaires Solonummer *Puttin on the ritz* nahe, in der er im Film *Blue Skies* 1946 zunächst vor zwei Spiegeltüren tanzt, die er dann aufstößt, um dahinter sich selbst in 9-facher Ausführung vorzufinden. Die durch Filmmontage gespiegelten Fred Astaires fungieren dann den Rest der Tanzeinlage als sein Tanzensemble.

Die Wahl des Wortes "ritz" für den Song und seine Verwendung legt generell eine Anlehnung an Irving Berlins Song *Puttin on the ritz* nahe. Das Wort Ritz wurde damit zu einem Synonym für die schicke, elegante und modische Kleidung der Reichen, die in der ersten Strophe beschrieben wurden:

"Have you seen the well-to-do
Up and down Park Avenue
On that famous thoroughfare
With their noses in the air" (Berlin 1929/1946, Faber Music)

Fred Astaire hatte *Puttin on the ritz* bereits 1929 aufgenommen und es wurde dann 1946 im Film *Blue Skies* für seine Solonummer verwendet, die einerseits durch den damals spektakulären, bereits erwähnten, technischen Trick berühmt wurde, andererseits aber auch dadurch, dass sich Astaire mit diesem Film zur Ruhe setzen wollte. "I made up my mind during the shooting of this film that I wanted to retire on it. *Skies* measured up to the requirements I considered essential: It looked like a hit." (Astaire, 1959: S. 282) *Puttin on the ritz* wurde groß als sein letzter Tanz angekündigt (vgl. Astaire, 1959: S. 283). Auch wenn Astaire dann zum Film zurückkehrte, so war es ihm damals mit seinem Ruhestand doch ernst gewesen. Als sich nun 1956 mit *Silk Stockings* wiederum ein Wendepunkt in seiner Karriere abzeichnete, so war es von Porter nahe liegend – vielleicht auch von Astaire erwünscht – sich an diesen Song zurückzuerinnern. Die in *Puttin on the ritz* beschriebene High-Society bot außerdem einen idealen Ausgangspunkt als Gegenpol zur rebellischen Rock 'n' Roll-Jugend.

Larry Billman zitiert in seinem Buch Fred Astaire, der seine Darbietung in *Ritz, Roll and Rock* folgendermaßen kommentiert: "We were trying to kid rock 'n' roll. The dance was alright because there were a lot of other people involved in it, but I hated the way I sang the song. [...] The way I sang it is the way I don't like to see anybody sing a song ... I overdid, overplayed it" (Fred Astaire zitiert nach: Billman, 1997: S. 146). Astaire, der bei Cole Porter und seinen Kompositionskollegen für seinen präzisen Gesang in Aussprache

und Rhythmus äußerst geschätzt wurde, hatte in diesem Song nach eigenen Angaben versagt. Dies hatte wohl sehr stark damit zu tun, dass sich der Gesangsstil geändert hatte. Im *Crooning*, dem Gesangsstil, in dem Frank Sinatra, Nat "King" Cole oder Bing Crosby die Songs der Tin Pan Alley hauptsächlich mit Orchesterbegleitung vortrugen, stand der schöne Sound und die klare Diktion im Vordergrund (Shaw, 1978: S. 89). Im Gegensatz dazu kamen mit dem Rock 'n' Roll aus der schwarzen Musiktradition die *Emoters* auf, denen es um "Erregung und Vitalität" ging (Shaw, 1978: S. 90). Es stand nicht Verständlichkeit im Vordergrund, sondern das Gefühl in Form von "Drive und Rhythmus" (Shaw, 1978: S. 90). Neue Stars wie Bill Haley, Elvis Presley oder Little Richard hatten einen Gesangstil, der aus der Tradition des R&B oder Jump Blues kam, berühmt gemacht: das *Shouting*. "The lyrics were virtually shouted over the band background", schreibt Charles T. Brown über diesen Gesangsstil (1992: S. 40). Frank Sinatra, der in Anthony Summers Biographie als Rock 'n' Roll-Hasser dargestellt wird, soll Folgendes über die Rock 'n' Roll-Sänger gesagt haben: "Some shout the whole damn night, like singing the Declaration of Independence in every note. Don't they know shadow, nuance, color? That offends me" (Frank Sinatra zitiert nach: Summers, 2005: S. 364). Astaire, der ebenfalls aus der Tradition des Tin-Pan-Alley-Gesangs kam, wenn man ihn auch nicht direkt als Crooner bezeichnen würde, war der leidenschaftliche Gesangsstil vieler neuer Rock 'n' Roll-Stars fremd und es ist verständlich, dass es ihm nicht gelang so zu singen wie etwa Bill Haley. Es bleibt zu bezweifeln, dass es überhaupt seine Intention war, diesen Song zu *shouten*, doch scheint es seiner Aussage nach durchaus sein Wunsch gewesen zu sein, jung und modern zu klingen, was sich offensichtlich als schwieriger herausstellte als angenommen.

Lässt man nun die Gesang- und Tanzeinlage *The Ritz, Roll and Rock* mit ihren wichtigsten Aspekten nochmals Revue passieren, so ist sie eindeutig als Parodie auf den Rock 'n' Roll zu erkennen. Die Aspekte einer Parodie lassen sich finden im:

- Gesang: Der Gesang ist nach Fred Astaires eigener Aussage "übertrieben".
- Tanz: Die Tanzbewegungen und Bühnenshows von Stars wie Johnnie Ray, Elvis Presley oder Jerry Lee Lewis werden überzeichnet dargestellt durch das Wälzen am Boden, das Hämmern mit der Faust auf den Boden, die Spiegelsequenz oder den verkrampften Gesichtsausdruck Fred Astaires.
- Text: Cole Porter verwendet Vorurteile über den Rock 'n' Roll und seiner Anhänger und schreibt sie der High-Society zu, die als Gegenpol zur Teenagerbewegung gesehen werden kann – mittleres Alters vs. Teenager, reich vs. untere soziale Schichten (zahlreiche Rock 'n' Roll Musiker waren aus armen Verhältnissen),

tendenziell konservativ und traditionsbewusst vs. rebellisch und modern. Durch diese ironische Spiegelung wird der Text zur Parodie.

- Musik: Wie bei der Gegenüberstellung im Text arbeitet Cole Porter mit Gegensätzen, um die Wirkung zu verstärken und zu überhöhen.
 - Die Einleitung durch klassische Musik lenkt die Erwartungen in eine bestimmte Richtung, wodurch der darauffolgende Rock 'n' Roll banal wirkt.
 - Die Harmonie im klassischen Bluesschema und die rhythmische Betonung auf den 2. und 4. Schlag wirken durch die strenge Einhaltung des Schemas sehr einfach. Durch musikalische Hinweise auf *Rock around the clock*, das im Text erwähnt wird, wird der Bezug auf den Rock 'n' Roll verstärkt – die Einfachheit des Zitats parodiert jedoch.
 - In der Orchestrierung des Rock 'n' Rolls wirkt die Verwendung der E-Gitarre unbedeutend und einfallslos, da sie sehr in den Hintergrund gedrängt wird und im Wesentlichen nur als Harmoniebegleitung agiert. Durch die Orchesterbegleitung wird ein Gegenpol gesetzt, der einerseits den Rock 'n' Roll herabsetzt und andererseits auf die Tin-Pan-Alley-Ära und Big Bands verweist.

Als Fred Astaire am Ende des Songs am Boden liegt und mit schmerzverzerrtem Gesicht auf seinen vor ihm liegenden Zylinder einschlägt, so scheint er damit klarzumachen, dass er erkannt hat – bei allem Humor in der Präsentation - dass seine Zeit und alles, was mit ihm verbunden wurde, zu Ende geht und er Platz macht für die Jugend und ihre Musik.

7. Schlussergebnis

Ziel dieser Arbeit war es herauszuarbeiten, welche kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Kontexte der USA der 1950er Jahre in den Songs des Filmmusicals *Silk Stockings* in musikalischer, semantischer und visueller Weise transportiert werden. Vier Songs wurden exemplarisch für eine Analyse ausgewählt, da in ihnen jeweils einer der zuvor genannten Kontexte Kultur (Film und Musik), Gesellschaft und Politik vermittelt wird. Kurz umrissen lassen sich die Analysen der Songs wie folgt zusammenfassen.

Im Song *Stereophonic Sound* verarbeitet Cole Porter die Krise des Kinos in den 1950er Jahren. Durch technische Errungenschaften wie dem *Stereophonic Sound*, *Cinemascope* oder *Technicolor*, sowie durch den Einsatz von Stars in spektakulären oder erotischen Szenen versuchte Hollywood die Zuseher von den Fernsehern zurück ins Kino zu locken. Außerdem fügte Porter auf Bitten Astaires eine Strophe zur damals aktuellen Ballett-Manie im Musicalfilm hinzu, die die traditionellen Paartanzeinlagen zu verdrängen drohte. Porter stellte in diesem Song durch einfache Melodieführung den Text in den Mittelpunkt und unterstrich durch das schnelle Tempo und die fröhliche Grundstimmung des Songs die Ironie des Textes und die Bedeutung von *Stereophonic Sound* als komödiantische Einlage innerhalb des Filmgeschehens.

In *Without Love* wird in einem Liebesbekenntnis Ninotschkas an Canfield das Frauenbild der amerikanischen 1950er Jahre offenbart. Durch markante Textstellen wie "Without love, what is a woman? A zero in the void." oder "For a woman to a man is just a woman, But a man to a woman is her life." wird die Auffassung dargestellt, dass eine Frau nur dann ihre Bestimmung erfüllt, wenn sie einen Mann findet, den sie liebt. Cole Porter entspricht in seiner Darstellung vielen Filmen und Songs dieser Zeit, in denen das Dasein als Mutter und Ehefrau als einzig erstrebenswertes Ziel der Frau dargestellt wurde. Der Anfang des Songs, in dem Ninotschka beschreibt, dass sie nicht wusste, was Liebe bedeutet, hält Porter in Moll. Im Laufe des Songs wechselt er zu Dur zur Bekräftigung der finalen Aussage, dass ein Mann für eine Frau alles sei, in F-Dur.

Im Song *Siberia* wird durch die ironische Verdrehung des Schreckens der sowjetischen Gulags die politische Thematik deutlich, die dem Film zugrunde liegt. Der Produzent der Broadway-Musicalfassung, Ernest Martin, hatte Porter um einen Song gebeten, der den Extremismus des russischen Regimes zeigt. Berichte von ehemaligen Gulag-Inhaftierten waren im Laufe der 40er und 50er Jahre in den USA bekannt geworden und boten Stoff für

die negative Darstellung des Gegners im Kalten Krieg. Porter komponierte und textete daraufhin *Siberia* und stellte die Gulags als Symbol für die Schrecken des russischen Regimes ironisch als Erholungsressort dar: "When it's cocktail time 'twill be so nice, Just to know that you'll not have to phone for ice."

Im letzten Song des Films, den Cole Porter speziell für die Filmfassung und auf Bitten Fred Astaires komponierte, wird die damals aktuelle Rock 'n' Roll-Revolution dargestellt. Es bildete sich zum ersten Mal eine eigene Jugendbewegung, die sich mit dem Rock 'n' Roll identifizierte und neue Stars wie Elvis Presley machten den Stars der Elterngeneration wie Fred Astaire, starke Konkurrenz. Der aus weißen und schwarzen musikalischen Wurzeln entwickelte Rock 'n' Roll war sowohl ein kulturelles wie ein gesellschaftliches Phänomen der 1950er Jahre, der sich von den USA aus international verbreitete. Porter wählt wiederum die ironische Verzerrung, indem er den Rock 'n' Roll dem imaginierten *Ritz, Roll and Rock* entgegenstellt, der eine Erfindung der reichen, erwachsenen High-Society sein soll. Die Ironie wird sowohl durch die Instrumentierung als eine Mischung aus Big-Band und Rock 'n' Roll-Combo, wie durch die Visualisierung durch Fred Astaire in Frack und Zylinder und Tänzern in Abendkleidung verstärkt. Die Bedeutung des Rock 'n' Roll als kultureller Wendepunkt für die Musik- und Filmwelt wird dadurch verdeutlicht, dass Fred Astaire am Ende seiner Darbietung sozusagen seinen *Hut nimmt* und der jüngeren Generation den Vortritt lässt.

Das Filmmusical *Silk Stockings* zeigt, dass es möglich ist die Handlung des Films und die Entwicklung der Charaktere mithilfe der Songs zu erzählen. Die im Film angelegte Dualität und der daraus resultierende Konflikt wird in erster Linie durch die Songs zur Auflösung gebracht. Dieser besteht nicht nur aus dem im Filmmusical traditionellen Gegensatz zwischen Frau und Mann, sondern auch aus den durch die Aktualität des Kalten Krieges dem Publikum 1957 bekannten Gegensätzen zwischen Russland und den USA. Den die Gegensatzpaare verkörpernden Protagonisten werden im Film folgende Attribute zugeteilt:

Tabelle 5: Die zwei Protagonisten und ihre Attribute

Ninotschka (Frau, verkörpert Russland)	Canfield (Mann, verkörpert USA)
Kommunismus	Kapitalismus
Fokussiert auf Arbeit: Nüchternheit, Emotionslosigkeit, Unmusikalität	Entertainment: Humor, Liebe, Romantik, Musikalität
Geschlechtsuntypisch: unfeminine Kleidung und Interessen	Geschlechtstypisch: männlich, Verführer

Der Konflikt zwischen dem Gegensatzpaar wird durch den Songverlauf folgendermaßen aufgelöst: Ninotschka widersteht Canfields Verführungsversuchen durch die Beschreibung der Vorzüge Paris' in *Paris Loves Lovers*, indem sie diese durch widersprechende Einwürfe zunichte macht. Nach ihrer nüchternen Darbietung von *It's a Chemical Reaction, That's all* wird sie in *All of You* von Canfield zum Tanzen verführt – die erste Annäherung. In *Silk Stockings* tanzt sie und wirkt durch ihre veränderte Kleidung feminin. In *Without Love* bekennt sie ihre Liebe singend und offenbart, dass sie jetzt ihre Weiblichkeit entdeckt hat. Nachdem Sie von *Josephine*, der leichtlebigen, amerikanischen Musicalnummer zunächst entsetzt ist, ist sie in *The Red Blues* dann selber der tanzende Star. Canfield bildet als Inbegriff des Entertainments das Finale mit *The Ritz Roll and Rock*.

Das Kommunismus-versus-Kapitalismus-Motiv lässt sich auch unabhängig von den Hauptcharakteren im Songverlauf ablesen. Vom ersten Song *Too Bad*, in dem die Kommissare ironisch beweinen, dass sie im dekadenten Paris bleiben müssen anstatt ins kommunistische Moskau zurückzukehren, über die kommunistischen Einwürfe Ninotschkas in das Liebeslied *Paris Love Lovers* und über *Siberia*, in dem die Schrecken des Gulags ironisch verdreht werden zieht sich dieses Motiv durch den Film, bis hin zu *The Red Blues*, durch den gezeigt wird, dass nicht nur Ninotschka und die übrigen der russischen Delegation vom typisch amerikanischen Jazz begeistert sind, sondern auch alle Mitbewohner. Mit der amerikanischen Musical-Shownummer *The Ritz, Roll and Rock* im russischen Lokal der drei Kommissare in Paris wird endgültig der Sieg des Amerikanischen, seiner Musik und seiner Kultur, über das kommunistisch Russische gezeigt.

Abschließend kann gesagt werden, dass *Silk Stockings* durch seine Songs ein breites Spektrum außerfilmischer Inhalte abbildet, das neben der offensichtlichen politischen Komponente des Kalten Krieges auch wesentliche kulturelle und gesellschaftliche Phänomene der 1950er Jahre einfängt und somit als Zeitzeugnis zu werten ist.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

Astaire, Fred: *Steps in Time*. New York: Harper Collins Publishers, 1959

Babington, Bruce / Evans, Peter William: *Blueskies and Silver Linings – Aspects of the Hollywood musical*. Manchester: Manchester University Press, 1985

Billman, Larry: *Fred Astaire – A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut / London: Greenwood Press, 1997

Biskind, Peter: *Seeing is Believing – How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Henry Holt and Company, 1983

Brown, Charles T.: *The art of Rock and Roll*. 3. Auflage. Engelwood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1992

Cooper, Elizabeth: *The Capitalist Contagion and the Dancing Vector: Watch Your Step You Might Catch the Bourgeois Bug*. In: Crone-Willis, Juliette (Hrsg.): *Dancing in the Millennium: An International Conference: Proceedings*. Washington, DC, Juli, 2000, S. 84-87

Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press, 2008

Coontz, Stephanie: *The Way We Never Were*. New York: BasicBooks, 1992

Croce, Arlene: *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. London: W.H. Allen, 1974

Degler, Carl N.: *Affluence and Anxiety. 1945 – present*. Glenview, IL: Scott, Foresman and Company, 1968

Dister, Alain: *Die Wilden Jahre des Rock 'n' Roll*. Dt. Textfassung: Claudia Bock, Wiss. Bearb.: Thomas Phelbs. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1994

Dyer, Richard: *Heavenly Bodies – Film Stars and Society*. 2. Auflage. London und New York: Routledge, 2004

Fordin, Hugh: *M-G-Ms Greatest Musicals – The Arthur Freed Unit*. New York: Da Capo Press, 1996

Frey, Eric: *Schwarzbuch USA*. Frankfurt am Main: Eichborn AG, 2004

Friedan, Betty: *Feminine Mystique*. 4. Auflage. New York: Dell Publishing, 1983

Furia, Philip: *The Poets of Tin Pan Alley – A History of America's Great Lyricists*. New York: Oxford University Press, Inc., 1990

Gill, Brendan: *Cole*. Kimball, Robert (Hrsg.). New York: Overlook Press, 2000

Halliwell, Martin: *American Culture in the 1950s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007

Haumann, Heiko: *Geschichte Russlands*. München, Zürich: Piper, 1996

Hischak, Thomas S.: *Through the Screen Door – What Happened to the Broadway Musical When It Went to Hollywood*. Lanham, Maryland und Toronto und Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004

Ivanova, Galina Mikhailovna: *Labor Camp Socialism – The Gulag in the Soviet Totalitarian System*. Armonk, London: M E. Sharpe, 2000

Jasen, David A.: *Tin Pan Alley. The Composers, The Songs, The Performers and their Times – The Golden Age of American Popular Music From 1886 to 1956*. New York: Primus, 1988

Kaledin, Eugenia: *Mothers and More – American Women in the 1950s*. Boston: Twayne Publishers, 1984

Knef, Hildegard: *Der Geschenkte Gaul*. Frankfurt, Berlin und Wien: Verlag Ullstein GmbH, 1970

Kurme, Sebastian: *Halbstarke – Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2006

Kravchenko, Victor A.: *Ich wählte die Freiheit – Das private und politische Leben eines Sowjetbeamten*. Titel des amerikanischen Originals: *I chose freedom*. Zürich: Thomas Verlag, 1947

Laville, Helen: *"Our Country Endangered by Underwear": Fashion Femininity, and the Seduction Narrative in Ninotchka and Silk Stockings*. In: *Diplomatic History*, Vol. 30, Nr. 4. Malden, MA und Oxford: Blackwell Publishing, 2006

May, Elaine Tyler: *Homeward Bound – American Families in the Cold War Era*. 2. überarb. Auflage, New York: Basic Books, 1999

McBrien, William: *Cole Porter - A Biography*. 3. Auflage. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1999

Mordden, Ethan: *The Hollywood Musical*. Newton Abbot: David & Charles (Publishers) Ltd, 1982

Mueller, John. *Astaire Dancing: The Musical Films of Fred Astaire*. New York: Knopf, Random House Inc., 1986

Niess, Frank: *Schatten auf Hollywood: McCarthy, Bush junior und die Folgen*. Köln:

PapyRossa Verlags GmbH & Co. KG, 2005

Palmer, Tony: *All you need is love – Vom Blues zum Swing, Von Afrika zum Broadway, Vom Jazz zum Soul und Rock 'n' Roll*. Medlicott, Paul (Hrsg.). München, Zürich: Droemer-Knauer, 1977

Patterson, James T.: *Grand Expectations – The United States, 1945-1975*. New York und Oxford: Oxford University Press, 1996

Pomerance, Murray: *American Cinema of the 1950s Themes and Variations*. Oxford: Berg, 2005

Porter, Cole: *The Complete Lyrics of Cole Porter*. Kimball, Robert (Hrsg.). New York: Da Capo Press, 1992

Schwartz, Charles: *Cole Porter: A Biography*. New York: Da Capo Press, Inc., 1977

Shaw, Arnold: *Rock 'n' Roll – Die Star, die Musik und die Mythen der 50er Jahre*. Aus dem Amerikanischen von Teja Schwaner. Reinbeck bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 1978

Shepherd, John: *Tin Pan Alley*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982

Summers, Anthony / Swan, Robbyn: *Sinatra – The Life*. London: Corgi Books, 2006

Szatmary, David P.: *Rockin' in Time – A Social History of Rock-and-Roll*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1996

Whitfield, Stephen J.: *The Culture Of The Cold War*. 2. Auflage. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996

Wilder, Alec: *American Popular Song – The Great Innovators, 1900-1950*. E-Book Ausgabe. New York und Oxford: Oxford University Press, 1990

8.2 Internetquellenverzeichnis

Atkinson, Brooks: *'Silk Stockings': Satire on the Soviet*. In: New York Times, 25.02.1955. Verfügbar unter: <http://www.nytimes.com/books/98/11/29/specials/porter-silk.html>, zuletzt abgerufen am: 13.12.2012, um 10:45

Crowther, Bosely: *Silk Stockings (1957) - The Screen: 'Silk Stockings' Arrives; Fred Astaire and Cyd Charisse Co-Star*. In: New York Times, 19.07.1957. Verfügbar unter: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9903E3DB153EE23BBC4152DFB166838C649EDE>, zuletzt abgerufen am: 13.12.2012 um 10:53

Bergan, Ronald: *Cyd Charisse - Vivacious dancer who made the leap from classical ballet to Hollywood legend with Fred Astaire*. In: The Guardian, Online Ausgabe, 19.06.2008. Verfügbar unter: <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/jun/19/obituariesfilm>, zuletzt abgerufen am: 20.11.2012, um 11:58

Pilkington, Ed: *Cyd Charisse, star of Hollywood's golden era, dies aged 86*. In: The Guardian, Online Ausgabe, 18.06.2012. Verfügbar unter: <http://www.guardian.co.uk/film/2008/jun/18/usa.dance>, zuletzt abgerufen am: 20.11.2012, um 11:58

Hall, Mildred: *Air Payola, fraud serves up knotty problem to solons*. In: The Billboard Magazine, Ausgabe vom 23.11.1959. Verfügbar unter: <http://www.billboard.com/archive>, zuletzt abgerufen am: 28.3.2012 um 11:14

Honor Roll of Hits – the nations top tune. In: The Billboard Magazine, Ausgabe vom 2.6.1956. Verfügbar unter: <http://www.billboard.com/archive>, zuletzt abgerufen am: 28.3.2012 um 11:14

Hutchins, Michael H.: *Silk Stockings - Original Broadway Production*. In: The Stephen Sondheim Reference Guide. Verfügbar unter: <http://www.sondheimguide.com/porter/silk.html>, zuletzt abgerufen am: 13.12.2012 um

10:47

Imdb – Internet Movie Database: *Box office / business for "Love Me Tender"*. Verfügbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0049452/business>, zuletzt aufgerufen am: 28.3.2012 um 11:30

Imdb- Internet Movie Database: *Silk Stockings*. Verfügbar unter: http://www.imdb.com/title/tt0050972/?ref_=fn_al_tt_2, zuletzt abgerufen am: 13.12.2012 um 11:15

James, Michael: *Paris Spectacle – Kravchenko Trial*. In: New York Times, Ausgabe vom 13.2.1949. Verfügbar unter <http://www.nytimes.com/>, zuletzt abgerufen am: 07.05.2012 um 22:00

Kenrick, John: *History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing*. In: History of Musical Film, 1996 und 2004. Verfügbar unter: <http://www.musicals101.com/1927-30film.htm>, zuletzt abgerufen am: 20.11.2012, 11:37

Kenrick, John: *History of Musical Film, 1927-30: 1927-30: Part II*. In: History of Musical Film, 1996 und 2004. Verfügbar unter: <http://www.musicals101.com/1927-30film2.htm>, zuletzt abgerufen am: 20.11.2012, 11:38

Noble, John H: *Vorkuta Strike Shocked Soviet After Disturbing Events of 1954; Noble Says Rebellion in Arctic Camp Was Related to the Death of Stalin, Beria Downfall and East German Trouble*. In: New York Times, Ausgabe vom 6.4.1955. Verfügbar unter: <http://www.nytimes.com>, zuletzt abgerufen am: 07.05.2012 um 22:00

Noble, John H: *Jailed American Caged in Rail Car; Noble Tells of Travel Across Soviet Union Cramped on a Shelf for Month*. In: New York Times, Ausgabe vom 6.4.1955. Verfügbar unter: <http://www.nytimes.com>, zuletzt abgerufen am: 07.05.2012 um 22:00

O'Connor, John J.: *TV Weekend; Of Fred Astaire, the Dancer Who Faced the Music and Sang*. In: New York Times, Online Ausgabe, 08.03.1991. Verfügbar unter: <http://www.nytimes.com/1991/03/08/arts/tv-weekend-of-fred-astaire-the-dancer-who->

[faced-the-music-and-sang.html](#), zuletzt abgerufen am: 20.11.2012 um 11:25

Rolontz, Bob / Friedmann, Joel: *Teen-Agers demand music with a beat, spur rhythm-blues*. In: The Billboard Magazine, Ausgabe vom 24.4.1954. Verfügbar unter: <http://www.billboard.com/archive>, zuletzt abgerufen am: 28.3.2012 um 11:14

Root, Dean L. / Bordman, Gerald: *Porter, Cole*. In: Oxford Music Online – Grove Music Online. Verfügbar unter: <http://www.oxfordmusiconline.com.80/subscriber/article/grove/music/22147>, zuletzt abgerufen am: 28.11.2012 um 11:56

Sträter, Winfried: *Wie man die Hölle überlebt - John Noble - ein Amerikaner in sowjetischen Lagern*. In: Deutschlandradio Kultur, Zeitreisen, vom 10.5.2006. Verfügbar unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/zeitreisen/494061/>, zuletzt abgerufen am: 8.5.2012 um 21:03

Variety Staff: *Silk Stockings*. In: Variety, Ausgabe vom 31.07.1957. Verfügbar unter: <http://www.variety.com/review/VE1117794894?refcatid=31>, zuletzt abgerufen am: 13.12.2012 um 11:12

Vitek, Charles R. / Wharton, Melinda: *Diphtheria in the Former Soviet Union: Reemergence of a Pandemic Disease*. In: Emerging Infectious Diseases, Vol. 4, Nr. 4, Oktober – Dezember, 1998. Verfügbar unter: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2640235/pdf/9866730.pdf>, zuletzt abgerufen am: 11.12.2012 um 13:00

Youtube: *Elvis Presley (The Dorsey Brothers Show 1) 1956*. Fernsehaufzeichnung vom 28. Januar 1956. Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=dCemYgpUk58>, zuletzt aufgerufen am: 28.3.2012 um 11:25

Youtube: *Elvis Presley (The Dorsey Brothers Show 2) 1956*. Fernsehaufzeichnung vom 4. Februar 1956. Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=5n1jLhNPxRg&feature=related>, zuletzt aufgerufen am:

28.3.2012 um 11:25

Youtube: *Elvis Presley Steve Allen Show Jul 1956: I Want & Hound Dog*. Fernsehaufzeichnung vom 1. Juli 1956. Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=xypX3lsF2nE>, zuletzt aufgerufen am: 28.3.2012 um 11:20

Youtube: *JACK JONES sings WIVES AND LOVERS live 1964*. Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=mZbusN-n8rE>, zuletzt aufgerufen am: 26.09.2012 um 21:30

Wikipedia, the free encyclopedia: *Alexander Weißberg-Cybulski*. Verfügbar unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_Weißberg-Cybulski, Stand: 14.10.2011, 01:07, zuletzt abgerufen: 8.5.2012 um 20:46

Wikipedia, the free encyclopedia: *Esther Williams*. Verfügbar unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Esther_Williams, Stand: 1.7.2010, 00:09, zuletzt abgerufen: 9.7.2010 um 16:00

Wikipedia, the free encyclopedia: *Gold Diggers of Broadway*. Verfügbar unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Gold_Diggers_of_Broadway, Stand: 06.08.2012, 1:10, zuletzt abgerufen: 20.11.2012, 11:45

Wikipedia, the free encyclopedia: *Margarete Buber-Neumann*. Verfügbar unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Margarete_Buber-Neumann, Stand: 14.03.2012, 13:03, zuletzt abgerufen am: 8.5.2012 um 20:45

Wikipedia, the free encyclopedia: *Race Record*. Verfügbar unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Race_record, Stand: 24.09.2011, 05:08, zuletzt abgerufen am: 8.3.2012 um 11:24

Wikipedia, the free encyclopedia: *Solikamsk*. Verfügbar unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Solikamsk> Stand: 19.10.2012, 5:39, zuletzt abgerufen am: 13.12.2012 um 12:10

8.3 Notenverzeichnis

Berlin, Irving: *Puttin' on the Ritz*. Faber Music

Freedman, Max C. / DeKnight, Jimmy: *Rock around the clock*. Myers Music Inc. And Capano Music

Porter, Cole: *Cole Porter: A Musical Anthology*. Chappell Music Company

Porter, Cole: *Music & Lyrics by Cole Porter: A Treasury of Cole Porter*. Chappell Music Company

Porter, Cole: *Music & Lyrics by Cole Porter: The Sassy, Sophisticated, Sentimental Porter in Song, Volume Two*. Chappell Music Company

Porter, Cole: *The Ritz, Roll and Rock*. Alfred Publishing Co., Inc.

8.4 Verzeichnis audiovisueller Quellen

Fitzgerald, Peter (Autor, Produzent, Regisseur): *Cole Porter in Hollywood: Satin and Silk*. DVD, 10 min., USA: Turner Entertainment Co., 2003

Mamouljian, Rouben/Freed, Arthur (Regie und Produktion): *Silk Stockings*. DVD, 1h 52min, USA: Metro Goldwyn Mayer, 1957

Zusammenfassung

Diese Arbeit analysiert welche kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Kontexte der USA der 1950er Jahre in den Songs von Cole Porter im Filmmusical *Silk Stockings* in musikalischer, semantischer und visueller Weise transportiert werden. Vier Songs werden exemplarisch analysiert, da in ihnen jeweils einer der zuvor genannten Kontexte Kultur (Film und Musik), Gesellschaft und Politik vermittelt wird. Die detaillierten Betrachtungen dieser Songs gliedern sich jeweils in eine kurze Einleitung, in eine Darstellung des spezifischen Kontextes und in eine musikalische, semantische und visuelle Analyse der Musicalnummer, die den Zusammenhang mit dem zuvor dargestellten Kontext aufzeigt.

In *Stereophonic Sound*, dem ersten der Songs, verarbeitet Cole Porter die Krise des Kinos in den 1950er Jahren. Durch technische Errungenschaften, wie dem *Stereophonic Sound*, *Cinemascope* oder *Technicolor*, sowie durch den Einsatz von Stars in spektakulären oder erotischen Szenen, versuchte Hollywood die Zuseher von den Fernsehern zurück ins Kino zu locken. Im zweiten Song, *Without Love*, wird in einem Liebesbekenntnis das Frauenbild der amerikanischen 1950er Jahre offenbart. Durch markante Textstellen und deren musikalische Unterstreichungen wird die Auffassung dargestellt, dass eine Frau nur dann ihre Bestimmung erfüllt, wenn sie einen Mann findet, den sie liebt. Im dritten Song, *Siberia*, wird durch die ironische Verdrehung des Schreckens der sowjetischen Gulags die politische Thematik deutlich, die dem Film zugrunde liegt. Im letzten Song, *The Ritz Roll and Rock* wird die damals aktuelle Rock 'n' Roll-Revolution dargestellt.

Silk Stockings bildet durch seine Songs ein breites Spektrum außerfilmischer Inhalte ab, das neben der offensichtlichen politischen Komponente des Kalten Krieges auch wesentliche kulturelle und gesellschaftliche Phänomene der 1950er Jahre einfängt und somit als Zeitzeugnis zu werten ist.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Pia Bernauer, geb. Schweighofer
Geburtsdatum	03. Juni 1979
Geburtsort	Salzburg, Österreich
Familienstand	Verheiratet, 2 Söhne
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

Ab 2007	Universität Wien: Musikwissenschaft
2002-2004	Open University (ab Feb. 2003 berufsbegleitend) Bachelor of Arts with Honours: Business Administration
2001	Pace University: New York City, USA Studien: International Marketing, Economics, English, Spanish
1998-2001	Europa – Wirtschaftsschulen (EWS): Wien Studium: 3-jährige EMA Ausbildung, Diplom: International Management Assistant
1997-1998	Universität Salzburg: Romanistik Studien: Französisch, Italienisch
1997	Matura: Akademisches Gymnasium Salzburg

Berufliche Laufbahn

Ab 2012	Eliette und Herbert von Karajan Institut Assistentin der Geschäftsführung, Leitung des Karajan Archivs
2011-2012	Roomvibes Musikredakteurin – Klassik (freie Mitarbeiterin)
2006-2011	Boehringer Ingelheim RCV Marketing Assistant (ab Jänner 09 karenziert)
2003-2006	Biogen Idec Austria GmbH Marketing Assistant