



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Filmsongs im dramaturgischen Kontext am Beispiel von "Die oberen Zehntausend" (englischer Originaltitel: 'High Society')

verfasst von | submitted by
Christine Peintner BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Inhaltsverzeichnis

1	<i>Einleitung</i>	4
2	<i>Über den Film Die oberen Zehntausend</i>	7
2.1	Handlung	7
2.2	Eckdaten, Genrebestimmung, Erfolg, Kritiken	8
2.3	Warum ein <i>Remake</i> ? MGM und die Filmmusicals	12
2.4	Hintergründe der Filmentstehung	15
2.5	Über Cole Porter und die Entstehung der Filmsongs	18
2.6	Die Musikstars	21
2.6.1	Armstrong und Band	21
2.6.2	Bing Crosby	23
2.6.3	Frank Sinatra	24
3	<i>Vorgangsweise und Methodik</i>	26
4	<i>Terminologie</i>	31
4.1	Allgemein	31
4.2	Terminologie der Formteile	32
5	<i>Songanalysen</i>	40
5.1	Songanalyse <i>High Society Calypso</i>	40
5.1.1	Hintergrundinformationen zum Song	40
5.1.2	Formschema	40
5.1.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext	42
5.1.4	Musikalische Analyse	44
5.1.5	Zusammenfassung	51
5.2	Songanalyse <i>Little One</i>	53
5.2.1	Hintergrundinformationen zum Song	53
5.2.2	Formschema	53
5.2.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext	54
5.2.4	Musikalische Analyse	57
5.2.5	Zusammenfassung	63
5.3	Songanalyse <i>Who Wants to Be a Millionaire</i>	65
5.3.1	Hintergrundinformationen zum Song	65

5.3.2	Formschema	65
5.3.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	68
5.3.4	Musikalische Analyse	71
5.3.5	Zusammenfassung	75
5.4	Songanalyse <i>True Love</i>.....	78
5.4.1	Hintergrundinformationen zum Song.....	78
5.4.2	Formschema	79
5.4.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	80
5.4.4	Musikalische Analyse	83
5.4.5	Zusammenfassung	87
5.5	Songanalyse <i>You're Sensational</i>.....	89
5.5.1	Hintergrundinformationen zum Song.....	89
5.5.2	Formschema	90
5.5.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	91
5.5.4	Musikalische Analyse	95
5.5.5	Zusammenfassung	102
5.6	Songanalyse <i>I Love You, Samantha</i>	104
5.6.1	Hintergrundinformationen zum Song.....	104
5.6.2	Formschema	105
5.6.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	106
5.6.4	Musikalische Analyse	109
5.6.5	Zusammenfassung	116
5.7	Songanalyse <i>Now You Has Jazz</i>	119
5.7.1	Hintergrundinformationen zum Song.....	119
5.7.2	Formschema	121
5.7.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	123
5.7.4	Musikalische Analyse	127
5.7.5	Zusammenfassung	136
5.8	Songanalyse <i>Well, Did You Evah</i>.....	138
5.8.1	Hintergrundinformationen zum Song.....	138
5.8.2	Formschema	139
5.8.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	142
5.8.4	Musikalische Analyse	145
5.8.5	Zusammenfassung	153
5.9	Songanalyse <i>Mind if I Make Love to You</i>.....	155
5.9.1	Hintergrundinformationen zum Song.....	155
5.9.2	Formschema	155
5.9.3	Szenischer und dramaturgischer Kontext.....	156

5.9.4	Musikalische Analyse	159
5.9.5	Zusammenfassung	166
6	<i>Conclusio</i>	168
7	<i>Literaturverzeichnis</i>.....	176
7.1	Primärquellen.....	176
7.2	Sekundärquellen	177
7.3	Nachschlagewerke.....	181
7.4	Internetquellen	183
8	<i>ANHANG</i>.....	187
8.1	Verzeichnis der Notenbeispiele.....	187
8.2	Abbildungsverzeichnis.....	189
8.3	Tabellenverzeichnis.....	189
8.4	Sequenzprotokoll.....	190
8.5	Abstract.....	203

1 Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel „Filmsongs im dramaturgischen Kontext am Beispiel von *Die oberen Zehntausend* (englischer Originaltitel: *High Society*)“ untersucht die neun Songs des 1956 erschienenen Films im Zusammenhang mit seiner Dramaturgie. Es handelt sich dabei um ein Remake der Screwball-Komödie *Die Nacht vor der Hochzeit* (englischer Originaltitel: *The Philadelphia Story*) aus dem Jahr 1940, die für sechs Oscars nominiert war und zwei davon gewann. *Die oberen Zehntausend* unterscheidet sich von seinem Vorgängerfilm nicht nur durch die Besetzung mit den Stars Grace Kelly, Bing Crosby, Frank Sinatra, Louis Armstrong mit Band, sondern vor allem durch seine Umsetzung als Filmmusical. Die Songs dafür schrieb der berühmte US-amerikanische Songwriter Cole Porter. Der Schauplatz wurde von Philadelphia nach Newport, Rhode Island verlegt; der Ort ist bekannt für das dort jährlich stattfindende Newport Jazz Festival, welches Teil der Story des Films ist. Es bildet den Rahmen für das Filmmusical, in dem Dexter, ein mittlerweile erfolgreicher Songschreiber und Förderer der lokalen Jazzfestspiele, seine Ex-Frau zurückgewinnen will, die nun einen anderen zu heiraten beabsichtigt. Zurzeit der Hochzeit findet das Festival statt, Dexter hat Armstrong und Band dazu eingeladen und beherbergt diese in seinem Haus auf dem Anwesen der Familie seiner Ex-Frau. Dies macht die Auftritte von Louis Armstrong und seiner Band im Film möglich und erklärbar.

Nach der Blütezeit der amerikanischen Filmmusicals in den 1930er und 1940er Jahren und ihres „Golden Age“¹ in der Nachkriegszeit kam es gegen Ende der 1950er Jahre zu einem signifikanten Rückgang entsprechender Produktionen, was u.a. auch auf den erheblichen Einbruch der Kinobesucher*innen in den 1950ern aufgrund verschiedener Faktoren wie etwa der Massenverbreitung des Fernsehens zurückzuführen war. Trotz dieser Bedingungen war der Film *Die oberen Zehntausend* äußerst erfolgreich, wurde 1957 für zwei Oscar-Kategorien nominiert und ist eines der einnahmestärksten MGM-Filmmusicals.² Diese Tatsache führt zur zentralen Fragestellung dieser Masterarbeit: Inwiefern trugen die im Film enthaltenen Lieder im Zusammenhang mit der Dramaturgie zum Erfolg des Films bei? Daraus ergeben sich weitere Fragestellungen: Wie sind diese Songs und die damit verbundene Szenendramaturgie zu charakterisieren und welche Funktion und Wirkung hat die Musik innerhalb der Gesamtdramaturgie?

¹ Barry Keith Grant, *The Hollywood Filmmusical*, Wiley-Blackwell: Chichester [u. a.] 2012, S. 20.

² <https://www.filmsite.org/musicalfilms4.html>, Zugriff: 10.12.2023.

Basiert die Musik tendenziell auf altbewährten Konzepten oder innovativen Elementen? Ist Jazz dabei eine wichtige Ingredienz und welche Rolle spielen die Interpret*innen der Lieder für den Erfolg? Da *Die oberen Zehntausend* von MGM – einer der fünf größten Filmproduktionsfirmen Hollywoods, den sogenannten *Majors* – produziert wurde, lautet die Arbeitshypothese, dass der Erfolg des Films auf einem erprobten dramaturgischen und musikalischen Konzept, gepaart mit der Starbesetzung in den Hauptrollen, beruht.

Als Forschungsmethode zur Beantwortung der beschriebenen Fragen dient vor allem die Analyse der Musik und Dramaturgie der Songszenen und des gesamten Films, und Referenzen einschlägiger Fachliteratur. Mithilfe eines selbst erstellten Sequenzprotokolls werden die Filmsequenzen in Abgleich mit Handlung und Musik analysiert. Im ersten Kapitel werden Handlung, Eckdaten der Produktion und Hintergrundinformationen zur Entstehung, zum Erfolg und Kritiken des Films *Die oberen Zehntausend* dargestellt. Danach wird die Entstehung der Filmsongs beschrieben und ihr Schöpfer Cole Porter kurz portraitiert, so wie die musikalischen Hauptakteure Bing Crosby, Frank Sinatra und Louis Armstrong. Im nächsten Kapitel wird die Vorgangsweise und Methodik dieser Masterarbeit erläutert und die verwendete Terminologie erklärt. Im nächsten Kapitel erfolgt die Analyse der neun Lieder des Films, welche den Hauptteil dieser Arbeit bildet. Als Quellmaterial dienen eine Film-DVD, Druckfassungen der Filmsongs und weiterführende Literatur. In den verwendeten Druckvorlagen sind die einzelnen Formteile mit bekannten Begriffen (Verse, Refrain) versehen, die jedoch nach heutigem Verständnis eine andere Bedeutung haben als zur Entstehungszeit der Filmmusik. Dies erfordert nach einem Rückblick auf die Geschichte und Entwicklung der amerikanischen Popularmusik der 1950er Jahre und eine Auseinandersetzung mit dem Aufbau der betreffenden Songs die Klärung der zuvor genannten Termini. Nach der anschließenden Analyse aller Filmsongs auf ihre Dramaturgie und Musik hin werden relevante Ergebnisse hinlänglich der Forschungsfrage zusammengefasst.

Es gibt kaum Literatur, die sich inhaltlich mit der Musik und/oder der Dramaturgie dieses Films auseinandersetzt. Wenn, dann ist in diversen (Film-)Lexika ein kurzer Eintrag zu *Die oberen Zehntausend* / *High Society* zu finden oder wird thematisch nur am Rande eines Themas erwähnt. Es gibt einige Quellen, die die Musik von Cole Porter beschreiben, und verschiedene Werke, die sich allgemein mit der amerikanischen Popularmusik jener Zeit befassen. Detaillierte Informationen sowohl über die Entstehung des Films als auch der Lieder ergeben sich aus Literatur über die oder von den Mitwirkenden des Films. Von den neun Songs sind Noten mit Klavierbegleitung erhältlich und es existiert eine Sammlung mit den Originaltexten der Songs. Die Lieder sind auf CD oder online, z. B. auf „YouTube“, über Streaming-Dienste und natürlich

auch auf der Film-DVD als Teil des gesamten Filmerlebnisses zu hören. In dieser Masterthesis wird die weitere Filmmusik im Sequenzprotokoll zwar erfasst, jedoch nicht weiter im Detail beschrieben oder analysiert, außer sie steht im Zusammenhang mit den untersuchten Filmsongs. Da es sich um eine musikwissenschaftliche Arbeit handelt, liegt der Fokus vorrangig auf fachspezifischen Aspekten, filmwissenschaftliche Untersuchungen werden dabei gestreift, jedoch findet keine tiefergehende Auseinandersetzung damit statt, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

2 Über den Film *Die oberen Zehntausend*

2.1 Handlung

Der Schauplatz von *Die oberen Zehntausend* ist Newport, Rhode Island, zur Zeit der gleichnamigen Jazzfestspielen, im Anwesen der Familie Cord, Mitglieder des superreichen Milieus, am Tag vor der (zweiten) Hochzeit von Daisy – der älteren Tochter – gespielt von Grace Kelly. Im Mittelpunkt stehen die Hochzeitsvorbereitungen von Daisy Samantha Cord mit George Kittredge (John Lund), einem Mann der Mittelklasse, der sich in der Firma ihres Vaters hochgearbeitet hat. Am Tag vor der Hochzeit erscheint Daisys Ex-Mann (Bing Crosby) – ein Songwriter und Förderer der Jazzfestspiele, der sein Haus auf dem Familien-Anwesen Louis Armstrong mit seinen All Stars zur Übernachtung und zum Proben zur Verfügung gestellt hat. Dexter gesteht Daisy seine immer noch währende Liebe und hofft auf Resonanz. Sie ist gibt ihm eine Absage, mit der Begründung, es beruflich zu nichts Bedeutenderem „gebracht“ zu haben, als zu einem „Schnulzenfabrikant“. Das Regenbogenpresse-Magazin *Späher* sendet ein Reporterteam, um exklusiv von Daisys Hochzeit samt Vorbereitungen berichten zu können; würde ihnen dieses Privileg verweigert, drohen diese Details der Liaison von ihrem Vater mit einer Revuetänzerin zu veröffentlichen. Ihrer Mutter zuliebe willigt Daisy ein, wonach die unerwünschten Gäste – der Journalist Marc Connor (Frank Sinatra) und die Fotografin Elizabeth, kurz „Liz“, Imbrie (Celeste Holm) – ins Haus der Familie Cord kommen. Daisys will sich für diese Erpressung rächen und ihnen „zeigen“, wie die oberen Zehntausend „wirklich“ leben, indem sie sich mit Unterstützung ihrer jungen Schwester Caroline in übertriebener, affektierter Weise präsentieren. Beim Kennenlernen dreht sie den „Spieß um“, indem sie die beiden Reporter*innen zu persönlichen Themen befragt, stößt bei der Fotoaufnahme von ihr zwischen zukünftigen und Ex-Mann aus Versehen die Kamera zu Boden, gibt ihren Onkel Willy als ihren Vater aus und vice versa. Nachdem sich Daisy Marc abseits ihrer gespielten, oberflächlichen Seite zeigt, wirbt er ebenfalls um sie. Auf dem abendlichen, pompösen Jungesellinnen-Abschiedsball in Onkel Willies Villa hat Dexters gemeinsam mit Armstrong und seinen All Stars einen Auftritt des von ihm geschriebenen Songs *Now You Has Jazz*. Nach einem Tanz mit der angeheiterten Daisy küsst er sie unter dem Vorwand eines „alten Brauches“, dass der Noch-Ehemann die Braut küssen darf. George ertappt die beiden und führt Daisy zum Ausnüchtern in ein Nebenzimmer, aus dem sie aber entflieht. Dabei stößt sie auf Marc und gemeinsam gehen sie zum Anwesen der Familie Cord, wo sie auf der Terrasse neben dem Pool zunächst eng umschlungen tanzen und sich danach küssen. Als Daisy in den Pool schwimmen geht, springt Marc ihr hinterher und

trägt sie danach auf seinen Armen zur Terrasse, wo sie auf Dexter und George treffen. Letzterer ist ob des vermuteten Seitensprungs schockiert und will Marc niederstrecken, Dexter kommt ihm jedoch zuvor, um Marc nach eigener Aussage „vor Schlimmeren“ zu bewahren.

Am Tag der Hochzeit erinnert sich Daisys nicht mehr an die Ereignisse der Nacht und erfährt nach und nach was passiert ist. Marc erklärt, dass außer dem Kuss und dem Schwimmen nichts weiter geschehen ist, worauf George äußert, dass er ihr diesen einen Fehler nochmal verzeiht und die Hochzeit nun doch stattfinden kann. Jedoch hat es sich nun Daisy anders überlegt und tritt anstelle mit George nun mit Dexter vor den Traualtar.

Im Sequenzprotokoll (siehe Kapitel 8.4) findet sich die detaillierte Darstellung des gesamten Inhalts.

2.2 Eckdaten, Genrebestimmung, Erfolg, Kritiken

Produziert wurde *High Society* im Jahr 1956 von den Firmen Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) in Co-Produktion mit Sol C. Siegel Productions und Bing Crosby Productions. Die Drehzeit dauerte vom 18. Jänner bis zum 6. März 1956³ und die Premiere des Spielfilms in Technicolor mit der Laufzeit von 1h 51min (111 min.) fand am 1. August 1956 in Hollywood, Kalifornien, statt. In Deutschland war der Filmstart am 16. April 1957 und in Österreich am 26. Juli 1957.⁴ Das Budget des Films betrug 2 762 000 Millionen US-Dollar (USD)^{5,6}, was fast das Doppelte von Charles Walters zuvor mit Esther Williams gedrehtem Musicalfilms war.⁷ Die IMDb (International Movie Database) führt als weltweites Bruttoeinspielergebnis des Films die Zahl 13.358 an, allerdings ohne entsprechende Einheit.⁸ Eine Auskunft der Margaret Herrick Library, Kalifornien, aus dem „E.J. Mannix ledger“ der *Howard Strickling Collection*, gibt als „Total“ 8,258/9,650E USD an.⁹ Leider gibt es in diesen Dokumenten keine Erklärung, wie diese Zahlen zu interpretieren sind. Die Website www.filmsite.org listet den Film *Die oberen Zehntausend (High Society)* auf Platz 6 im Ranking der umsatzstärksten MGM-Musicals bis 1982, im Erscheinungsjahr war es das bis dahin zweitumsatzstärkste Filmmusical in der Geschichte

³ https://www.imdb.com/title/tt0049314/locations/?ref_=ttco_sa_4, Zugriff: 10.12.2019.

⁴ https://www.imdb.com/title/tt0049314/releaseinfo/?ref_=ttspec_sa_2, Zugriff: 10.12.2019.

⁵ https://www.imdb.com/title/tt0049314/?ref_=adv_li_tt, Zugriff: 10.12.2019.

⁶ *The Howard Strickling Papers 1913–1972*, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, CA. (Email-Auskunft Bibliothek)

⁷ Brent McCullough-Phillips, *Charles Walters: The Director Who Made Hollywood Dance*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2014, S. 190.

⁸ https://www.imdb.com/title/tt0049314/?ref_=adv_li_tt, Zugriff: 10.12.2019.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/technical?ref_=ttloc_ql_6, Zugriff: 5.10.2021.

⁹ *The Howard Strickling Papers 1913–1972* (Email-Auskunft Bibliothek).

von MGM.¹⁰ Morris B. Holbrooks schreibt „[...] it was the top Hollywood moneymaker of 1956.“¹¹

High Society wurde 1957 für den Oscar in den Kategorien “Music: scoring of a musical picture” (Johnny Green und Saul Chaplin) und „Music: Best Song” für das Lied *True Love* von Cole Porter nominiert.¹² Bei den *Laurel Awards*¹³ erhielt Frank Sinatra den *Golden Laurel* in der Kategorie *Top Male Musical Performance* für seine Rolle in *High Society* und John Patrick wurde bei der *Writers Guild of America* für die Kategorie *Best Written American Musical* nominiert.¹⁴

Johannes Kunz, Autor des Buches *Frank Sinatra und seine Zeit*, resümiert, dass die kommerzielle Verwertung der Musik in Form des Soundtracks auf LP ebenso „erfolgreich [war] wie der Film“¹⁵, was sich in der Präsenz einiger Songs in den Hitparaden sowie des Soundtracks zeigte: In den USA erschien dieser erstmals am 8.5.1956 in den Album-Charts und blieb darin für 28 Wochen mit der Höchstposition Platz 5.¹⁶ Er bestand aus zehn Stücken: den neun Liedern und der Ouvertüre. In Großbritannien war dieser von Dezember 1956 bis Juli 1957, also insgesamt 26 Wochen, unter den Top 100 der offiziellen Charts (BBC), davon eine Woche auf Platz 1; 23 Wochen rangierte er zwischen Platz 2 und 5, danach noch auf Platz 16.¹⁷ Die Erfindung und Einführung der Schallplatte, die leichter und stabiler war als die Schellackplatte, war im Jahr 1950 bzw. als Single-Version 1949 eingeführt worden und boomte zunehmend: Die jährliche Summe an Plattenverkäufen aus dem Einzelhandel stieg zwischen 1951 und 1959 von 191 auf 524 USD.¹⁸ Der Verkauf des Soundtracks verhiess eine zusätzliche Werbung für den Film und dieser war wiederum eine Werbung für die Schallplatte.

Produzent war Sol S. Siegel für MGM (z. B. 1953 *Blondinen bevorzugt*; 1955 Oscar-Nominierung für *Drei Münzen im Brunnen*), Regie führte Charles Walters, ein (früherer) Tänzer, Film- und Broadway-Choreograph, späterer Regisseur. Drehbuchautor war John Patrick (1947 Oscar Nominierung; zahlreiche Preise für sein Broadwaystück *The Teahouse of the August Moon* aus

¹⁰ <https://www.filmsite.org/musicalfilms4.html>, Zugriff: 10.2.2023.

¹¹ Morris B. Holbrook, “Ambi-Diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in *High Society*”, in: *Consumption, Markets and Culture* 8/2, (2005), p. 153-182, <https://doi.org/10.1080/10253860500112859>, Zugriff: 2.10.2022, S. 157.

¹² <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1957>, Zugriff: 6.2.2020.

¹³ Anm.: US-Film und SchauspielerInnen-Preis.

¹⁴ https://www.imdb.com/title/tt0049314/awards?ref_=tt_sa_1, Zugriff: 29.10.2022.

¹⁵ Johannes Kunz, *Frank Sinatra und seine Zeit*. München: LangenMüller 2015, S. 104.

¹⁶ Joel C. Whitburn, *Top Pop Records. 1955-1972*. Menomonee Falls, WI: Record Research 1973, S. 902.

¹⁷ <https://www.officialcharts.com/albums/original-soundtrack-high-society/>, Zugriff: 3.3.2024.

¹⁸ Jeff Smith, *Sound of Commerce*, New York, NY: Columbia University Press 1998, S. 33.

1953). Die Stars von *Die oberen Zehntausend* waren Grace Kelly, Frank Sinatra, Bing Crosby und Louis Armstrong.

Zum *Music Department* des Films gehörten Saul Chaplin als *music adaptor* neben seiner Funktion des Co-Produzenten, Johnny Green als *Co-musical director*¹⁹, *music adaptor* und *music supervisor*. Unter dessen Leitung (zunächst Orchesterleiter und Komponist bei MGM, später *musical director* und fünffacher Oscar-Gewinner) waren Nelson Riddle (erster Arrangeur Sinatras wie auch vieler anderer Sänger*innen) und Conrad Salinger (ebenfalls einer der besten seines Fachs) für die Orchestration verantwortlich, und (ohne Nennung) Robert Franklyn. Der Regisseur Charles Walter war gleichzeitig auch für die Inszenierung der Musiknummern zuständig.²⁰

Das *American Film Institut* (AFI) ordnet dem Film die Hauptthemen „Ex-spouses, Love, Maturation, Reporters, Snobs and snobbishness, weddings“ zu.²¹ Ebenda wird der Film als *Musical, romantic comedy* und auf der Website der International Movie Database (IMDb)²² als „Komödie, Liebesfilm, Musical“ klassifiziert. Der international angesehene Wissenschaftler und Experte des amerikanischen Musiktheaters Thomas S. Hischak bezeichnet *Die oberen Zehntausend* als „film musical“²³. Rick Altman, Autor des Buches *The American Film Musical*, spezifiziert, dass *High Society* der sogenannten *fairy tale tradition* des Musicals entspringt.²⁴ Ihm zufolge steht darin die Darstellung von sexuellem Verlangen thematisch im Mittelpunkt: Entweder in offenkundiger oder verborgener Weise unter dem Deckmantel eines Werbungswettstreits, auch häufig durch einen „foreign (usually male) adventurer who injects a sence of latent sexual pleasure into the exotic locations [...]“.²⁵ Letztere kann als Ausformung des „Traum“-Themas verstanden werden, welches Rick Altman als charakteristisches Element des Musicals im Allgemeinen beschreibt:

„The dream device is an important one in the history of the musical [...]. In one sense the dream device is only a special case of the musical's common tendency to present material which is so clearly divorced by reality

¹⁹ https://www.songhall.org/profile/Saul_Chaplin, Zugriff: 6.2.2020.

²⁰ https://www.imdb.com/title/tt0049314/fullcredits/?ref=tt_ov_st_sm, Zugriff: 6.2.2020.

²¹ <https://catalog.afi.com/Film/51860-HIGH-SOCIETY?sid=7978552b-0c62-4e64-85dd-48ad2e569fbb&sr=9.855818&cp=1&pos=1>, Zugriff: 28.2.2024.

²² <https://www.imdb.com/title/tt0049314/>, Zugriff: 28.2.2024.

²³ Thomas S. Hischak, *Through the Screen Door. What Happened to the Broadway Musical When It Went to Hollywood*. Lanham (MD), Oxford, Toronto: Scarecrow Press 2004, S. 192.

²⁴ Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington, IN: Indiana University Press 1989, S. 268. Anm.: Der Autor unterteilt das Filmmusical in insgesamt drei Untergattungen. Neben dem *Fairy Tale Musical* nennt er dabei noch das „Show Musical“ (Ebd. S. 200ff.) und das „Folk Musical“. Ebd. S.272ff.

²⁵ Ebd., S. 140f.

that we feel it to be like a dream. In the thirties this penchant usually takes the form of an exotic set, so stylized and spectacular that it can be only a dream.”²⁶

Das „Traumhafte“ und „Exotische“ bezieht sich in *Die oberen Zehntausend* in übertragener Form auch auf den Schauplatz der superreichen Familie Cord.

Die Kritiken zum Film nach dessen Erscheinen fielen unterschiedlich aus, doch waren sie überwiegend nicht allzu überschwänglich oder wie es Holbrooks ausdrückt: „[...] *High Society* has met with something less than enthusiastic critical acclaim.“²⁷ „It’s a solid entertainment every minute of its footage. Fortified with a strong Cole Porter score, film is a pleasant romp for cast toppers Bing-Crosby [sic!], Grace Kelly and Frank Sinatra who, tactfully get alphabetical top billing.“²⁸ Crosby wurde offenbar in den Kritiken nicht hervorgehoben: “Crosby’s Performance left reviewers cold. [...] But all the critics applauded Louis Armstrong.”²⁹ Johannes Kunz beschreibt ebenfalls, dass Louis Armstrong bei den Kritiker*innen besonders gut ankam³⁰ und Adrienne L. McLean stellt fest, dass er gemeinsam mit Grace Kelly und Frank Sinatra die meiste positive Kritik erntete.³¹ Es gab auch Stimmen, die den Altersunterschied zwischen Bing Crosby und Grace Kelly zu groß fanden: Kelly war 28, Crosby 53 Jahre alt – er hätte ihr Vater sein können – und Sinatra 41.³² Holbrooks resümiert, dass die Rolle der Tracy/Daisy für Audrey Hepburn eigens geschrieben wurde und dadurch Grace Kelly im Gegensatz zu ihr etwas lethargisch wirkte. Im Vergleich zu *Die Nacht vor der Hochzeit* sieht er auch als Nachteil, dass die meisten männlichen Schlüsselfiguren wie Crosby und Armstrong (und auch Cole Porter) „[...] past their peak, stylistically if not biologically” waren.³³ Fast durchgängig positiv hervorgehoben wurde die Musik und Biograph McBrien beschreibt, dass sich verschiedene Kritiken einig waren, dass niemand anderer als Cole Porter diese Filmmusik hätte schreiben können.³⁴ Auch *The Oxford Companion to the American Musical* hebt Porters Leistung positiv hervor: „The score is arguably the finest set of songs Porter ever wrote for one movie [...]“³⁵ In einem Artikel

²⁶ Ebd., S. 61f.

²⁷ Holbrook 2005, S. 157.

²⁸ “High Society” in: *Variety*. July 18, 1956, S. 6., <https://archive.org/details/variety203-1956-07/page/n133/mode/2up?q=%22High+Society%22>, Zugriff: 2.4.2024.

²⁹ Laurence Bergreen, *Louis Armstrong. An Extravagant Life*, New York, NY [u.a.]: Broadway Books 1997, S. 457.

³⁰ Kunz, 2015, S. 105.

³¹ Adrienne L. McLean, “What a Swell Party This Was: Fred Astaire, Gene Kelly, Bing Crosby, and Frank Sinatra“, in: R. Barton Palmer (Hrsg.), *Larger Than Life. Movie Stars of the 1950s*, S. 236, <https://doi-org.uac-access.univie.ac.at/10.36019/9780813549941-013>, Zugriff: 5.3.2024.

³² Holbrook 2005, S. 159.

³³ Ebd., S. 157-159.

³⁴ William McBrien, *Cole Porter. A Biography*. New York, NY: Vintage Books 2000, S. 374.

³⁵ Thomas S. Hischak, “High Society“, in: *The Oxford Companion to the American Musical*. Oxford University Press (2009), <https://doi.org.10.7767/9783205219095>, Zugriff: 3.4.2019.

des *London Telegraph* aus dem Jahr 2016 wird der Film als einer der 30 besten Jazz-Filmen beschrieben³⁶.

1987 kehrte *High Society* in London mit dem gleichnamigen Titel auf die Bühne zurück, nun in Form einer Musical-Adaption mit teils neuen und ergänzten Texten von Susan Birkenhead. Eine weitere Version des Films als Bühnenmusical wurde auch 1998 am Broadway aufgeführt.³⁷ In Deutschland erschien 2017 ein Film mit dem Titel *High Society – Gegensätze ziehen sich an*, der jedoch mit dem dargestellten Film abgesehen vom Titel nichts gemein hat.

2.3 Warum ein *Remake*? MGM und die Filmmusicals

Als Vorlage von *Die oberen Zehntausend* mit dem englischen Originaltitel *High Society* dient das drei-aktige Bühnenstück *The Philadelphia Story* von Philip Barry, welches mit Audrey Hepburn in der Rolle der Tracy Lord am Broadway im März 1939 uraufgeführt und ein Jahr lang mit großem Erfolg gespielt wurde.³⁸ Das Stück wurde für den Film adaptiert – ebenfalls mit Hepburn in der Hauptrolle – und feierte seine Premiere im Dezember 1940, mit demselben Titel, auf Deutsch *Die Nacht vor der Hochzeit*. Er wurde für sechs Oscars nominiert und gewann zwei.³⁹ In der Filmwissenschaft gilt der Film als Paradebeispiel einer Screwball-Komödie⁴⁰, einem in den USA der 1930er und 40er Jahre stark vertretenem Genre, mit dem Subgenre der *Comedy of Remarriage*.⁴¹ Warum nach dem großen Erfolg von *The Philadelphia Story* 16 Jahre später ein Remake gedreht wurde, hat den Hintergrund, dass ab Mitte der 40er Jahre bis etwa Anfang der 60er Jahre zahlreiche Remakes von Screwball-Komödien entstehen.⁴² Vor allem das Aufkommen und die Verbreitung des Fernsehens sowie das veränderte Freizeitverhalten der US-Amerikaner führte laut der Film- und Kulturwissenschaftlerin Katrin Oltman in den 50ern zum bis dahin drastischsten Besucherrückgang in den Kinos aller Zeiten, was zu großen finanziellen Einbußen führte.⁴³ Auch die einschneidende Gesetzesänderung 1948 – auf Basis des sogenannten *Paramount Case* – gegen die Kartellbildung großer Filmfirmen⁴⁴, die Zölle und andere Einschränkungen einiger europäischer Länder auf die Einfuhr amerikanischer

³⁶ <https://www.telegraph.co.uk/music/jazz/the-best-jazz-movies-and-biopics>, Zugriff: 12.5.2017.

³⁷ Ebd.

³⁸ <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-philadelphia-story-12441>, Zugriff: 14.4.2024.

³⁹ Anm.: für James Stewart als besten Hauptdarsteller und bestes Drehbuch von Donald Ogden Stewart.

⁴⁰ Frank Papenbroock, *Filmgenres und Filmgattungen. Ein Überblick*. Wiesbaden: Springer 2023, S. 118. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-41943-1>, Zugriff: 21.3.2024.

⁴¹ Ebd., S. 120f.

⁴² Katrin Oltman, *Remake, Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 191f.

⁴³ Ebd., S. 63.

⁴⁴ Ebd., S. 61f.

Filme waren u.a. dafür mitverantwortlich, dass die Filmfirmen Produktionssicherheit und -stabilität verloren und in ihren Produktionen auf altbewährte, erfolgsversprechende Stoffe setzten.

„Um die Verluste in dieser Zeit des Umbruchs möglichst gering zu halten, setzt Hollywood in der Produktion, wie schon zuvor, auf »geprüfte« Ware, vor allem auf solche, deren Rechte sich bereits im Besitz der Studios befinden. [...] Insbesondere Romantic Comedies – darunter die bereits erwähnten Screwball Comedies – werden neu verfilmt, oft jetzt als Musicalversionen, zum Beispiel [...] HIGH SOCIETY [...]. Hollywood sagt dem neuen Medium trotzdem zunächst den Kampf an, indem es seine [...] erprobte[n] Stories, [...] mit (zum Teil neuen) Attraktionen ausstattet, die das Fernsehen mit seinen kleinen Schwarz-Weiß-Bildschirmen nicht bieten kann: mit verschiedenen Breitwandverfahren, Stereoton, und dem intensiven Einsatz von Farbe.“⁴⁵

Ein weiterer Grund für die Wahl von entsprechenden Genres und Sujets, die primär Unterhaltung boten und sozial oder politisch kontroverse Themen vermieden, war der damals bereits abgeschwächte, aber noch anhaltende Anti-Kommunismus der McCarthy-Ära, in der auch Kuntschaffende in Hollywood mit Vorwürfen der Kommunismus-Freundlichkeit bezichtigt und teilweise mit Arbeitsverbote verhängt wurden. Dies schränkte entsprechend die Themenwahl der Filme ein, mit dem Ziel politisch möglichst nicht aufzufallen. *Die oberen Zehntausend* war diesbezüglich politisch konform, da der Film zum einen leichte Unterhaltung bot und zum anderen aufgrund seiner Handlung in der Oberschicht Besitz und finanziellen Reichtum – im Gegensatz zum Kommunismus – als erstrebenswerten (amerikanischen) Traum darstellt.

MGM war damals eine der fünf größten Filmproduktionsfirmen der USA und federführend in der Produktion von Filmmusicals. Besonders der Produzent (und auch Liedtexter) Arthur Freed setzte beginnend mit *The Wizard of Oz* (1939) neue Maßstäbe. Zum einen stellte er seine Produktionseinheit – bekannt als „Freed-Unit“ – mit erfolgreichen Broadway-Künstlern wie etwa Vincente Minelli, Adolph Green und Betty Comden zusammen. Und zum anderen war es sein Anspruch, dass die Lieder Teil der Dramaturgie waren, als natürliche Fortsetzung der Handlung wahrgenommen wurden und diese auch vorantrieb. Davor bzw. in anderen Produktionen war es gängig, dass die Songs die Handlung unterbrachen: “[...] songs grew out of character and dramatic situation [...] it required a producer like Freed [...] who understood how song should emerge from the narrative, as well as performers [...] who, in turn, could render such songs with informal intimacy.”⁴⁶

⁴⁵ Ebd., S. 62f.

⁴⁶ Philip Furia / Laurie Patterson, *The Songs of Hollywood*. New York, NY [u. a.]: Oxford University Press 2012, S. 175, <https://s3700943.main.ehost>, Zugriff: 28.3.2023.

Erstaunlicherweise wurde Freeds Standard von anderen Filmfirmen wie MGM-Produzenten kaum übernommen. Die Autoren des Buches *The Songs of Hollywood* Philip Furia und Laurie Patterson fassen zusammen, dass der Grund möglicherweise jener war, dass es für andere offenbar zu herausfordernd war, einen Musicalfilm à la Freeds zu schaffen, der

„[...] excellent original songs expressively and integrally [presented]. Such films required talented songwriters, screenwriters, choreographers, directors, performer, and, above all, a producer, who, with a songwriter's instinct, could coordinate their efforts to create a film whose narrative was propelled by songs.“⁴⁷

Die Autor*innen beschreiben Siegel als einen der wenigen MGM-Produzenten, die sich an Arthur Freeds Produktionsweise ein Beispiel nahmen. Dieser wechselte von Paramount über Fox schließlich Mitte der 1950er zu MGM. Im Verweis auf den Film *High Society* resümieren sie, dass er Arthur Freed in der Qualität im Hinblick von „[...] integrating songs into character and story [...]“ sogar noch übertrumpfte.⁴⁸

In der Blütezeit des Filmmusicals von den 1930ern bis in die späten 1950er produzierte MGM jährlich im Schnitt etwa acht Filmmusicals; zuletzt mit rückläufiger jährlicher Anzahl.⁴⁹ Die meisten Produktionen basierten auf bereits bestehenden Bühnenmusicals, *Die oberen Zehntausend* ist jedoch eines wenigen Filmmusicals dieser Ära, die auf einem Bühnenstück ohne Musik basierte.⁵⁰ Somit wurde die Musik einer bereits bestehenden Handlung im Nachhinein hinzugefügt. Der Filmaufbau und auch die Gesangsszenen des Films – wie auch andere Filme der damaligen Ära – waren folglich an dramaturgische Strukturen des Theaters angelehnt. Auch beim Film *High Society* handelt es sich um eine Adaptierung der Bühnensituation und die Darstellung der jeweiligen Gesangsnummern erfolgt mit den Mitteln des Schauspiels: der gestischen und mimischen Interpretation. Es war Usus, dass die besten Broadway-Songwriter auch den Soundtrack für die Filme schrieben, wie etwa Cole Porter.⁵¹ Er schrieb Soundtracks für insgesamt fünf Filmmusicals. *High Society* war der vorletzte nach einer achtjährigen Pause zum Vorgängerkino und stellte deshalb ein großes Ereignis dar.

Charles Walter, MGM-Regisseur von *Die oberen Zehntausend*, wird in einem Zug mit dem Genre *Filmmusicals* genannt. Seine Karriere begann als ausgebildeter Tänzer, als der er auch schon mit Porter zusammengearbeitet hatte; er wurde Choreograph, *dance director* bei MGM

⁴⁷ Ebd., S. 200.

⁴⁸ Ebd., S. 192.

⁴⁹ Steve Cohan, *Hollywood Musicals*, London: Routledge 2019, S. 31.

⁵⁰ Hirschak 2004, S. 273.

⁵¹ McCullough-Phillips 2014, S. 33.f.

und schließlich Regisseur. Als Zweites hatte er im Film *Du Barry Was a Lady* (1943) unter der Regie von Freed bereits die von Porter stammenden Songs umgesetzt.

2.4 Hintergründe der Filmentstehung

In seinem Buch über Charles Walters beschreibt McCullough-Phillips, wie das Filmprojekt samt Cast entstand. Ihm zufolge suchte Sol Siegel für sein Prestige-Projekt ein Hauptdarsteller-Paar, das ebenso hochkarätig wie Audrey Hepburn und Cary Grant in *Die Nacht vor der Hochzeit* war. An der Spitze seiner Wunschliste stand Elizabeth Taylor für die Rolle von Daisy, die jedoch nicht verfügbar war. Mit seiner neuen Idee, die größten Musik-Legenden Louis Armstrong, Frank Sinatra, Bing Crosby gemeinsam mit der angesagten Schauspielerin Grace Kelly zu vereinen, übertraf den ursprünglichen Plan.⁵² Sinatra war eigentlich bereits für den Musical-film *Carousel* als Hauptrolle vorgesehen, doch hatte er kurzfristig abgesagt. 1956 spielte er noch in drei weiteren Filmen. Als Sol Siegel ihn bat, die Rolle des Marc Connor zu übernehmen, dauerte es ihm zufolge drei Monate bis er seine Zusage gab mit der Bedingung: „For my money the only guy to direct this picture is Chuck Walter.“⁵³ Walter und Sinatra hatten bereits ein Jahr zuvor im Film *The Tender Trap* zusammengearbeitet. Siegel fand den Vorschlag gut und Charles Walter sagte auf Anfrage zu. Als Sol Siegel ihn danach fragte, wen er denn als Choreograph vorschlagen würde, meinte Walters, dass er das selbst machen würde. Somit kam es zur Doppelfunktion als Regisseur und Choreograph. Kelly und Sol Siegel kannten sich seit 1950, als er sie bei ihrem ersten Auftritt im Broadwaystück *Der Vater* gesehen hatte und sie daraufhin für den 20th Century Fox-Film *Vierzehn Stunden* (1951) engagierte, den er produzierte.⁵⁴ Grace Kelly und Sinatra hatten sich bei den Dreharbeiten von *Mogambo* (1952) kennengelernt, bei dem er seine damalige Frau Ava Gardner, die die Hauptrolle spielte, begleitete, und waren seit da befreundet. Dieser Film brachte Kelly einen Vertrag mit MGM ein, wo sie 1954 im Film *The country girl* in der Hauptrolle gemeinsam mit Bing Crosby spielte. Beide wurden für den Oscar nominiert, den Kelly in der Kategorie der besten Hauptdarstellerin auch gewann. Crosbys und Armstrongs auch im echten Leben freundschaftliches Verhältnis und berufliche Zusammenarbeit bestanden lange. McCullough-Phillips fasst die Aussage einiger Historiker*innen zusammen, dass „[...] Jazzmusik began 'when the trumpet of Louis Armstrong met the voice of Bing Crosby.'“⁵⁵ Bing Crosby war Frank Sinatras Idol gewesen. Als letzterer berühmt wurde,

⁵² Ebd., S. 184.

⁵³ Ebd., S. 185.

⁵⁴ Donald Spoto, *High Society. The Life of Grace Kelly*, New York, NY: Harmony Books 2009, S. 52.

⁵⁵ McCullough-Phillips 2014, S. 185.

wird häufig von einer Rivalität der beiden Sänger berichtet, die sich jedoch zunehmend freundschaftlich gestaltete. Ihr erster gemeinsamer Radioauftritt war in den 1940er Jahren: „During the 1940s, their friendly faux rivalry amusingly played out on their first radio appearance together on Bing’s Kraft show.”⁵⁶ Frank Sintra und Celeste Holmes, die 1947 einen Oscar für die beste Nebendarstellerin in *Gentleman’s Agreement* gewann, hatten bereits ein Jahr zuvor zusammen im Film *The Tender Trap* unter der Regie von Charles Walters gespielt. Dieser hatte wiederum mit Cole Porter in der Vergangenheit mehrmals zusammengearbeitet. *Die oberen Zehntausend* steigerte durch Porters Beitrag der Filmmusik auch die Aussichten auf Erfolg:

„High Society was clearly a 'prestige' musical-in-the-making, the likes of which only Arthur Freed still assembled on a semi-regular basis at M-G-M. This fact became all the more clear when Cole Porter signed on to write the songs. [...] It was to be the fourth and final Walters-Porter alliance.”⁵⁷

Zusammengefasst zeichnete sich der Cast somit durch viele bestehende berufliche als auch freundschaftlich-kollegiale Beziehungen aus, die größtenteils auch auf gemeinsame vergangene Kollaborationen beruhte. Brent McCullough-Phillips fasst zusammen, dass die tolle Atmosphäre am Set einem Wunder und das Team einer „big family“ – der Aussage Johnny Greens nach – glich.⁵⁸ Grace Kelly schwärmte: „It was one of the most enjoyable experiences. [...] We had such fun.”⁵⁹ Und auch Chaplin befand: “Of all the films I’ve been associated with, High Society was the most pleasant.”⁶⁰ Auch für Crosby soll laut Charles Walters *High Society* sein Lieblingsfilm gewesen sein.⁶¹

Die Ankündigung, die zu jener Zeit drei größten Musikstars (und mittlerweile auch etablierten Schauspieler) Louis Armstrong, Frank Sinatra und Bing Crosby, in einem Film miteinander zu vereinen, gemeinsam mit der Schauspielerin Grace Kelly und darüber hinaus mit den Songs von Cole Porter, glich einem Jahrhundertereignis: „The announcement that Crosby, Sinatra, and Armstrong were to appear together in a motion picture was more than significant. It was an anticipated milestone in music history [...]”⁶² Das stieß bereits im Vorfeld der Filmerscheinung auf großes mediales Interesse und Sol Siegel lud regelmäßig Journalisten und andere wichtige Gäste ans Set ein, was dem Film gleichwie den Schauspieler*innen viel Publicity

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 186.

⁵⁸ Ebd., S. 190f.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Saul Chaplin, *The Golden Age of Movie Musicals and Me*, Norman, OK / London: University of Oklahoma Press 1994, S. 162.

⁶¹ McCullough-Phillips 2014, S. 190ff.

⁶² Ebd., S. 185.

verschaffte, offenbar jedoch nicht Cole Porter. Brent McCullough-Phillips schreibt, dass sich Porter bei seinem Agenten beschwerte, dass

„everyone else connected with [the picture] gets almost daily publicity, including Sol Siegel. Maybe you have some method by which this could be solved”? But Porter’s return to Hollywood couldn’t compete with the human interest story that trumped all others when Kelly announced her plans to wed Prince Rainier III. The overriding press question became, “Will or won’t she continue to make movies after becoming a princess to the ruling sovereign of Monaco?”⁶³

Zur Zeit der Filmerscheinung hatte Jazz bzw. Swing-Musik seine „besten Tage“ bereits hinter sich. 1955 war der Song *Rock Around the Clock* von Bill Haley and the Comets die meistverkaufte Platte des Jahres und 1956 war Elvis Presley bereits als Star in Filmen, produziert von MGM, Fox und Paramount, zu sehen.⁶⁴ Seine gesamten Plattenverkäufe im Jahr 1956 betrugen zufolge Charles Hamm mehr als 10 Millionen Stück, was die Plattenindustrie bisher nicht erlebt hatte. Er weist darauf hin, dass bis 1955 fast ausschließlich Tin Pan Alley⁶⁵-Songs die Hitparaden dominierten und u. a. Bing Crosby die meisten Platten zwischen 1944 und 1955 verkauften.⁶⁶ “Popular song, then, seemed to be very much the same as it had been for many decades, with familiar composers still turning out new songs and younger composers writing in the same style [...] and with no significant change in musical style since early in the twentieth century.”⁶⁷ Dennoch war *High Society* in diesem Jahr der Kassenschlager von MGM.

Der grundlegendste Unterschied von *High Society* zur *Philadelphia Story* war die Umsetzung als Musical. Weiters die Wahl eines komplett anderen Cast und die Verlegung der Schauplatzes von Philadelphia nach Newport, Rhode Island – einem beliebten Sommer- und Wochenendsitz vieler wohlhabenden Personen –, wo jährlich seit 1954 das zu dieser Zeit angesagte Newport Jazzfestival im Juli stattfindet, so auch zur Zeit des Filmstart von *High Society*. Louis Armstrong und seine All Stars und viele andere Musiker*innen spielten dort 1956 auch wirklich. „Das vornehme Ambiente mit den Villen und dem Yachthafen gab dem Jazz erstmals eine Aura

⁶³ Ebd., S. 190.

⁶⁴ Todd Decker, „Singing and Dancing in Widescreen. The Extreme Aesthetics of the Mid-1950s Studio Musical Number” in: Dominic Broomfield-McHugh (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Hollywood Musical*, Oxford University Press, 2022, S. 77, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=7075600>, Zugriff: 18.6.2023.

⁶⁵ Anm.: Unter *Tin Pan Alley* wird die amerikanischen Unterhaltungsmusik-Industrie in v.a. New York im etwa ersten Drittel des 20. Jahrhunderts verstanden. Diese produzierte, veröffentlichte und bewarb Lieder in Form von *sheet music* für bzw. aus v.a. Broadway-Shows. (siehe: Thomas S. Hischak, Art., „Tin Pan Alley“ (2014), in: *MGG-Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257382>, Zugriff: 27.4.2023).

⁶⁶ Charles Hamm, *Yesterdays. Popular Songs in America*. New York, NY [u. a.]: Norton 1979, 1. ed. 1979, S. 404f.

⁶⁷ Ebd., S. 393.

von Hochkultur“⁶⁸, was aber schon durch die Bemühung von George Grantz mit der Etablierung der Konzertreihe „Jazz at the Philharmonics“ passierte war: dass Jazz sich von einer Musik der „Unterschicht“ zu einer der „höheren Gesellschaftsschicht“ verlagerte:

„The Newport Jazz Festival [...] were one of many signs that a more affluent audience was taking the music seriously as an alternative to the increasingly infantilized music of the popular mainstream. At the same time, the jazz lover could be portrayed as more down-to-earth than those snobs who declared their preference for classical music.“⁶⁹

Dies wird auch im Film *Die oberen Zehntausend* aufgegriffen, als zwei Frauen sich bei Dexter bedanken, dass er durch die Einladung Armstrongs die Jazzfestspiele gerettet habe, auch wenn Jazz als nicht gesellschaftsfähig angesehen werde.

Diese signifikante Änderung des Schauplatzes erleichterte die Adaptierung der Vorlage als Filmmusical und das Schaffen der Rahmenhandlung des Films. Durch die Adaption, dass Dexter nun als – in der deutschen Fassung – Schlagerkomponist („Songwriter“ in der englischen Fassung) und Förderer der lokalen Jazzfestspiele agiert, der im Film Louis Armstrong zu diesem einlädt, rechtfertigt seinen Auftritt im Film und legt die Weichen für den Einsatz von viel Musik.

Der Plot ist ähnlich jener der Vorlage des Bühnenstücks. „*High Society*, too (Anm.: wie *Die Nacht vor der Hochzeit*), emphasized gloss over content [...]“⁷⁰ Als Unterschied zu Barrys Originalvorlage kompensieren die Liedtexte Porters die Änderungen im Drehbuch: “Some of the wit was sacrificed when screenwriter John Patrick abridged the original, but Porters’ Lyrics were pretty witty in themselves”⁷¹ *High Society* hob sich von *The Philadelphia Story* weiters ab, indem er in Farbe und nicht in Schwarz-Weiß erschien und auch durch das Breitwand-Verfahren (*Widescreen*) eine spezielle Wirkung erzielte. Im Vergleich zur *Die Nacht vor der Hochzeit* war „[...] das allgemeine Tempo des Schlagabtausches [...] heruntergedreht.“⁷²

2.5 Über Cole Porter und die Entstehung der Filmsongs

Cole Porter (1892-1964) gilt als einer der wichtigsten Songwriters Amerikas des 20. Jahrhunderts und neben George Gershwin, Jerome Kern, Richard Rodgers und Irving Berlin, als einer

⁶⁸ <https://www.sueddeutsche.de/kultur/george-wein-festival-pionier-jazzpianist-nachruf-bert-stern-1.5409889>; Zugriff: 7.10.2021.

⁶⁹ Krin Gabbard, *Jammin’ at the Margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago, IL: The University of Chicago Press 1996, S. 227.

⁷⁰ Charles Schwartz, *Cole Porter: A Biography*, New York, NY: Da Capo Press 1979, S. 256.

⁷¹ Hirschak 2009 (*Oxford Companion to the American Musical*).

⁷² Oltman 2008, S. 191.

dieser fünf Komponisten, die den sogenannten *American Popular Song* und an der Entwicklung der *American Musical Comedy* maßgeblich beteiligt waren.⁷³ Neben Irving Berlin war er einer der einzige, der Musik und Texte seiner Lieder schrieb. Er entstammte einer äußerst wohlhabenden Familie, hatte in Yale und Harvard anfänglich Jus studiert, dann aber zum Fach Musik gewechselt. Bereits an der Universität wusste er musikalisch zu unterhalten. Nach Jahren des Misserfolgs im Songwriting, die von der häufigen Kritik und Rückmeldung geprägt waren, dass seine Lieder zu hochtrabend und intellektuell seien, stellt sich Porters Erfolg 1928 mit der Hit-Show *Paris* und dem Hit-Song „Let’s Do It“ ein. Mit dem Broadway-Musical *Anything Goes* mit dem gleichnamigen Hit und weiteren wie *I Get a Kick Out of You*, *You’re the Top* erlangte er 1934 großen Erfolg und Ansehen. Gisela Schubert resümiert auf *MGG-Online* dazu:

„[Die] Stärke von Porters Musik [liegt] in ihren charakteristisch raffinierten, eigenständigen Songs [...]. [*Anything Goes*] festigte [...] den Qualitätsanspruch der musical comedy.“⁷⁴ Weiters beschreibt sie ihn neben Richard Rodgers als einer der produktivsten Musical-Komponisten der 1930er Jahre. Er schrieb 42 Musicals, vorrangig für den Broadway und Lieder für mehrere Filme. Viele dieser Songs waren Hits und wurden zu Klassikern der *American Popular Songs* im *Great American Songbook*⁷⁵, die auch Eingang in das bis heute gültige Standard-Repertoire des Jazz fanden, wie etwa sein erster Hit *Let’s Do It, Night and Day*, *Love for Sale* und viele weitere. Besonders berühmt war und ist Cole Porter für seine Texte:

„Er war vor allem bekannt für seine geistreichen, anspruchsvollen Texte, die [...] voller Doppeldeutigkeiten [sind] und [...] einen Lebenswandel [reflektieren], der mit der Vergnügungssucht und Zügellosigkeit des Großstadtlebens gleichgesetzt wurde. [...]. Dennoch sind seine Songs nicht nur aufgrund der Texte zu Standards geworden. Bei Porters Melodien fällt auf, dass sie einem relativ einfachen Tonverlauf folgen. Aber wie bei keinem anderen Songwriter sind sie durch Blue Notes angereichert.“⁷⁶ „Hart, Gershwin, and Porter set an unsentimental, even anti-romantic standard for song lyrics, a standard that emerged practically overnight [...].“⁷⁷

In *Yesterdays. Popular Songs in America* beschreibt Charles Hamm seine Lieder „[...] many of his songs extend and even break the usual formal patterns of Tin Pan Alley and his harmonic vocabulary was as rich and complex as that of Kern or Gershwin.“⁷⁸

⁷³ Jaensch, S. 19.

⁷⁴ Gisela Schubert, Art. „Musical“ (2021), in: *MGG Online* <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401253>, Zugriff: 4.4.2023.

⁷⁵ Anm.: Eine Sammlung – mit nicht definierter Anzahl – an Songs der *American Popular Music*, ausgehend von der Tin Pan Alley v.a. aus dem Zeitraum der 30er bis 50er Jahren, die zu Standards wurden.

⁷⁶ Ebd., S. 33.

⁷⁷ Philip Furia, *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America’s Great Lyricists*. New York, NY [u. a.]: Oxford University Press 1992, S. 15f.

⁷⁸ Charles Hamm, *Yesterdays. Popular Song in America*. New York, NY [u. a.]: Norton 1979, S. 353.

1937 erlitt er einen Reitunfall, nachdem er lebenslang an Schmerzen litt und die Bewegungsfunktion seiner Beine einschränkte; eines wurde schlussendlich amputiert. Trotzdem schrieb er zwischen 1939 und 1944 fünf erfolgreiche Broadwayshows, aus denen jedoch keines der Lieder zu Hits wurden.⁷⁹ Nach Misserfolgen zweier Musical Shows in den Jahren 1944 und 1946 Jahren stellte sich nach Jahren voller Selbstzweifel und einer tiefen Depression⁸⁰ der Erfolg wieder ein, und zwar sein größter: die Broadway-Show *Kiss Me Kate* wurde weltweit bekannt 1953 verfilmt. 1950, 1953 und 1955 entstanden weitere Musicals und Filme.

Zur Zeit der Entstehung des Films *High Society* war er nach wie vor ein angesagter Songwriter: Im Mai 1956 erschien das Doppelalbum *Ella Fitzgerald Sings The Cole Porter Songbook*, welches im Juli den 15. Platz der *Billboard Best Sellers List* einnahm und am Jahresende in derselben die Nummer 18 in der Bilanz des Gesamtjahres.⁸¹ Die Lieder und Texte der neun Filmsongs von *Die oberen Zehntausend* stammen von Cole Porter und wurden mit einer Ausnahme (*Well, Did You Evah*) allesamt für diesen Film geschrieben, was im Zeitraum von Juli bis November 1955 geschah.⁸² Saul Chaplin, der *associate producer* und Zuständige für die *music adaption* des Films hatte als *co-musical director* mit Cole Porter bereits im Jahr 1953 im Filmmusical *Kiss me Kate* zusammengearbeitet. In seinem Buch *The Golden Age of Movie Musicals and Me*, schildert er, dass der Produzent Sol Siegel in der Entstehungszeit von *Die oberen Zehntausend* verunsichert war, ob Cole Porter die Lieder in der vorgesehenen Zeit fertigstellen würde, nachdem er die Songs bereits dringlich erwartete. Dieser gab Saul Chaplin einen Entwurf, an welcher Stelle im Film die Lieder eingefügt werden sollten und ließ ihn Porter in New York aufsuchen. Er sollte nach dem Fortgang der ausstehenden Songs sehen und ihm eventuelle Unterstützung anbieten.⁸³ Chaplin schreibt, dass Cole Porter seinem Besuch sehr offen und freundlich gestimmt gegenüberstand und er ihm bei ihren Treffen in seinem Waldorf Towers Apartment Entwürfe der Filmsongs vorspielte. Porter war es wichtig, ob er den vorliegenden Entwurf als passend zur Filmszene befand und er diesen somit fortsetzen oder einen neuen anfertigen sollte. Am Ende seines Besuchs waren alle Songentwürfe – abgesehen von einem Duett für Sinatra und Crosby – fertig. Nach seiner Rückkehr stieß Chaplin in einer Liedtext-Sammlung von Porter auf den Text eines Film-Duetts, welches er perfekt für die entsprechende Szene fand, womit die Liste der Filmsongs komplett war. Fünf Songs wurden schlussendlich nicht

⁷⁹ Furia / Patterson 2012, S. 176.

⁸⁰ Martina Krawulsky, "Cole Porter", in *MGG. Personenteil Pal-Post*. 2. Neubearbeitete Ausgabe, Ludwig Finscher (Hrsg.) Bärenreiter: Kassel, Stuttgart [u. a.]: 2005, Sp. 800.

⁸¹ <https://www.udiscovermusic.com/stories/rediscover-ella-fitzgerald-sings-the-cole-porter-songbook>, Zugriff: 23.6.2023.

⁸² McBrien 2000, S. 374.

⁸³ S. 153.

verwendet.⁸⁴ Chaplin gibt an, dass Porter Charles Walter, Sol Siegel, Frank Sinatra, Bing Crosby und ihn ein paar Wochen vor Beginn der Proben zu sich nach Brentwood, Kalifornien zum Essen einlud, wo Porter und er gemeinsam alle Songs am Klavier demonstrierten.⁸⁵ Während der Proben und dem Filmen war Chaplin bemüht, dass er Porter alle die Songs betreffenden Schritte und auch Änderungen schriftlichen mitteilte, um ihn auf dem Laufenden zu halten. Dass er selbst nie am Set erschienen, wertete Saul Chaplin zunächst als „Distanziertheit“, jedoch erfuhr er später von ihm den wahren Grund: dass Porter von den Folgen seines Reitunfalls an unsäglich starken Schmerzen litt und alle Bewegungen eine Tortur für ihn waren.⁸⁶ Auf die von Chaplin für den Film adaptierten Songs meldete ihm Porter im Februar 1956 folgendes zurück: „The recordings arrived last night. They are dreams of beauty, and throughout every number I feel your infinite care...even Louis Armstrong’s diction is good. I don’t see how you did it all.“⁸⁷

Insgesamt soll Porter das Schaffen an den Songs von *High Society* als „pleasant experience“ bezeichnet haben. Dennoch rückte er – wie bereits in Form seiner Wahrnehmung beschrieben – im Zuge der Dreharbeiten des Film in den Hintergrund, nachdem die Presse vor allem Grace Kelly in Verbindung mit der bevorstehenden Hochzeit mit dem Fürsten von Monaco (die am 19. April stattfand, also gut 6 Wochen nach Ende der Dreharbeiten von *High Society*) im Visier hatte.⁸⁸ Cole Porter und Saul Chaplin als *Associate Producer* and *Music Supervisor* setzten ihre Zusammenarbeit im Film *Les Girls* (1957) unter der Regie von George Cukor (der Regisseur von *The Philadelphia Story* und ein Freund Porters) fort.⁸⁹

2.6 Die Musikstars

2.6.1 Armstrong und Band

Armstrong und seine All Stars spielen sich im Film selbst. Die Band setzt sich aus den folgenden Mitgliedern zusammen: Edmond Hall auf der Klarinette, James Osborne „Trummy“ Young auf der Posaune, Billy Kyle am Piano, Arvell Shaw am Kontrabass und Barrett Deems am Schlagzeug. Die All Stars feierten in *High Society* ihr Spielfilmdebüt.⁹⁰ Die Gage für Louis

⁸⁴ Anm.: Dies waren die Lieder „Caroline“, „Hey, Sexy“, „Let’s Vocalize“, „So What?“, „A Step Montage.“ (Siehe Stanley Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, New York, NY [u. a.]: Oxford University Press 1988, S. 127.)

⁸⁵ Ebd., S. 161.

⁸⁶ McBrien 2000, S. 375f.

⁸⁷ Chaplin 1994, S.164.

⁸⁸ McCullough-Phillips 2014, S. 190.

⁸⁹ https://www.songhall.org/profile/Saul_Chaplin, Zugriff: 6.2.2020.

⁹⁰ <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/51860>, Zugriff: 28.1.2024.

Armstrong und seine Band war mit 75.000 USD (für 23 Drehtage) im Vergleich zu jener von Crosbys und Sinatra mit jeweils 200.000 USD wenig, wenn man bedenkt, dass Armstrong im selben Jahr von Leonard Bernstein im Anschluss an das legendäre Konzert der New York Philharmonics als Jahrhundertmusiker gewürdigt wurde.⁹¹

Armstrong hat im Film die duale Funktion des Erzählers bzw. Kommentators der Handlung und des Akteurs, konkret die des Sängers und Instrumentalisten, inne und somit eine „[...] gleichzeitige extradiegetische und (intra-)diegetische Präsenz.“⁹² In *Die oberen Zehntausend* (wie auch später in den 1960ern in den Filmen *A Man Called Adam* und *Paris Blues*) nimmt Armstrong eine entscheidende Rolle im Kampf um die Anerkennung des Jazz als legitime, gehobene musikalische Kunst – hier im Verhältnis zur europäischen Kunstmusik – ein.⁹³ Obwohl Armstrong und die All Stars in den Film integriert sind, bleiben sie doch eine in sich geschlossene Gruppe.

Im Film, respektive im Duett *Now You Has Jazz*, wird Armstrong von Dexter / Crosby “Pops” genannt, was neben “Satchmo” sein bekannter Spitzname war. Er war nicht nur Jazztrompeter, Bandleader, Sänger, sondern auch Schauspieler. Ab etwa Ende der 1930er Jahre wurde er in letzterem Kontext berühmt. Michael Meckna, Autor des Artikels *Louis Armstrong in the Movies, 1931-1969* führt dazu an: „From 1943 to the end of his life in 1971, Armstrong appeared in nearly one film per year and many of these, such as Vincente Minnelli’s 1943 *Cabin in the Sky*, were excellent.”⁹⁴ Er war einer der wenigen Afroamerikaner, der regelmäßig in Hollywoodfilmen mitspielte. „During an era when ethnic and racial minorities were marginalized if not altogether absent on screen, musicals opened spaces for nonwhite, non-Christian performers. [...] Black artists still appeared frequently in numbers even though not playing character.”⁹⁵ Charles Walters wollte jedoch Armstrongs Rolle als Charakter in der Rolle eines Amors aufbauen, der mit seiner Trompete – anstelle von Pfeil und Bogen – Liebe injiziert. Im Konnex mit Jazz war – nach Untersuchung von Gabbard Krin, Autor des Buches *Jammin’at the Margins. Jazz and the American Cinema* – die Trompete im Film immer schon ein kraftvolles Medium männliche Sexualität auszudrücken.⁹⁶ Walters setzte sich mit seinem Konzept offenbar bei den anderen nicht durch – wer diese „anderen“ waren, ist nicht bekannt. Er schrieb in einem Zitat (siehe Kapitel 5.6.1216) nur von *they*, ohne zu spezifizieren, wen er damit meinte.

⁹¹ Kunz 2015, S. 104f.

⁹² Gabbard 1996, S. 285.

⁹³ Ebd., S. 210; Michael Meckna, „Louis Armstrong in the Movies, 1931-1969“, in: *Popular Music and Society*, 29:3 (2006), S. 359, <https://doi.org/10.1080/03007760600670489>, Zugriff: 10.11.2023.

⁹⁴ Meckna 2006, S. 362.

⁹⁵ Cohan 2019, S. 40.

⁹⁶ Gabbard 1996, S. 210.

Gabbard stellt dar: „[...] the conventions of the film industry invariably placed Armstrong in the inferior position as the servile Negro in need of a white patron.“⁹⁷ So auch in *High Society*, wo Crosby als Förderer und Organisator des Jazzfestivals Armstrong und seine Band engagiert und beherbergt, der ihm mit Musik und seinem Status als weltberühmter Musiker hilft, Daisy zurückzugewinnen. Meckna weist darauf hin, dass Armstrong in vielen Filmen (*The Glenn Miller Story*; *The Five Pennies* usw.) eine solche Schlüsselrolle spielt: „[...] he plays a pivotal role in helping the white star overcome musical and/or personal difficulties.“⁹⁸ Auch wenn seine Rolle schlussendlich marginal im Vergleich zu den anderen Musikstars blieb, spielt er eine bedeutende Rolle im Film: “Even without additional scripting, however, Armstrong remains a strong connective thread. His humor, bafflement, and charisma give undeniable shape and tone to *High Society*.”⁹⁹ Armstrong verbreitet wie auch in anderen Filmen eine positive Energie, die ansteckend ist.

2.6.2 Bing Crosby

Crosby verband eine lange berufliche Zusammenarbeit mit Armstrong, er war auch über zwanzig Jahre lang sein Schüler und Freund, was im Film zum Ausdruck kommt.¹⁰⁰ Sie traten zunächst gemeinsam im Radio, später im Fernsehen als auch in zwei weiteren Kinofilmen (*Pennies from Heaven*, 1936; *Here Comes the Groom*, 1951) auf.¹⁰¹ Als Armstrong im Jahr 1971 starb, war Crosby einer seiner Sargträger.

Crosbys musikalische Prägung kam vom Dixieland und New Orleansstil der 1920er Jahre. Mit seiner warmen Bariton-Stimme war er zufolge Johannes Kunz „[...] der erste Sänger, der in den 1920er Jahren mit seiner Interpretation populärer amerikanischer Songs dieses Liedgut aufwertete. [...] Bing Crosby kreierte einen Sound, dessen Ursprung im Jazz lag und der mehrere Generationen von Vokalist*innen prägen sollte.“¹⁰² Er passte seine Stimme bzw. seinen Gesangsstil der Erfindung des Mikrofons an und war, wenn auch nicht der erste, so doch der bedeutendste *Crooner*¹⁰³ und Vorbild für viele nachfolgende Sänger. Er gilt als einer der erfolgreichsten

⁹⁷ Gabbard 1996, S. 226.

⁹⁸ Meckna 2006, S. 359.

⁹⁹ McCullough-Phillips, 2014, S. 189f.

¹⁰⁰ Bergreen 1997, S. 457.

¹⁰¹ Holbrook 2005, S. 171.

¹⁰² Kunz 2015, S. 72.

¹⁰³ Anm.: Als *Crooner* wird seit den 1920er Jahren ein (männlicher) Sänger mit einem intimen und sanften Gesang verstanden, der durch die Erfindung und Verbreitung des Mikrofons möglich wurde. Die frühen Crooner (u.a. Rudy Vallee, Gene Austin) waren Tenöre, deren Gesang sich u.a. durch einen zurückhaltenden Ausdruck auszeichnete. Dies war zunächst auch bei Crosby der Fall, der jedoch zu seiner charakteristischen dunkleren Baritonstimme wechselte und sich durch eine proportional temperamentvollere Gesangsweise von seinen

Sänger des 20. Jahrhunderts und kann als erster Multimedia-Star der Geschichte bezeichnet werden, nachdem er im Radio und Fernsehen eigene Shows unterhielt, auf Plattenaufnahmen zu hören und in Kino-Filmen zu sehen war. „Bing Crosby appeared in 59 feature films, and early in his career he was consistently among the top ten money-making stars in box-office polls.”¹⁰⁴ „Bing Crosby’s public persona at the time of making *High Society* established this national icon as the family man par excellence, the ideal rather and husband, Mr. Nice Guy.”¹⁰⁵

2.6.3 Frank Sinatra

Sinatra begann seine Karriere als Big Band Sänger. Er galt als Naturtalent und hob sich von den kommerziellen Sängern der 1940er und 50er Jahre dadurch ab, dass er im Gegensatz zu diesen nicht standardmäßig Vibrato gebrauchte, sondern dieses nur sehr sparsam und falls überhaupt, nur ganz am Ende eines Tones einsetzte. Joachim-Ernst Berendt und Günther Huesmann beschreiben in *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, dass er damit die „Antithese zu den *Croonern*“ verkörperte, wenngleich er paradoxerweise später als solcher kategorisiert wurde. Auf die Frage, ob Sinatra ein Jazzsänger gewesen ist oder nicht, resümieren die Autoren:

„Entscheidend für die Beantwortung dieser Frage ist weniger die Tatsache, dass Sinatra in den fünfziger Jahren in nahezu allen Jazzpolls auf den ersten Platz gewählt wurde. Ausschlaggebend ist die einzigartige, rhythmische Qualität seines Stils. Seine Stimme hat eine bruchlose, sorgfältig artikulierte, bedeutungsvolle Substanz – und sie besitzt einen unwiderstehlichen *swing* – ein Swing-Feeling, das dem der Count Basie-Band sehr nahe kam, indem es das Gewicht auf eine gleichmäßige Viertelnotenrhythmik legte. [...] Es gibt eine *jazz foundation* in allem, was Frank Sinatra tut – besonders in den Balladen. Selbst in langsamen Songs hat er einen großartigen Sinn für den Puls und Beat, was ihm die Bewunderung vieler Jazzmusiker – darunter Miles Davis und John Scofield – eingetragen hat. Frank Sinatra war ein interaktiver Sänger, der niemals denselben Song gleich sang [...]“¹⁰⁶

Mitte der 1940er Jahre, an seinem bisherigen Karriere-Höhepunkt, schloss er mit MGM einen Fünf-Jahres-Vertrag mit einer garantierten Gage von 260.000 USD pro Jahr ab.¹⁰⁷ Er spielte in 58 Filmen und zahlreichen Musicals und erhielt 1955 durch seine Mitwirkung im Film *Der*

Vorgängern unterschied. (Howard Goldstein, Art., “Crooning” (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.06867>, Zugriff: 24.2.2024).

¹⁰⁴ Randall G. Mielke, *Road to Box Office. The Seven Film Comedies of Bing Crosby, Bob Hope and Dorothy Lamour, 1940-1962*, Jefferson, NC: McFarland 1997, S. 125.

¹⁰⁵ Ebd., S. 162. zit. n. Gary Giddins, *Bing Crosby, A pocketful of dreams. The early years, 1903-1940*. Boston, MA: Little, Brown and Company 2001, S. 241 und S. 457.

¹⁰⁶ Berendt / Huesmann 2007, S. 706.

¹⁰⁷ Kunz 2015, S.76f.

Mann mit dem goldenen Arm eine Oscar-Nominierung. Frank Sinatra war Anfang der 1940er vor allem Big Band Sänger, bevor er sich danach als Solo-Sänger etablierte. Er kehrte in seiner Karriere, besonders wieder ab den 1960er Jahren zurück zur verstärkten Zusammenarbeit mit den Big Bands und dem Swing. Holbrook beschreibt Frank Sinatra als „[...] one of the biggest sex symbols of his era [...]“, der immer von schönen Frauen umgeben war und auch beim Publikum eine besondere Anziehungskraft entfaltete. Holbrook verweist auf eine Vielzahl von Literatur, die seine besondere Ausstrahlung beschreibt und auch auf seine Körpersprache und den speziellen Ausdruck seiner blauen Augen verweist. Diese Qualitäten bringt er auch in seine Rolle in *High Society* mit ein: “The Mike/Frank character who croons to Grace Kelly in High Society has animal magnetism to burn, as mirrored by Tracy/Grace’s own reciprocal body language.”¹⁰⁸ Dass Sinatra über die steigende Popularität des Rock 'n' Roll und dem neuen Idol und Frauenschwarm Elvis Presley gegenüber nicht begeistert war und ihm – zufolge dem Buch von Johannes Kunz – „besondere Abneigung“ entgegenbrachte, verwundert nicht.¹⁰⁹ Doch formte sich aus der Not eine Tugend und Kunz schreibt ebenda „Während das Idol der Rock 'n' Roll-begeisterten Jugend in aller Welt nun Elvis Presley hieß, kultivierte Frank Sinatra sein neues Image als zeitlos eleganter Entertainer, der sich an ein erwachsenes Publikum wandte.“

¹⁰⁸ Holbrook 2005, S. 164.

¹⁰⁹ Kunz 2015, S. 102.

3 Vorgangsweise und Methodik

Wie trug nun die in die Dramaturgie von *Die oberen Zehntausend* eingebettete Musik zu Film-erfolg bei? Zur Beantwortung dieser Fragestellung zieht diese Arbeit die Notenvorlagen der Songs und Literatur über den Film, seine Mitwirkenden (hier insbesondere Cole Porter) als auch über Filmmusiktheorie und -analysen mit dem Schwerpunkt des Genres des Musicals als Quellenlandschaft heran.

Die primäre Forschungsmethode ist die Analyse der Funktion und Wirkung der Songs in sowohl der Szenen- wie auch der Gesamtdramaturgie. Hierfür wurde ein Sequenzprotokoll der Songs in Tabellenform erstellt und mit aufsteigenden römischen Ziffern chronologisch nummeriert. Auch werden die Zeitpositionen der Lieder, die auftretenden Personen, die Handlung und Musik mit auftretenden weiteren Geräuschen betrachtet. Dies ermöglicht einerseits eine detaillierte Analyse der Songszenen und gibt andererseits einen Überblick der Dramaturgie und den Inhalt des gesamten Films. Andererseits bietet das Sequenzprotokoll die Grundlage, um die Handlung zu erfassen und zu analysieren, wie die Musik (Songs und jegliche andere Musik und Geräusche) in diese eingebettet ist und mit der Dramaturgie zusammenhängt bzw. welche Funktion sie hat. Die entsprechenden Ergebnisse werden im Conclusio zusammengefasst.

Der Drehbuchautor Syd Field beschreibt für Filme allgemein ein drei-aktiges Dramaturgie-Modell (*Paradigma*), welches Ähnlichkeit mit der fünf-aktigen dramatischen Struktur von Aristoteles aufweist.^{110,111} Diese theoretische Grundlage diene als Hilfestellung, die Gesamtdramaturgie des vorliegenden Films zu verstehen. Im ersten Akt, der Einleitung (Field: *Setup*; Aristoteles: *Exposition*), werden das Thema sowie alle Personen vorgestellt. Er umfasst etwa ein Viertel der Filmdauer. Der zweite Akt (Field: *Konfrontation*; Aristoteles: *Steigende Handlung*) nimmt etwa die Hälfte der Filmlänge ein, darin werden verschiedene Probleme und Hindernisse dargestellt. Der dritte Akt (Field: der *Auflösung*; Aristoteles: *Katastrophe*) führt in den Schluss und zur Klärung der Probleme und offener Fragen. Er nimmt wiederum etwa ein Viertel der Filmlänge ein. In etwa der Mitte eines Films findet sich der Höhepunkt bzw. zentrale Punkt

¹¹⁰ Peter Rabenalt, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas 2004, S. 69.

¹¹¹ Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005, 2. Auflage.

(Field: *midpoint*, andere Autoren: *climax*, *turning point*; Aristoteles: *Peripetie* / *Umkehr der Handlung*).¹¹²

Das von Field beschriebene Modell lässt sich auf den vorliegenden Film übertragen, der auf der drei-aktigen-Struktur des originalen Bühnenstücks *The Philadelphia Story* beruht. Wendepunkte (Field: *plot points*; Aristoteles: *erregendes* und *retardierendes Moment*), die eine neue Entwicklung der Story zeigen, finden Syd Field zufolge meist rund um die Aktwechsel statt, was auch in *Die oberen Zehntausend* der Fall ist.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf den neun Liedern. Da in die originalen Partituren nicht eingesehen werden kann, wurde für die Songanalyse die folgende Druckfassung der Filmmusik herangezogen: *High Society* / Musik und Orig. Texte: Cole Porter. Deutsche Texte: Hans Werner - Klavierauszug. - München: Chappell 1956. W.M.6099. Darin kommen alle Titel außer *High Society Calypso* vor, dieser wurde einem gesondert erhältlichen – warum, bleibt unklar – Klavierauszug entnommen, mit dem deutschen Titel: „Nur hoch hinaus.“ Calypso aus: »High Society«, Wien Weltmusik, Eberle-Verlag, Metroton, Southern Music (ohne Jahresangabe).

Nachdem bei der Sichtung des Notenmaterials in den verwendeten Druckvorlagen eine Unklarheit in der Verwendung der Begriffe *Verse* und *Refrain* auffiel, welche in eben dieser Reihenfolge Formteile des Liedes markierten, bedurfte dies einer begrifflichen Klärung dieser mithilfe der Fachliteratur. Nach dem der zweite, als „Refrain“ bezeichnete Formteil meist dem Lied selbst im Film entsprach, und die inhärente Form jedoch nicht weiter markiert wurde, erforderte dies einer Beschäftigung einerseits mit der Frage, warum im Film der erste Formteil meist weggelassen wurde und andererseits, welche Form dieser zweiten Sektion zugrunde liegt. Es wurde ein Rückblick und die Aufarbeitung einer historischen Entwicklung der Termini und damit einhergehenden Formschemata aufgearbeitet, um daraus Schlüsse für die Definition und adäquate Verwendung entsprechender Termini abzuleiten.

Nachdem die Lieder auch in der deutschen Filmfassung im Originalton erklingen, werden die deutschen Liedtexte in dieser Arbeit nicht berücksichtigt und analysiert.

Grundlage für die Analyse der jeweiligen Songszenen stellt die DVD *Die oberen Zehntausend: ein Metro-Goldwyn-Mayer-Vistavision-Film in Technicolor mit Grace Kelly, Bing Crosby*,

¹¹² Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001, S. 39-41.

*Frank Sinatra und Louis Armstrong*¹¹³ in der deutschen Filmfassung dar, an welcher sich auch das Sequenzprotokoll orientiert. Die darin enthaltenen Zeitpositionen und diesbezügliche Verweise in den Song-Analysen basieren auf den Angaben des hierfür verwendeten Apple-Programms iDVD. Bei der Verwendung anderer Programme und DVD-Abspielgeräten kann es diesbezüglich zu Abweichungen kommen. Aufgrund vielfacher Kopiervorgängen und Digitalisierungsprozessen im Laufe der Jahre weist der Film mit seiner Musik auf unterschiedlichen Medien Unschärfen in Tonhöhe und Tempo auf. Für die Songanalysen und die angeführten Notenbeispiele wurde deshalb die Tonart der verwendeten Notenvorlage herangezogen, wenn nicht anders angeführt.

In der deutschen Filmfassung tragen manche Charaktere andere Namen wie im englischen Original: der Nachname der Familie Cord der deutschsprachigen Fassung lautet auf Englisch Lord, der Vorname von Daisy Tracy und Dexter Dexter-Haven. In dieser Arbeit werden die Namen entsprechend der deutschen Version verwendet.

Die Analyse stellt eine zentrale Methode dieser Arbeit dar. Die neun Liedszenen werden der Chronologie im Film entsprechend in neun Kapiteln analysiert, die sich in die folgenden Gesichtspunkte gliedert: *Entstehung/Hintergrundinformationen, Formschema, Analyse des szenischen und dramaturgischen Kontexts, musikalische Analyse und Zusammenfassung*. Erst werden also Entstehungsgeschichte, Hintergrundinformationen, Erfolg und weitere Veröffentlichungen bzw. Interpretationen des jeweiligen Songs erläutert. Die Formanalyse ist in Tabellenform, welche das Lied auf Basis der verwendeten Druckvorlage und Analyse der Filmszene strukturiert und chronologisch zusammengefasst darstellt: In der ersten Spalte werden die Taktzahlen angegeben, in Einheiten von jeweils vier Takten (T. 1-4, T. 5-6 etc.; der Begriff „Takt“ wird hierbei und nachfolgend in der gesamten Arbeit mit T. abgekürzt). In den Zeilen werden damit in Verbindung die folgenden Parameter untersucht und zusammengefasst: Taktzahl, Formteil, Motiv, Tonart, Handlung, Orchestration und gesangliche Interpretation, Text. Die Großbuchstaben in der zweiten Spalte bezeichnen in alphabetischer Reihenfolge die unterschiedlichen Formteile des Liedes. In der nächsten wird die Handlung kurz zusammengefasst und in der weiteren – betitelt mit „Orchestration / gesangliche Interpretation“ – werden die eingesetzten Instrumente wie auch Details zur Ausführung des Gesangs beschrieben. Erwähnenswerte Details zur instrumentalen Begleitung werden teils angeführt, vieles weitere aber

¹¹³ Charles Walters (Regisseur), *Die oberen Zehntausend* (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005.

ausgelassen, da diese Analyse nicht im Zentrum dieser Arbeit steht. Die letzte Spalte bildet Teile des Liedtexts ab: Zwischen dem Liedtext der Druckvorlage und jenem des Films gibt es bei fast allen Liedern Unterschiede in mehr oder weniger großem Ausmaß, wobei im Formschema jene des Films angeführt sind.

Die Analysegrundlage der Songs stellt zum einen die Druckvorlage der Filmmusik dar, und zum anderen der Film selbst. Da in den Druckvorlagen der Lieder keine Taktzählung vermerkt ist, hat die Verfasserin zur besseren Orientierung bzw. Strukturierung im Stück eine solche selbst erstellt, die mit dem instrumentalen Intro beginnt. Danach folgt die Analyse des szenischen und dramaturgischen Kontexts des jeweiligen Liedes mit einer kurzen Zusammenfassung der Handlung der Liedszene, der Beschreibung des Schauplatzes und der Ausstattung. Weiters wird untersucht, wie sowohl der Einstieg in die Liedszene als auch der Ausstieg aus dieser erfolgt mit Nennung der entsprechenden Zeitpositionen im Filmverlauf, welche Perspektive die Kamera einnimmt und wann es welche Einstellungswechsel gibt. Außerdem wird die (Bewegungs-)Choreographie, Gestik und Mimik der Schauspieler*innen analysiert und untersucht, wie sich die Personenkonstellationen, Atmosphäre und Grundstimmung während der Songszene gestaltet. Die Struktur und der dramaturgische Fokus der Handlung in der Liedszene, etwaige Bild-Ton-Zusammenhänge und ob gesellschaftliche oder andere Konflikte zum Ausdruck kommen, werden beschrieben. In der anschließenden musikalischen Analyse werden im Abgleich zwischen der Druckvorlage des Liedes und dessen Umsetzung im Film verschiedene musikalische Parameter wie Tonart (aus den Notenvorlagen, aufgrund der erwähnten Abweichungen auf DVD), Musikstil und Aktualität dessen, Liedform, Tempo, Agogik, Dynamik im Gesang und in Instrumentalbegleitung, Melodik, Harmonik, Rhythmik der Gesangsmelodie und Charakteristika der Instrumentalbegleitung untersucht. Weitere Untersuchungsobjekte sind die gesangliche Umsetzung samt Stimmklang, Gesangsstil, Anforderungen an Sänger*innen, der Liedtexte mit etwaigen Wort-Bild wie auch -Ton-Beziehungen, der Analyse des Begleitinstrumentariums und damit verbundene Charakteristika (Klangfarben etc.). Die Melodieanalyse erfolgt über die Einteilung in Motive, die mit Kleinbuchstaben in alphabetischer Reihenfolge angeführt werden (z. B. Motiv a). Teilmotive werden ebenso analysiert, diese sind durch griechische Buchstaben gekennzeichnet. Da in den Filmsongs Formteile wie das Intro und der einleitende Verse weggelassen werden, orientiert sich die Motiv-Zählung mit Beginn der Notenvorlage. Der Verse wird in den Songs untersucht, die im Film vorkommen. Die anderen Filmsongs beginnen – wie üblich – erst mit dem eigentlichen Song. Töne werden im Allgemeinen kursiv mit hochgestellten Ziffern dargestellt. In der Untersuchung der Harmonik werden die Akkorde in der deutschen Schreibweise – anders als in der Druckfassung, welche in der

englischen notiert ist – beschrieben, die Analyse der Harmonik erfolgt grundlegend über die Stufentheorie, wie in der Jazz- als auch Populärmusik jener Zeit üblich.

Die angeführten Notenbeispiele wurden auf Basis der genannten Druckvorlagen mithilfe des Open Source Notationsprogramms MuseScore 2 (<https://musescore.org>) von der Verfasserin selbst erstellt.

In der Zusammenfassung werden die Zusammenhänge von Musik und Dramaturgie des jeweiligen Liedes erörtert und Antworten auf die Forschungsfrage gesucht. Im Conclusio werden die entsprechenden Ergebnisse zusammengefasst.

4 Terminologie

4.1 Allgemein

Der englische und deutsche Filmtitel – *High Society* und *Die oberen Zehntausend* – werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Die Analyse bezieht sich auf die deutschsprachige Fassung. Nachdem die Vorlage von *High Society* ein Bühnenstück ist – wie fast alle Musicals jener Zeit –, fallen Begriffe des Theaters wie *Auf-* und *Abtritt*. Termini der Jazz- und Popularmusik werden in Fußnoten erläutert.

In der vorliegenden Arbeit finden die folgende Begriffe der Filmmusikanalyse Anwendung: *diegetisch*, *nicht-diegetisch* und *super-diegetisch*. In der Fachliteratur werden grundlegend zwei Ebenen der Filmmusik unterschieden. Werner Faulstich benennt diese im Grundlagenwerk *Grundkurs Filmanalyse* zum einen als „Musik im Film“ oder auch „Musik im On“ und zum anderen als „Filmmusik“ oder „Musik im Off“. Für ersteres existiert auch der Fachbegriff der „diegetischen Musik bzw. des diegetischen Tons“ (englisch: *diegetic music* oder *diegetic sound*). Im Online-Filmllexikon der Universität Kiel wird dieser wie folgt erklärt:

„[...] *diegetic sound*, auch *actual sound*, *source sound*, *indigenous sound* bezeichnet wird; das gleiche übertragen auf Musik: „diegetische Musik“ ist in der erzählten Welt zu hören. Filmtone, der von Objekten oder Akteuren in der erzählten Welt erzeugt wird, wird ‚diegetischer Ton‘ genannt. Er ist für die Akteure der Diegese [Anm.: erzählte Welt und ihre raum-zeitlichen Beziehungen] selbst hörbar. Insbesondere die Filmmusik entstammt oft nicht der Diegese, sondern ist extradiegetisch, hat kommentativen, psychologisierenden oder ähnlichen Charakter.“¹¹⁴

Die *Extradiegetische* oder *Nicht-diegetische Musik*, „Musik im Off“ oder auf Englisch „non-diegetic music bzw. sound“ hingegen meint also Filmmusik, deren Erzeugung bzw. Quelle im Bild nicht sichtbar sind, wie die häufig verwendete symphonische Hintergrundmusik, die Stimmungen erzeugen, Szenen kommentieren oder Personen charakterisieren kann.¹¹⁵ Rick Altman prägte weiter den Begriff der Superdiegese als dritte Ebene von Filmmusik, die ausschließlich im Filmmusical zum Tragen kommt. In seinem Buch *American Film Musical*, beschreibt er diese als Zusammenspiel von Diegese und Extra-Diegese, welches aber zeitlich

¹¹⁴ [https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegetischerton-1435?s\[\]=%2Adiegese%2A](https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegetischerton-1435?s[]=%2Adiegese%2A), Zugriff: 8.1.2024.

¹¹⁵ Anm.: Leitmotivtechnik (engl.: „underscoring“): Handlungsort oder Figur wird spezifiziert und charakterisiert; die „Stimmungstechnik“ (engl.: „mood-technique“) illustriert eine Handlungssituation und Szene. (Siehe: Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink 2013, 3. aktualisierte Auflage, S. 144.)

versetzt passiert: wenn etwa in der Filmhandlung eine Person zu singen beginnt, wie Crosby beim Song *True Love* in *High Society* in Begleitung des hör- und sichtbaren Akkordeons, ist die Musik zunächst diegetischer Natur. Wenn aber danach der Klang eines (nicht sichtbaren, also nicht-diegetischen Orchesters einsetzt, und parallel erklingt, nennt Altman dies *super-diegetic*. Er beschreibt, dass “[...] many sources of diegetic music introduced by a musical film [have the] special function of creating a bridge between time-bound narrative and the timeless transcendence of supra-diegetic music [...].”^{116, 117}

4.2 Terminologie der Formteile

Auch wenn Cole Porters Lieder allgemein der amerikanischen populären Musik in der Tradition des Tin Pan Alley zugeordnet werden, hat dieser nie laut Andreas Jaensch eines für diese geschrieben. Sie ist untrennbar mit dem sogenannten „American Popular Song“^{118, 119} verbunden, der die musikalische Landschaft der USA ab etwa 1920 bis zum Beginn der 1950er Jahre dominierte.¹²⁰ Seine begriffliche Kurzform ist in dieser Arbeit der „Song“ oder „Lied“¹²¹.

Betrachtet man die für die Analyse der Filmsongs verwendeten Druckvorlagen, gliedern sich diese formal in zwei Sektionen: einer kleineren zu Beginn – dem einleitenden, sogenannten „Verse“, wie später noch genauer erklärt wird – und einer größeren, die darin als „Refrain“ bezeichnet wird. Letzterer Begriff entspricht nicht demselben Terminus wie er im Deutschen in Verbindung mit Strophe verwendet wird (als etwas Wiederkehrendes bzw. Durchbrechendes)¹²², sondern meint im Zusammenhang mit dem Repertoire in der Tradition der Tin Pan Alley jenen umfangreicheren Abschnitt, der ein eigenes Formschema beinhaltet und oft als das Lied selbst bekannt war (siehe Abbildung 1 um 1930). Der Begriff „Verse“ meint in dieser

¹¹⁶ Ebd. S. 67.

¹¹⁷ Anm.: Dieser zeitlos scheinende Raum entspricht dem, was dem bereits erwähnten Charakteristikum des Musicals und auch Musicalfilms entspricht: dem Thema des „Traums“, des „traumhaften“. (Siehe Kapitel 2.2)

¹¹⁸ Charles Hamm, *Yesterdays. Popular Songs in America*. New York, NY [u. a.]: Norton 1979, 1. Ed., S. xvii.

¹¹⁹ Alec Wilder, *American Popular Song. The Great Innovators 1900-1950*. New York, NY [u. a.]: Oxford University Press 1972, S. 3.

¹²⁰ Schubert 2021 (MGG Online).

¹²¹ Anm.: Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaften* (2007), <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110914672>, Zugriff: 24.5.2023, definiert den Begriff „Song“ u. a. wie folgt: „An anglo-amerikanischen Vorbildern orientiertes Lied des 20. und 21. Jhs.“ Dieser ist nicht zu verwechseln mit der deutschen Gattung des „Songs“ in Verbindung mit Hanns Eisler und Kurt Weill. (Art. „Song“, in: Weimar, Klaus (Hrsg.), *Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaften*, Bd. 1, A-G, Berlin/New York, NY: Walter De Gruyter 2007, S. 452-254).

¹²² Ulrich Kaiser, *Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik*. ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 8/1 (2011), S. 46f., <https://doi.org/10.31751/588>, Zugriff: 24.3.2023.

Verbindung auch etwas anderes als der deutsche Begriff „Strophe“ und ist ebenfalls nicht gleichzusetzen mit dem gleichnamigen Begriff wie zum einen im 19. Jahrhundert (siehe Abbildung 1 um 1850) und zum anderen im gegenwärtigen Diskurs der Populärmusik (siehe Abbildung 1 um 1970).

John Covach schlägt deshalb vor, diese Formteile des Repertoires in der Tin Pan Alley-Tradition als „sectional verse“ und „sectional refrain“ zu bezeichnen, um Missverständnisse bezüglich der Verwendung gleicher Termini mit anderer Bedeutung zu vermeiden.¹²³ Der Grund dieser Bedeutungsunterschiede hängt mit dem Wandel des Formschemas des *American Popular Songs* im Laufe der Zeit zusammen, wie in Abbildung 1 ersichtlich ist.

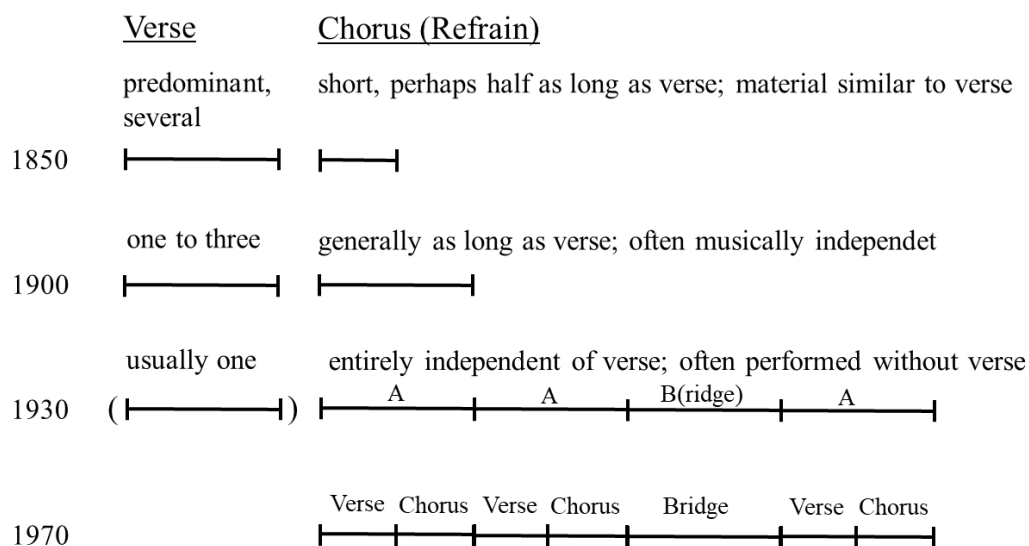


Abbildung 1: Wandel des Formschemas des *American Popular Songs* zwischen 1850 und 1970 (eigene Darstellung nach Ken Stephenson¹²⁴ und Ulrich Kaiser¹²⁵).

Sie veranschaulicht, wie sich die Bedeutung der Begriffe Verse und Refrain, Letzter auch als „Chorus“¹²⁶ bezeichnet, veränderten: so bedeutet „Refrain“ um 1850 im Zusammenhang mit

¹²³ John Covach, „Form in Rock Music. A Primer.“, in: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, Deborah Stein (Hrsg.), New York: Oxford University Press, 2005, S. 70.

¹²⁴ Ken Stephenson, *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven, CT: Yale Universität 2002, S. 137 und 141.

¹²⁵ Kaiser 2011, S. 63.

¹²⁶ Anm.: „[...] die Konfusion um die Begriffe »Chorus« und »Refrain« [beginnt] Mitte des 19. Jahrhunderts zum einen in Liedausgaben für das häuslich-familiäre Singen sowie in den sogenannten Plantation Songs, wie sie Stephen Foster für die Minstrelbühne schrieb. [...] Neu an Fosters Minstrel-Songs war, dass der Refrain in den um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Notenausgaben durch vier- oder fünfstimmigen Satz abgehoben war. Diese Differenzierung zwischen den solistisch vorgetragenen Strophen und dem chorisch vorgetragenen oder vierstimmig gesetzten Refrain trug diesem die Bezeichnung »Chorus« ein. Die Benennung hielt sich und führte schließlich zu einem Synonymgebrauch der Begriffe »Refrain« und »Chorus.«“ (Appen / Frei-Hauenschild 2012, S. 63f.). Anm.: Ein berühmter Song von Foster ist *Oh Susanna*.

der damals vorherrschenden Verse-Refrain-Form einen kürzeren (meist achttaktigen) und dem Verse (üblicherweise sechzehntaktig) ähnlichen Abschnitt.¹²⁷ Um 1930 bezeichnete der Begriff „Refrain“ bzw. „Chorus“ nun den Song selbst, der wiederum ein eigenes Formschema – wie etwa AABA oder ABAC – beinhaltete.

Die Verse-Refrain-Form – von Charles Hamm „Verse-Chorus-Pattern“ genannt – war ihm zufolge ab Mitte des 19. Jahrhunderts „an almost universal pattern and was one of the most uniquely American features of this body of song.“¹²⁸ Die beiden Formteile werden vor 1890 in Melodik und Harmonik als meist gleich oder ähnlich beschrieben, um die Jahrhundertwende weisen Verse und Refrain allmählich unterschiedliche Melodien und Formschemata auf, bei meist gleichem Umfang.¹²⁹

Im 19. Jahrhundert wurden entsprechende Lieder im häuslich-familiären Kontext wie auch in Kneipenvarietés gesungen, später in Vaudeville-Theatern¹³⁰ und sogenannten Music Halls. Von hier aus wurde es gegen Ende des Jahrhunderts von Verlagen der Tin Pan Alley aufgegriffen und adaptiert.¹³¹

„Die Verleger entdeckten sehr bald, daß über den Erfolg eines Liedes hauptsächlich der wiederkehrende Refrain, dessen Einprägsamkeit und Nachvollziehbarkeit, entschied. [...] Der achttaktige Refrain wurde damit zur Grundlage eines Formmodells, das sich auf der textlich variierten Wiederholung dieser acht Takte, unterbrochen nur durch einen kontrastierenden [...] Zwischenteil (Bridge), aufbaut. Diese sogen. *zweiunddreißigtaktige Chorusform* der Tin-Pan-Alley-Songs hat den Ablauf AABA, wobei der dreimal wiederkehrende achttaktige Teil A musikalisch und inhaltlich dem ehemaligen Refrain (Chorus) entspricht [...]“¹³²

So wurde die Verse-Refrain bzw. Verse-Chorus-Pattern von dieser grundlegend 32-taktigen Form – im vorigen Zitat als „Chorusform“ bezeichnet – abgelöst, da das Lied nun also vorrangig mit dem Chorus bzw. Sectional Refrain (Covach's Vorschlag einer Begriffsspezifizierung wird hier aufgegriffen) mit seinem inhärenten Formschema assoziiert wurde, entgegen der in dem Zitat aufgestellten Behauptung häufig aber keineswegs immer mit dem Aufbau AABA.¹³³ Der einleitende Verse wurde infolge meist weggelassen, so auch im Standard-Repertoire des

¹²⁷ Hamm 1979, S. 254.

¹²⁸ Ebd., S. 255.

¹²⁹ Appen / Frei-Hauenschild 2012, S. 64.

¹³⁰ Anm.: Dominierende Form der Bühnenunterhaltung in den USA ab Ende des 19. Jahrhunderts, auch *Variety Show* genannt, worin Künstler*innen ihre komödiantischen Darbietungen wie Sketches, Tanz, Akrobatik und Lieder in zusammenhangloser Weise präsentierten (Siehe: Hamm 1979, S. 287).

¹³¹ Ebd., S. 362.

¹³² Ziegenrucker / Wicke, 1989, S. 362.

¹³³ Anm.: Zuzufolge Appen / Frei-Hauenschild war bis etwa 1920 vor allem die ABAC-Form vorherrschend und erst danach die AABA-Form (2012, S. 65 und 68).

Jazz, in welches viele Lieder der Tin Pan Alley Ära nach 1920 Eingang fanden.¹³⁴ In letzterem Zusammenhang wurde damals wie heute ausschließlich der Begriff „Chorus“ und nicht mehr „Refrain“ für das Lied (ohne Verse) verwendet, das allgemein im Jazz die Improvisationsgrundlage darstellt. Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild resümieren:

„Ein Refrain ist dieser Chorus im Falle der meisten Plattenaufnahmen per definitionem jedenfalls nicht mehr, da dieser sich als etwas Wiederkehrendes von etwas Veränderlichem absetzen muss. Ad absurdum geführt wird die Terminologie, wenn der Chorus mehrere Texte aufweist.“¹³⁵

Dennoch wird in der Fachliteratur häufig auch noch innerhalb von AABA oder auch AAA-Formen der Begriff „Refrain“ verwendet, was auf Deutsch richtigerweise jedoch mit „Refrainzeile“ übersetzt werden muss. Appen und Frei-Hauenschild definieren diese als „[...] eine am Anfang oder Ende eines Formteils stehende Textzeile, die bei jedem Auftreten wiederholt wird. In dieser Verwendung ist der Refrain kein eigenständiger Formteil.“¹³⁶

Die Refrainzeile enthält meist den Titel des Liedes oder Teile davon, was Forte et al auch als „title phrase“ bezeichnen¹³⁷. Dies Titel sind auch häufig in den Liedern von *High Society* enthalten, wofür die Autorin in der vorliegenden Arbeit auch eben diesen Begriff, Titelphrase, verwendet. Als Synonym dafür ist der Begriff „Titelhook“¹³⁸ oder auch einfach „Hook“¹³⁹ zu verstehen, als Abkürzung des in der Populärmusik gängigen Begriffs der *hookline*, was sich auch mit dem Begriff *punch* – im Sinne von „Schlagkraft“ – deckt, welchen Tawa als neue Praxis der Tin Pan Alley Songwriter in der Zeit zwischen 1890 und 1920 beschreibt, mit dem Ziel die kommerzielle Nutzung der Songs zu steigern:

„It is necessary to mention the concept of 'punch' that Tin Pan Alley composers began consciously to apply to their pieces. Punch to them signified something notable in the text and music, or both, that would drive home the point of a song and continue to command attention in the listeners's memory. [...] composers tried to incorporate it into their music. To do so, they would select a few notes that would individualize a piece as 'the song'. This string of notes was then placed in the chorus. [...] Punch could also come from a line in the lyric. The composer selected a simple but attractive phrase and inserted it to the chorus, especially at the end. [...] A

¹³⁴ Anm.: den sogenannten „Standards“.

¹³⁵ Appen / Frei-Hauenschild, "AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung", in: *Black Box Pop: Analysen populärer Musik* (2012), S. 70, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/transcript.9783839418789.572012>, Zugriff: 28.3.2023.

¹³⁶ Ebd. 2012, S. 60.

¹³⁷ Allen Forte / Richard Lalli / Gary Chapman, *Listening to Classic American Popular Songs*, New Haven, CT: Yale University Press 2001, S. 47.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Appen / Frei-Hauenschild 2012, S. 71.

title tag lingered in memory after one heard the piece. [...] Nearly without exception, it was set to one of the most appealing melodic phrases, and in most cases the most winning phrase, of the song.”¹⁴⁰

Somit wird in den Filmsong von *High Society* mit der integrierten Titelphrase ein Konzept verwendet, welches u. a. auf der Tin Pan Alley Tradition basiert. Wie bereits erwähnt enthalten die meisten Druckvorlagen der Filmsongs von *High Society* am Beginn einen kürzeren Abschnitt wie in Abbildung 1 zurzeit um 1930 zu sehen. Der als „Verse“ – im Sinne des „Sectional Verse“ nach Covach – beschriebene 16-taktige und vom Sectional Refrain bzw. Chorus unabhängigen Formteil war den meisten Hörer*innen gar nicht bekannt.¹⁴¹ Die Praxis, dass der Verse üblicherweise nicht wiedergegeben wird, wird bis heute fortgeführt, so auch in den 1950er Jahren zur Entstehung der Songs für den Film *Die oberen Zehntausend*. Falls er doch mitaufgeführt wird¹⁴², erfolgt die Wiedergabe gewöhnlich *rubato*. Seine einleitende Funktion steht auch in Verbindung mit der Funktion des Verse im Musical bzw. Filmmusical, von einem gesprochenen Dialog in die folgende Musik überzuleiten, den Zusammenhang des szenischen Geschehens herzustellen und die Grundstimmung des anschließenden Songs vorzubereiten.^{143,144} Forte beschreibt eine weitere Funktion darin, dass der Verse den folgenden Sectional-Refrain bzw. Chorus in Bezug auf Stil, Dynamik und Tempo vorbereitet¹⁴⁵ und zieht den Vergleich vom Verse mit dem Rezitativ in der Oper: “It prepares for the refrain’s aria and, accordingly, is often patter-like and not distinctive as a melody.”¹⁴⁶ Dieser Kontrast zwischen Verse und dem nachfolgenden Sectional Refrain wird auch im Liedtext von Cole Porters Song *De-Lovely*¹⁴⁷ aus dem Jahr 1936 deutlich:

„I feel a sudden urge to sing the kind of ditty that invokes the spring. So, control your desire to curse while I crucify the verse! This verse I've started seems to me the »Tin Panthesis« of melody. So to spare you all the pain, I'll skip the darn thing and sing the refrain.”¹⁴⁸

¹⁴⁰ Nicholas E. Tawa, *The Way to Tin Pan Alley. American Popular Song, 1866-1910*, New York, NY: Schirmer 1990, S. 165f.

¹⁴¹ Stephenson 2002, S. 137.

¹⁴² Anm.: wie es z. B. bei den Interpretationen der American Popular Songs von Ella Fitzgerald oder auch beim bekannten Standard *Lush Life* von Billy Strayhorn der Fall ist.

¹⁴³ David Jenness / Donald Velsey, *Classic American Popular Song: The Second Half-Century, 1950-2000*, Routledge 2006, S. 12.

¹⁴⁴ Covach 2005, S. 70.

¹⁴⁵ Forte / Lalli / Chapman 2001, S. 19.

¹⁴⁶ Allen Forte, “Secrets of Melody: Line and Design in the Songs of Cole Porter”, in: *The Musical Quarterly* 77 / 4 (1993), S. 609, www.jstor.com/stable/742350, Zugriff: 20.7.2021.

¹⁴⁷ Anm.: Aus dem Broadway-Musical *Red, Hot and Blue!*.

¹⁴⁸ Cole Porter, *It's De-lovely*, in: “The Standards Real Book: a Collection of Some of the Greatest Songs of the 20th Century; Created by Musicians, for Musicians”, Chuck Sher (Hrsg.), Petaluma, CA: Sher Music 2000, S. 255.

Die Wortkreuzung „Tin Panthesis“, eine Verschmelzung der Begriffe „Tin Pan Alley“ und „Antithesis“, beschreibt den Vers im Zusammenhang mit dem Repertoire der Tin Pan Alley als eine Art Antithese zum Sectional Refrain und bringt somit dessen nachrangige Bedeutung im Vergleich zu letzterem klar zum Ausdruck. Es stellt sich die Frage, warum im Lauf der Jahre der Vers nicht bereits im Songwriting-Prozess weggelassen wurde, wenn er ohnehin meist nicht aufgeführt und ihm so wenig Bedeutung beigemessen wurde. Tawa meint einen Grund darin zu sehen, dass „[...] the public wanted it included in the song’s structure; otherwise, Tin Pan Alley would have banished it. The chorus contained a song’s presenting or overt message; the verse contained the hidden or underlying message. [...] Together, verse and chorus suggested completeness.“¹⁴⁹ Trotzdem gab es zufolge Forte et al auch Songwriter wie Irving Berlin und Jerome Kern, die ihren Songs oft keinen Vers voranstellten. Die Autoren führen in diesem Zusammenhang an, dass der “verseless song” ein Charakteristikum jener Lieder darstellt, die für den Film komponiert werden. In Bezug auf den Songwriting-Prozess beschreiben sie, dass der Vers üblicherweise erst komponiert wurde, nachdem der Sectional Refrain fertig gestellt war.“¹⁵⁰

Dieser umfasst meist 32 Takte und besteht üblicherweise aus je vier mal acht Takten in der Abfolge zweier A-Teile, einem kontrastierenden B-Teil, wie bereits erwähnt häufig als „bridge“ bezeichnet, und einer Wiederholung in Form eines dritten A-Teils (Abbildung 1). Dies ergibt den Aufbau AABA, der durch die Tin Pan Alley zur Standardform des *American Popular Song* wurde. Aufgrund dessen wird dieser in der Fachliteratur auch als „AABA-Form“¹⁵¹ bezeichnet wie auch „Standard American Popular Song Form“¹⁵² oder auch einfach „Popular Song Form“¹⁵³. In der früheren Terminologie weiters als „American Popular Ballad Form“¹⁵⁴ oder auch „Standard Ballad Form“¹⁵⁵.

Die AABA-Form ist die dominierende unter verschiedenen Form-Varianten (wie ABAC, ABAB, AABB, AA`BA etc.) des *American Popular Songs*, die seit etwa dem Beginn der 1920er Jahren bis zur Mitte der 1950er Jahre in den USA vorherrschte und noch bis heute unter

¹⁴⁹ Tawa 1990, S. 164.

¹⁵⁰ Forte / Lalli / Chapman 2001, S. 19.

¹⁵¹ Appen / Frei-Hauenschild 2012, S. 60.

¹⁵² Reinhard Amon / Gernot Gruber, *Lexikon der musikalischen Form*. Doblinger: Wien 2011, S. 358 und 363.

¹⁵³ Forte 2001, S. 20.

¹⁵⁴ Allen Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-1950*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1995. Anm.: Begriff ist im Buchtitel inhärent.

¹⁵⁵ Richard Middleton / Peter Manuel, Art. “Popular Music” (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>, Zugriff: 27.4.2023.

einer Vielzahl weiterer Songformen existiert.^{156,157} Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild, die circa 2500 dieser Lieder aus den Jahren 1920 bis 1970 untersucht haben, stellten fest, dass sich diese „auf dem höchsten Verallgemeinerungsniveau“ drei Songformen zuordnen lassen. Neben der AABA-Form werden die strophische AAA-Form, die zufolge Ken Stephenson besonders in den 1950er Jahren üblich war¹⁵⁸, und die Verse-Chorus-Form¹⁵⁹ genannt. Bezüglich der Terminologie der einzelnen Elemente dieser drei Formen verwenden Forte wie auch Stephenson für den A-Teil der AABA-Form auch den Begriff „Chorus“¹⁶⁰, was Covach wiederum als „verse sections“¹⁶¹ bezeichnet. Für den B-Teil existieren unterschiedliche Begriffe: am häufigsten ist wahrscheinlich „Bridge“, daneben beschreibt Thomas Owens in seinem Artikel „Forms“ der *MGG-Online* „Middle eight“, „Channel“, „Release“ und „Inside“ als weitere gebräuchliche Termini.¹⁶² Dieser B-Teil „überbrückt“ entsprechend der Bezeichnung *Bridge* den zweiten und letzten A-Teil und bildet einen Kontrast, der sich laut Owens folgendermaßen charakterisiert: “[...] the contrast it provides with the a section is not only melodic and harmonic but also tonal, for it often modulates to the subdominant, dominant, submediant, or mediant.”¹⁶³ Für die Formbausteine der AAA-Form gibt es zufolge Appen und Frei-Hauenschild keine einheitliche Bezeichnung der einzelnen Formelemente: „Je nach Genre und Autor ist von „Verse“, „Chorus“, „stanza“ oder „strophe“ die Rede.“¹⁶⁴ Dieselben Autoren resümieren, dass es für die einzelnen Formteile aller drei Grundmodelle keine einheitliche Terminologie gibt.

Wie beschrieben, herrscht also in der Wissenschaft kein Konsens über die unterschiedlichen Begriffe für die Formteile, wie die letztgenannten Autoren zusammenfassen:

„Gängige Begriffe wie »Chorus«, »Verse« oder »Bridge« sind historischen Wandlungen unterworfen, sie werden daher in der Literatur nicht selten gegensätzlich definiert. Aufgrund der Gewachsenheit der Begriffe sind endgültige Definitionen nicht möglich, sodass an einer historischen Betrachtung kein Weg vorbei führt.“¹⁶⁵

¹⁵⁶ Schubert 2021 (*MGG-Online*).

¹⁵⁷ Forte 2001, S. 20.

¹⁵⁸ Stephenson 2002, S. 139. Anm.: In Liedern, die Blues oder Blues-ähnlichen Progressionen folgten.

¹⁵⁹ Anm.: In diesem Zusammenhang meint dies nicht das bereits genannte Formschema, das in den USA im 19. Jahrhundert üblich war. Die Formbausteine „Verse“ und „Chorus“ sind so beschrieben, dass mit den deutschen Begriffen „Strophe“ und „Refrain“ zu übersetzen sind. (Siehe Appen / Frei-Hauenschild 2012, S. 58f.).

¹⁶⁰ Forte 1995, S. 38.

¹⁶¹ Covach 2005, S. 71.

¹⁶² Thomas Owens, Art. „Forms“ (1988) in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J154400>, Zugriff: 8.3.2023.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Appen / Frei-Hauenschild 2012, S. 59.

¹⁶⁵ Ebd.

Musikwissenschaftler Ulrich Kaiser schlägt aufgrund dessen vor, dass es sich als „[...] gewinnbringender erweisen [könnte], auf Fachbegriffe gänzlich zu verzichten und formale Abschnitte mit Buchstaben oder Zahlen zu kennzeichnen, um nicht in den Streit über eine Terminologie zu geraten, deren Verwendung den Eindruck von Beliebigkeit hinterlässt.“¹⁶⁶

Fazit für die Verwendung in dieser Arbeit

Da die Druckvorlagen der Songs von *Die oberen Zehntausend* dem Schema wie in Abbildung 1 um 1930 dargestellt entsprechen, ist der Begriff *Verse* in dieser Arbeit stets als *Sectional Verse* zu verstehen. Sofern dieser im Filmsong mit aufgeführt wird, verwendet die Verfasserin in Zusammenhang damit den Terminus „Sectional Refrain“ oder auch „Hauptteil“. Für dessen formalen Aufbau folgt die Verfasserin der Empfehlung Kaisers und verwendet Großbuchstaben in alphabetischer Reihenfolge in Zusammenhang mit „-Teil“ (A-Teil, B-Teil). Für Lieder mit strophischer AAA-Form werden die Termini „A-Teil“ und „Strophe“ alternierend eingesetzt. Im Lied *High Society Calypso*, werden die Begriffe Strophe und Refrain – wie im Deutschen gebräuchlich – verwendet, da Letzterer hier ein wiederkehrendes Element bildet.

¹⁶⁶ Kaiser 2011, S. 73.

5 Songanalysen

5.1 Songanalyse *High Society Calypso*

5.1.1 Hintergrundinformationen zum Song

High Society Calypso begleitet den Einstieg in die Filmhandlung, wiedergegeben vom Gesang Louis Armstrongs und seiner Band. Die Noten dafür wurden Dezember 1955 urheberrechtlich geschützt und im Dezember 1956 zusammen mit der Vinyl-Single (mit *Now You Has Jazz* der B-Seite¹⁶⁷) veröffentlicht.¹⁶⁸

Ebenfalls 1956 erschien die Druckfassung der Filmmusik in Form eines Klavierauszugs auf Englisch und in deutscher Übersetzung. *High Society Calypso* fehlt als einziger Song. In Österreich erschien eine Sonderausgabe dem Titel *Nur hoch hinaus! Calypso aus 'High Society'*, mit dem deutschen Text von Hans Werner, einem Wienerlied-Dichter.¹⁶⁹ Im Zuge der Recherche fanden sich wie auch bei *Now You Has Jazz* keine Noten, weder in verschiedenen Cole Porter- noch in anderen *Songbooks* – im Gegensatz zu den anderen Filmliedern. Die Gründe hierfür sind unklar; eine Möglichkeit liegt in der Tatsache, dass Armstrong diese beiden Songs performte.

Ein paar weitere Aufnahmen finden sich auf Kompilationen. Cover-Versionen sind ebenfalls selten, jene der englischen Jazz-Band *Kenny Ball and his Jazzmen* ist aufgrund ihrer damaligen Popularität erwähnenswert. *High Society Calypso* befindet sich in keinem Repertoire und dürfte nurmehr wenigen Menschen bekannt sein, vor allem natürlich Kenner*innen des Films und der Interpreten.

5.1.2 Formschema

Takt	Formteil	Motiv	Tonart	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Interpret*in	Text
1-4	Intro der Druckfassung wird weggelassen						
4 T.	Intro	-	Es-Dur	Schwarzblende	Bongo-Trommel, <i>cowbell</i> , Klanghölzer, gezupfter Kontrabass; E-Gitarre: Melodie; Blues-Sequenz,	Instrumental	keiner
					chromatisch aufsteigend		

¹⁶⁷ https://archive.org/details/78_high-society-calypso_louis-armstrong-and-his-band-cole-porter_gbia0044509a, Zugriff: 10.6.2020.

¹⁶⁸ Cole Porter / Robert Kimball (Hrsg.), *The Complete Lyrics of Cole Porter*, New York, NY: Da Capo Press 1992, S. 454.

¹⁶⁹ Cole Porter, *Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«*, Wien: Weltmusik (o.J.).

					Schlusssequenz: nur Perkussion; Auftakt: E-Gitarre, Kontrabass <i>Unisono</i> -Motiv		Just
5-8	A	a, a ¹	Bewegte Vogelperspektive zeigt Newport (Rhode Island) vom Flugzeug mit Villen der Reichen		Bongos lauter, E-Gitarre, Bass	Armstrong	dig that...
9-12		a, a ²			T. 11: Akzent, Pause		we've now...
					T. 12: Wie zuvor; zudem Akzent auf „be“/letzte		Cholly..
13-16	B	a ³			<i>Cowbell</i> , Band: Rhythmik wie Gesang; Chor <i>unisono</i> Melodie	Alle	high, high...
15-16				Begleitung mit <i>cowbell</i> : spielt Melodie-Rhythmus	high society.		
4 T.	Zwischenspiel		Straße, Landschaft. Bus fährt um Kurve in Kamera	Formteil wie Intro	-	keiner	
17-20	A	a, a ¹	Schnitt: Nahaufnahme, Normalsicht Armstrong im Bus auf Sitzbank	Diese Strophe: Instrumentale Begleitung lauter; dynamisch lauter und rhythmisch dichteres Bongo-Spiel.	Armstrong	I	
						Blickt zur Seite; imitiert Trompeten-Spiel auf Zigarette,	wanna play for my...
		a, a ²	blickt auf die andere Seite, bewegt Kopf im Rhythmus			synkopiertes Gitarrenmotiv	he runs...
						Teilweise gesprochen	Jazz-Festival
21-24		a, a ²				His name...	
			Blickt wieder nach rechts, nickt im Text-Rhythmus	Gesprochene Phrase; Akzente: erste Taktzeit, danach Pause		Sumpin' kinda	
				Akzente, dazwischen Pause.		Nursing...	
25-28	B	a ³	Schnitt: spielende Band im Bus (Halbtotale)	<i>Cowbell</i> durchgängig, gesamte Band singt <i>unisono</i>	Alle	High High...	
						<i>cowbell</i> : Melodie-Rhythmus	high society.
			Schnitt: Nahaufnahme Armstrong beugt sich vor	Mit <i>blue note</i>	Armstrong	High Society.	
25-28	B	a ³	Schnitt: Normalsicht Band	Wie erster Refrain	Alle	High High..	
						Armstrong zieht an Zigarette	high society
			T. 28: Schnitt: Armstrong	Pause, nur Perkussion.	Armstrong	He's	
29-32	A	a, a ¹	Wechselt nach jedem Satz(teil)- alle zwei Takte	Einsatz Band; Bongo-Spiel: lauter, dichteres Rhythmusmuster,		got the blues ...	
				Blickrichtung		T. 32: Gitarrenmotiv	Brand...
33-36		a, a ²		Gitarre dominiert		started...	
			Sieht hinauf, neigt Kopf. schließt Augen, lacht, hält Hut	Gesprochene Phrase; Begleitung wie bisher zum selben Motiv		Now the silly chick is gonna marry a square	
37-40	B	a ³	Schnitt: links sitzende Musiker (Schrägsicht)	Begleitung wie in Refrains zuvor; Band singt persiflierend	Chor	High high-i, high-i...	
				Schnitt: Musiker rechts		Gesang endet, Begleitung Pause	high society.
37-40	B	a ³	Schnitt: Armstrong	Blues-Sequenz	Armst.	Scat	
				Schnitt: Schrägsicht links sitzende Musiker	Begleitung wie in Refrains zuvor	Alle	High high...
			Schnitt: rechts sitzende Musiker				High...
41-44	A'	a ⁴ , a ⁵	Schnitt: Armstrong wechselt Blickrichtung nach jeder Phrase	Gitarrenmotiv mit <i>blue note</i>	Armstrong	But	
						Gitarre (zunächst gezupft) und Bongo dominiert Begleitung.	brother Dexter...
45-48			a ⁴ ,	Imitiert Trompetenspiel auf Zigarette			Toot my trumpet...
		a ²	Blick: nach rechts, dann geradeaus	Akzentuiertes Instrumentalspiel auf erste Taktzeit, danach Pause		playin such a ...	

49-52	B, Coda	a ³	Schnitt: Band, Louis hebt lachend Hut	Band singt, Armstrong variiert Melodiebeginn.	Alle	In high high, so high society.
				T 50: <i>Fermate</i> auf letzter Silbe, dazu Bongo-Wirbel		
			Louis zieht an Zigarette	Generalpause	Chor	In
				<i>Unisono</i> Auftakt		
			T 51: Einsatz Zoom auf Armstrong	<i>Fermate</i> (Film) Mehrstimmiger Gesang, Bongo-Wirbel, Scat-Sequenz	Chor	high
			T 52: Zieht an Zigarette	Mehrstimmig, Bongo-Wirbel, <i>Fermate</i> auf zweite Silbe - dazu	Armst.	Scatgesang
			Fingerbewegung	Scatgesang, kurze Generalpause	Chor	so-ci-.
53-54			Zug an Zigarette, neigt Kopf zurück, schließt Augen,	Einsatz mehrstimmiger Gesang, <i>Fermate</i>	Armst.	Scatgesang,
			blickt seitlich, nach oben, Kopf zurück	Kurzer Gitarre-Ton mit Einsatz	Chor	e-
			T. 54: Zoom-Ende. Standbild: senkt Kopf, zieht an Zigarette	Schlussston auf <i>e</i> (gehalten), dazu Scatgesang, Bongo-Wirbel	Armstrong	ty.
				<i>Break</i> ¹⁷⁰ und instrumentales Schlussmotiv (Repetition des Schlussstones mit Bongo)	-	Can you dig old...
						Instrumental

Tabelle 1: Formanalyse von „High Society Calypso“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.1.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die Szene zum Song dokumentiert den Weg von Louis Armstrong und seiner Band zum Jazz-Festival in Newport, Rhode Island. Dort sind sie in Dexters Villa auf dem Anwesen der Familie Cord untergebracht. Das Lied kommentiert die Filmhandlung und fasst gleichzeitig den Plot kurz zusammen.

Lied und Handlung setzen unmittelbar nach der Ouvertüre des Vorspanns ein. Eine Schwarzblende bildet die Zäsur zum Filmbeginn, parallel dazu beginnt die instrumentale Einleitung des Liedes *High Society Calypso* mit der Zeitposition 6' 12''. Nach zwei weiteren Sekunden beginnt der Film mit einer Kameraeinstellung, welche die Landschaft mit seinen Luxus-Anwesen aus der Perspektive eines fliegenden Flugzeugs zeigt, zeitgleich zur ersten Strophe und dem Refrain. Mit dem instrumentalen Zwischenspiel (welches der Wiederholung der Einleitung entspricht) vollzieht sich der erste Keraschnitt zu jener Einstellung, die den blauen Tourbus von außen zeigt, wie er um eine Kurve und dann geradewegs bis in die Kamera fährt, wozu der zweite Schnitt – zeitgleich mit dem Ende des ersten Refrains – erfolgt, in das Innere des Buses. Durch das Heckfenster an dem Louis Armstrong sitzt, ist die vorbeiziehende Landschaft zu sehen. Der Sänger trägt einen beigen Hut, Anzug mit Einstecktuch in der Brusttasche und ein

¹⁷⁰ Anm.: *Break* (engl.): “[...] das solistische Überspielen bzw. Ausfüllen von bewußt (oft auch von der Rhythmusgruppe) ausgesparten Takten am Ende eines Refrains bzw. beim Übergang zum A-Teil, also an Zäsuren im musikalischen Ablauf. Breaks sind meist zwei-, seltener viertaktig [...]“ (Wieland Ziegenrucker / Peter Wicke: *Sachlexikon Populärmusik*, Mainz: Schott 1989, S. 72f.)

Hemd mit Krawatte, einen Halter mit Zigarette in der Hand. Die anderen Musiker, entlang der Sitzreihen platziert, tragen alle ebenfalls Anzüge, nur Klarinettist Edmond Hall musiziert im Hemd – sein Sakko liegt über einer Lehne. Die Inneneinrichtung im Bus besteht aus braunen Ledersitzen, geschützt durch einen hellen Stoff-Überzug. Auf den seitlichen Plätzen vor Armstrong sitzt seine Band: aus der Perspektive der Zuschauer*innen rechts im Bild der Kontrabassist und dahinter der Klangstäbe-spielende Posaunist. Links zuvorderst der Bongo-spielende Schlagzeuger, daneben der *cowbell*-spielende Klarinettist und zuhinterst der Gitarrist.

Kameraschnitte strukturieren den Verlauf der szenischen Darstellung: Am Beginn der zweiten Strophe, wo Louis Armstrong in Normalsicht und Nahaufnahme singend gezeigt wird; mit dem Einsatz des Refrains, wonach nun die gesamte Band in der Halbtotale und Normalsicht zu sehen, ist wie auch am Ende dessen; mit Armstrongs Einsatz improvisatorischer *scat vocals*¹⁷¹ wird er wieder in Nahaufnahme gezeigt. In der anschließenden Wiederholung des Refrains vollziehen sich die Schnitte wiederum in genau demselben Ablauf. Die Kameraperspektive wechselt erst mit dem Beginn der vierten Strophe: In Schrägsicht und Halbtotale werden (aus Zuschauer*innen-Perspektive) zuerst die drei links sitzenden Musiker gezeigt, dann nach einem Schnitt die zwei Musikern auf der rechten Sitzseite, der synchron mit dem Wechsel des Motivs der Gesangsmelodie passiert. Mit dem Scatgesang wird Armstrong wieder wie zuvor in Nahaufnahme gezeigt, so auch in der anschließenden Wiederholung des Refrains. Im letzten Refrain wird wiederum nach einem Kameraschnitt die gesamte Band gezeigt, danach beginnt ein Zoom-In¹⁷² auf Armstrong – nach der ersten von mehreren gesungenen und gespielten Fermaten bis zum Ende des Gesangs –, der am Ende wieder in Nahaufnahme (wie zu Beginn) gezeigt wird. In dieser Kameraeinstellung vollzieht sich der Ausstieg aus dem Song an der Zeitposition 6' 36'' mit dem Kommentar von Armstrong: „Schluss der Vorrede. Und jetzt beginnen wir mit der Handlung“, woraufhin er zum Fenster hinausblickt und parallel dazu der Auftakt einer *presto* gespielten Instrumental-Version des Refrains ertönt.

Die Atmosphäre der Szene ist fröhlich und dynamisch. Dies wird durch die Darstellung des fahrenden Busses in Verbindung mit der rhythmischen und schnellen Musik sowie den sich dazu bewegenden, musizierenden Künstlern erzeugt. Gestik und Mimik der Darsteller stehen im Zusammenhang mit der Musik und unterstreichen das Gesungene und Gespielte. Bei Armstrong wird dies durch seinen Gesichtsausdruck, aber vor allem durch Bewegungen seines

¹⁷¹ Anm.: „[...] auf Texte völlig verzichtend, »sinnlose« Silben aneinanderreihend.“ (Joachim-Ernst Berendt / Günther Huesmann, *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, 7. vollständig überarbeitete und aktualisierte Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer 2007, S. 727).

¹⁷² Anm.: Der Begriff steht für das näher heranholen eines gefilmten Objekts mit Hilfe eines Zoom-Objektivs (Siehe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236>, Zugriff: 23.4.2021).

Kopfes (Nicken, Bewegungen im Rhythmus der Musik, etc.) und seiner Hände (Rauchen, imaginäres Trompetenspiel auf der Zigarette) sichtbar. Sein stetiges, verschmitztes Lächeln unterstreicht seinen Gesangsvortrag, verstärkt durch sein Lachen. Die gesamte Band sitzt während des Musizierens im Bus und bewegt sich im Rhythmus. Armstrong fungiert im Film gleichzeitig als Sänger, Instrumentalist und Erzähler. Mit seinem Trompetenspiel beginnt der Film und dieses soll dazu verhelfen, dass Dexter seine Frau zurückbekommt, wie der Liedtext beschreibt. In diesem Zusammenhang weist Brent McCullough-Phillips in seinem Buch über Charles Walters darauf hin, dass dieser Armstrongs Rolle im Film gerne umfassender konzipiert hätte, dies schlussendlich aber nicht umgesetzt wurde: „Armstrong initially was cast as a sort of Cupid for Crosby and Kelly, his instrument in lieu of bow and arrow. Porter’s lyric to the film’s opening calypso hints at this [...]“. ¹⁷³

In der Liedszene mimt die Band sich selbst, spielt – mit Ausnahme des Kontrabassisten – andere (Rhythmus-)Instrumente und begleitet Armstrong als Chor. Gesellschaftliche Konflikte werden in dem Lied nicht direkt angesprochen, aber Armstrongs mitunter verschmitzter Gesang verrät, dass er die zusammengefasste Geschichte respektive die Probleme der High Society nicht allzu ernst nimmt.

Die Strukturierung der Liedszene im Allgemeinen erfolgt durch Kameraschnitte an den Schnittstellen zwischen Strophen und Refrain, die zum einen den musikalischen Aufbau verdeutlichen. Zum anderen gehen damit Änderung der Kameraeinstellung in Verbindung mit den wechselnden Schauplätzen einher, die die Reise der Musiker dokumentieren, vor allem am Anfang des Songs: Im Verse, der ersten Strophe und im Refrain liegt der Fokus auf der Landschaft in Vogelperspektive, im Zwischenspiel auf die Außenansicht des fahrenden Busses und im restlichen Liedverlauf auf seinem Inneren. Das Interieur bleibt der Schauplatz für den Rest des Liedes, für Abwechslung sorgen wechselnde Nahaufnahmen der Musiker.

5.1.4 Musikalische Analyse

Der von Louis Armstrong gesungene Song, welcher im Refrain von den Bandmitgliedern mehrstimmig im Chor begleitet wird, steht im Vierviertelakt und in der Tonart Es-Dur. Das Tempo ist mit *Sauntering Calypso-Tempo* angeführt, also schlendernd und somit tendenziell gemächlich im Bereich von *Andante* oder *Moderato*. Im Film verläuft es bis fünf Takte vor Schluss (T. 50) hindurch konstant, danach *rubato* bis zum wieder *a tempo* gespielten instrumentalen Schlussmotiv. Der Titel liefert bereits den Hinweis darauf und durch den Einsatz

¹⁷³ McCullough-Phillips 2014, S. 189.

südamerikanischen Perkussions-Instrumentariums wie auch den damit gespielten Rhythmen kann das vorliegende Lied dem ursprünglich in Trinidad beheimateten Musikstil des Calypsos zugeordnet werden. Dieser erlangte in den USA der 1950er Jahre neben dem Rock 'n' Roll große Popularität¹⁷⁴, wodurch der Song somit zur Zeit der Filmerscheinung als modern einzustufen ist. Darauf verweist auch Michael Meckna in seinem Artikel *Louis Armstrong in the Movies, 1931-1969*: „At the very beginning they set the stage with a piece redolent of American pop culture of the time, 'High Society Calypso'.“¹⁷⁵ Das Lied beinhaltet jazzige und afrokubanische Elemente. Letztere sind typisch für die jamaikanische Ausformung des Calypsos gegen Ende der 1940er und in den 1950er Jahren, wie es Gerard Béhague, Autor des Artikels „Westindische Inseln (Karibik)“ beschreibt.¹⁷⁶ Ihm zufolge gliedert sich ein klassischer Calypso in eine instrumentale Einleitung, eine Strophe, einen viertaktigen Refrain und ein (optionales) Zwischenspiel – wie bei *High Society Calypso*. Das zweiteilige Liedschema der Druckfassung wird drei Mal wiederholt, der letzte A-Teil wird variiert (AB-AB-AB-A'B), im Filmsong wird das Formschema erweitert und setzt sich folgendermaßen zusammen: AB-AB-ABB-ABB-A'B. Die A-Teile umfassen je acht Takte, der B-Teil je vier. Die viertaktige, instrumentale Einleitung der Druckfassung wird im Film durch ein anderes ersetzt, in welchem die E-Gitarre eine bluesige Melodie spielt, begleitet von Perkussionsinstrumenten. Ein neuerlicher Einsatz dieser instrumentalen Einleitung erfolgt nach dem ersten Refrain als eingefügtes Zwischenspiel. Der zweite und dritte Refrain wird in der Filmversion wiederholt. Die Lautstärke des gesamten Stücks ist in der verwendeten Druckfassung mit einem *Forte* angeführt und erfolgt im Filmsong tendenziell im *Mezzoforte*. Nur in den Schlusstakten erklingt der Chor samt der Bongo-Begleitung geringfügig lauter. Dynamisch sind einige Akzente notiert, wie sie auch im Film, zum Beispiel in den ersten zwei Takten des Refrains, eingesetzt sind.

Die Analyse der Melodie von *High Society Calypso* ergibt den Ambitus einer Dezime von b^2 , also etwas mehr als eine Oktave. Die Strophen setzen sich aus je vier zweitaktigen Motiven zusammen. Motiv a am Liedbeginn steigt nach einem Auftakt über eine reine Quart von der Tonika es^1 diatonisch innerhalb einer synkopierten Rhythmik weiter zum a^1 auf und von dort wieder ab bis zum f^1 und über eine fallende rein Quart ins c^1 :

¹⁷⁴ Anm.: Als Auslöser für die „Calypso-Welle“ in den USA wird Harry Belafonte und der Songwriter Irving Louis Burgie genannt, der viele seiner Lieder schrieb. (Siehe: Peter Wicke, Art. „Belafonte, Harold George“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19191>, Zugriff: 20.3.2023; Nathaniel G. Nesmith, Art. „Irving Louis Burgie: The Legendary Composer behind the 1950s Calypso Craze“, in: *American Music* 34 (1/4) (2016), S. 113, <https://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.34.1.0110>, Zugriff: 18.5.2020.)

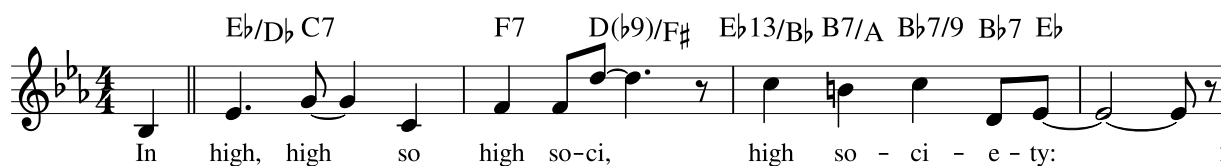
¹⁷⁵ Meckna 2006, S. 365.

¹⁷⁶ Gerard H. Béhague, Art. „Westindische Inseln (Karibik)“, in: *MGG Online* (2022), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402444>, Zugriff: 10.3.2023.



Notenspiel 1: Anfangstakte (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, Takt 5-8.). Akkordsymbole erstellt durch Verfasserin auf Basis der notierten Klavierbegleitung.

Nach der anschließenden Sequenzierung dieses Motivs einen Halbton tiefer mit variiertem Auftakt folgt die Wiederholung des Ursprungsmotivs. Das folgende Motiv a^2 besteht zu Beginn aus sequenzierten und repetierten Teilmotiven und endet mit der Umkehrung der ersten vier Noten von Motiv a, wodurch die Melodie nun diatonisch zur Tonika absteigt. Der Refrain (Notenspiel 2) besteht aus zwei Fragmenten des Initialmotivs: Das erste – ein großes Terz-Intervall von e^1 auf g^1 – entspricht einer Reduktion des Tonmaterials auf die erste und dritte Note. Das zweite im Anschluss bildet eine um einen Ganzton höher sequenzierte Variante des Vorangehenden samt Vergrößerung des Intervalls zu einer großen Sext. Dies vollzieht sich im Sinne einer Wort-Ton-Beziehung („high, high“) über aufsteigende Bewegungen zum d^2 , dem höchsten Ton des Stücks. Danach steigt die Melodie einen Ganzton ins c^2 ab – der ersten von drei Viertelnoten –, nach dem chromatischen Wechsel vom c^2 zum h^1 und wieder zurück, fällt über eine kleine Sept ins d^1 und endet mit einem steigenden Halbtonschritt in der Tonika, wie im Notenspiel 2 ersichtlich ist.



Notenspiel 2: Refrain (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, Akkordsymbole erstellt durch Verfasserin auf Basis der notierten Klavierbegleitung, T. 13-16).

Die vierte, variierte Strophe (A') ist mit den anderen drei rhythmisch ident, melodisch wird das Initialmotiv in den ersten sechs Takten sequenziert und variiert (siehe Notenspiel 3).



Notenspiel 3: Anfangstakte A'-Teil (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, Akkordsymbole erstellt durch Verfasserin auf Basis der notierten Klavierbegleitung, T. 41-44).

Motiv a⁴ beginnt nach dem Auftakt (über eine Quint) vom b¹ – also eine Quint höher sequenziert als in Motiv a¹ (Notenbeispiel 1) – diatonisch ins des², der (kleinen) Sept des Es⁷-Akkords, und wieder zurück und führt zum wiederum sequenzierten, um einen Ganzton tiefer. Motiv a⁵ wird abermals einen Ganzton tiefer sequenziert, so auch das anschließende Teilmotiv. Nach der Wiederholung des a⁴-Motivs fällt die Melodie über eine kleine Sekund in das a²-Motiv, welches bereits Bestandteil der anderen Strophen war (T. 11/23/35).

Zusammengefasst zeichnet sich die Gesangsmelodie vor allem in den Strophen durch den Einsatz kleiner Intervalle und dem Einsatz von Diatonik aus. Die wenigen großen Intervalle kommen alle zwei Takte in den Auftakten, am Ende sowie auch zwischen den Motiven vor, wobei die fallende große Sext und die reine Quart Anfang und Ende der einzelnen Sätze des Liedtexts markieren. Der Refrain kontrastiert zu den Strophen dahingehend, dass die Motive vor allem aus großen, steigenden Intervallen bestehen. Die Melodie setzt sich aus nur wenigen unterschiedlichen melodischen wie auch rhythmischen Motiven zusammen, wie etwa die im Stück wiederkehrende Rhythmik des Initialmotivs (siehe Notenbeispiel 3).

Die Melodie findet in der Instrumentalbegleitung insofern Eingang, indem die Gitarre den Gesang im Refrain *unisono* begleitet. In der untermalenden Musik des Films wird sie nicht weiterverwendet.

Die synkopierte Rhythmik der Gesangsmelodie im Allgemeinen kann sowohl dem Calypso als auch dem Jazz zugeordnet werden und lässt sich in drei bzw. vier Modelle unterteilen. Das erste stellt Motiv a mit seiner typischen Calypso-Rhythmik dar, was im Folgenden wiederholt wird. Im siebten und achten Takt der Strophe zeigt sich mit Motiv a², das zweite rhythmische Motiv, bestehend aus Achtelketten, die im Swing-Rhythmus gesungen werden. Das dritte (nun im Refrain befindliche) Modell setzt sich aus einer punktierten Viertelnote mit übergebundener Achtelnote zusammen, welches repetiert wird und in die drei Viertelnoten – den einzigen im gesamten Stück, wodurch diese Stelle hervorgehoben wird – sowie zwei Achtelnoten am Liedende führt (siehe Notenbeispiel 2). Pausen gibt es entsprechend der Druckfassung in den Strophen alle zwei Takte nach jedem Satz des Liedtexts bzw. Satzteils jeweils in Form einer Achtelpause, wodurch die vierteilige Struktur dieser Formteile verdeutlicht wird. Eine Achtelpause trennt im Refrain die Teilmotive am Beginn und in der Filmversion finden sich Generalpausen am Ende des letzten Refrains.

Seitens der Instrumentalbegleitung wird die melodische Motivik nicht aufgegriffen, wohl aber die rhythmische, wie zum Beispiel im Refrain, wo die der Instrumente und die des Gesangs einander entsprechen. In der untermalenden Musik wird der Song in der Filmsequenz direkt im Anschluss des vorliegenden Filmsongs verwendet: der *presto* gespielte Refrain, bei dem

Streicher die Melodie wiedergeben, erklingt zu jener Filmsequenz, die den Bus von außen zeigt, wie er die Einfahrt zum Anwesen der Cords hinab fährt und – nach einem Schnitt – vor dem stattlichen Gebäude stehen bleibt.

Die harmonische Analyse von *High Society Calypso* zeigt über die erste Hälfte der Strophen mit den taktweise gesetzten Akkorden Es-As-B⁷-Es eine I-IV-V⁷-I-Kadenz, welche im Calypso den typischen harmonischen Aufbau bildet.¹⁷⁷ Die zweite Hälfte (ab Takt Fünf) baut auf demselben Schema auf, nun jedoch etwas komplexer ausgestaltet: Nach dem Es-Akkord (I) folgt im selben Takt C-Dur⁷, der Sekundärdominante der zweiten Stufe f-Moll, im nächsten Takt mit dem Basston *as* und einem a ganzverminderten Akkord auf der dritten Zählzeit, was den chromatischen Melodieverlauf harmonisiert. Takt Sieben beginnt – analog zu Takt Zwei – mit dem Basston *b*, der dazugehörige Akkord bildet nun die erste Stufe Es-Dur anstelle der vierten. Auf der dritten Zählzeit wird dann daraus der Es^{7/9}-Akkord. Die Sekundärdominante C-Dur⁷ führt von der vierten Taktzeit dann auf die darauf zugrunde liegende zweite Stufe f-Moll im achten Takt, weiters zur fünften und ersten, mit dieser Jazz-typischen II-V-I-Kadenz die Strophe endet. Im Refrain wird dieses harmonische Gerüst weiterverarbeitet, beginnt nun wieder mit der ersten Stufe Es-Dur, auf der vorgezogenen, dritten Taktzeit dann mit der Zwischendominante C-Dur⁷ – synchron zu Rhythmik und Melodie. Im zweiten Takt vollzieht sich eine Transposition der vorangegangenen Akkorde einen Ganzton höher: mit dem F-Dur⁷-Akkord auf der ersten und dem D-Dur⁷-Akkord mit hinzugefügter kleiner None und Terz-Bass auf der vorgezogenen vierten. Die Harmonik der letzten zwei Refrain-Takte beginnt mit der sekundären Subdominante Es-Dur mit Quintbass B und Tredezime als Optionston (IV/V), der nachfolgende Tritonussubstitutions-Akkord H⁷ mit Septime im Bass führt in die V⁷-I-Akkordverbindung mit der der Refrain endet (IV/V-subV-V⁷-I). Die vierte, variierte Strophe entspricht harmonisch bis auf drei Ausnahmen den Vorigen: Im ersten Takt führt der Es-Dur⁷-Akkord dadurch nun in der Funktion als Zwischendominante in die eingefügte vierte Stufe As-Dur (anstelle der ersten). Und im dritten Takt harmonisiert der Variantklang as-Moll die hierin chromatisch absteigende Melodielinie.

Louis Armstrongs unverwechselbarer Jazz-Gesang mit seiner einzigartigen rauen Stimme kennzeichnet die gesangliche Interpretation des Stücks. Die gesangliche Wiedergabe verändert sich grundlegend nur im Motiv c der zweiten, dritten und vierten Strophe, da sie via Sprechgesang erfolgt. Jene des mehrstimmigen Gesangs wird im dritten Refrain modifiziert, nachdem die Musiker auf die gesungene Textphrase „Now the silly chick is gonna marry a square“ wie

¹⁷⁷ Béhague 2022 (MGG Online).

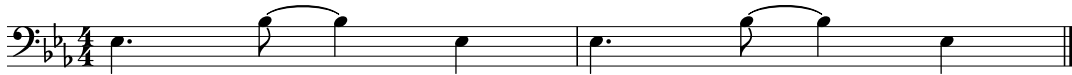
folgt reagieren: die anschließenden Takte werden überzeichnet nasal gesungen und dabei die Endungen der Textsilben durch das Hinzufügen von „a“-Vokalen so verändert, dass der dabei entstehende Klangcharakter als Persiflage auf Daisys Affektiertheit verstanden werden könnte. Der Schwierigkeitsgrad des Liedes für Sänger*innen könnte als tendenziell leicht eingestuft werden, da es nur wenige große Intervallsprünge, Dissonanzen und Chromatik enthält.

Die Liedtexte von Calypso-Kompositionen im Allgemeinen nehmen im Gegensatz zur Musik eine übergeordnete Bedeutung ein, was auch auf *High Society Calypso* zutrifft.¹⁷⁸ Dieser führt einerseits in die Filmhandlung ein und gibt andererseits gleichzeitig eine kurze Zusammenfassung dieser wieder. Eine Verbindung von Wort und Bild ist häufig gegeben, wie etwa zu Beginn des Songs, als die Landschaft aus der Vogelperspektive des Flugzeugs gezeigt wird: “Just dig that scenery floatin’ by, we’re now approaching Newport, Rhode I.” Die Strophen bestehen jeweils aus vier Zeilen in Form von je zwei Paarreimen, der Refrain anfänglich aus der Wortwiederholung „high high“, die repetiert und dabei zu „so high socie-“ erweitert wird, wodurch der Reim entsteht. Durch das Hinzufügen weiterer Silben wird danach der Begriff „high society“ vervollständigt, was eine Reimweise, also einen einzelnen Satz ohne weitere gereimte Textzeile, darstellt. Der Text spiegelt sich auch in der Musik wider: nach Ende der Phrase „he runs the local jazz-festival“ schließt ein synkopiertes Gitarrenmotiv an, nach “former wife” eine absteigende Gitarrensequenz und nach dem spöttischen Kommentar „Now the silly chick is gonna marry a square“ verändert sich – wie zuvor erwähnt – die Klangfarbe des Begleitchors in persiflierender Weise. Humorvolle Texte mit Witz, aber auch Spott oder gar Beleidigungen prägen die Texte der Calypso-Musik und im Allgemeinen nimmt der Text eine höhere Priorität als die Musik ein.¹⁷⁹

Das den Gesang kontinuierlich begleitende Instrumentarium besteht aus E-Gitarre, gezupftem Kontrabass und verschiedenen Rhythmusinstrumenten. Als einziges Harmonieinstrument des sorgt der meist sanft gespielte und helle Klang der E-Gitarre für die entsprechende Begleitung. Der dezent gespielte und erdig-weich klingende Kontrabass betont fortlaufend – abgesehen von den Pausen der Instrumentalbegleitung vor den Formteil-Wechseln – die erste Taktzeit des folgenden Rhythmusmuster samt seinen Varianten (siehe Notenbeispiel 4).

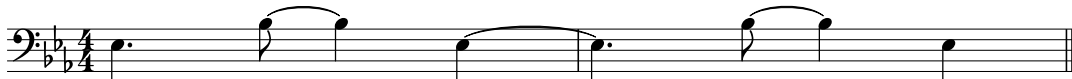
¹⁷⁸ Nathaniel G. Nesmith, “Irving Louis Burgie: The Legendary Composer behind the 1950s Calypso Craze” in: *American Music* 34, 1/4 (2016), pp. 110-134, <https://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.34.1.0110>, Zugriff: 29.1.2023.

¹⁷⁹ Béhague 2022 (*MGG Online*).



Notenbeispiel 4: Grundrhythmus Kontrabass (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, ohne Taktangabe. Transkription durch Autorin).

Abgesehen von der Ligatur zwischen den zwei Takten entspricht dieses der u. a. im Mambo üblichen afro-kubanischen Rhythmusformel (siehe Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5: Grundrhythmus Bass im Mambo/Guaracha (”2-3 Clave”, aus: Sher, Chuck, *Latin Real Book, Appendix 1, Rhythm Section Appendix*, 1997, S. 554).

Zur Perkussionssektion gehören die mit Trommelstock geschlagene *cowbell*, welche mit ihrem dumpf-metallischen Klang in den ersten zwei Strophen wie auch im Refrain einen durchgängigen Achtelnoten-Rhythmus spielt. Sie ist dem Kern-Instrumentarium des Calypsos zuzuordnen, zu welchem Bass, die Maracas-ähnliche *shak shak*, Trommeln und Gitarre – oder stattdessen die verwandte, viersaitige *quatro* – zählen.¹⁸⁰ Die Bongo-Trommel spielt in der instrumentalen Einleitung und den ersten beiden Strophen einerseits durchgängige Rhythmusmuster im Hintergrund aber andererseits auch dynamisch hervorgehobene, kurze Sequenzen meist am Ende einer Phrase oder eines Formteils. Mit einem leicht variierten, aber auch schneller und dynamischer gespielten Begleitrhythmus hebt sie sich in der dritten und vierten Strophe hervor und sorgt für Abwechslung in der musikalischen Gestaltung des Refrains. Weiters übernimmt sie an mehreren Stellen solistische Sequenzen, bei denen die anderen Instrumente pausieren. Ein Bongo-Wirbel ist jeweils im letzten Takt des Refrains und in den Schlusstakten mit Einsatz auf den Tönen mit Fermaten zu hören. Das Spiel auf den Klanghölzern (*claves*) gestaltet sich sehr dezent, ist teils kaum oder nicht zu hören und nur durch das szenisch dargestellte Instrumentenspiel wahrnehmbar. An einzelnen Stellen im Stück sind weitere Trommeln eines Schlagzeug-Sets zu hören, die in der szenischen Darstellung jedoch nicht gezeigt werden. Die instrumentale Einleitung von *High Society Calypso* beginnt zunächst mit einem einzelnen Gitarrenakkord, wonach der Einsatz aller Instrumente simultan erfolgt. Ein gutes Zusammenspiel der Begleitband ist besonders in den Schlusstakten bei all jenen Tönen erforderlich, auf denen Fermaten gespielt und gesungen werden – im Hinblick der Dauer der ausgehaltenen Töne und Pausen sowie der anschließenden gemeinsamen Einsätze. Rhythmisch ist das Lied durch das

¹⁸⁰ Ebd.

Spiel der unterschiedlichen Perkussionsinstrumente geprägt. Da die gesamte Band das Ende des Refrains ab den Viertelnoten (siehe Notenbeispiel 2) dieselbe Rhythmik wie die Gesangsmelodie spielt, wird diese Stelle dadurch einmal mehr betont.

5.1.5 Zusammenfassung

High Society Calypso bildet musikalisch und inhaltlich den Einstieg in die Filmhandlung, sein Liedtext gibt eine rudimentäre Zusammenfassung der Handlung mit Fokus auf die Charaktere Daisy und Dexter wieder – ein typischer Expositionssong aus dem Musical-Genre. Nachdem der Inhalt der Songszene die Anreise vom Jahrhundert-Musiker Armstrong mit seiner Band im Tourbus in Verbindung mit der musikalischen Darbietung darstellt, ist der Ton respektive die Musik diegetisch. Gestik, Mimik und Bewegungschoreografie stehen deshalb allgemein in Verbindung mit der Musik(-ausführung) und sind Teil der Handlung (wie etwa Bewegungen im Musikrhythmus). Keraschnitte vollziehen sich synchron zur musikalischen Form, so auch die damit verbundenen Wechsel der Kameraeinstellungen, welche die unterschiedlichen Schauplätze und Darsteller (Armstrong und Band) zeigen. Das Lied bietet einen idealen Filmauftakt, da Calypso-Musik in den USA damals modern war und die Musik im Zusammenhang mit der Dramaturgie eine fröhlich-entspannte Stimmung schafft. Ihre karibischen Elemente wecken Assoziationen zu exotischen Urlaubsländern, was die Reise der Band (gleichwie der Zuseher*innen) in die fremde Welt der superreichen Familie Cord illustriert. Die Musik übernimmt auch eine strukturbildende Funktion, da es den Film in einen musikalischen als auch dramaturgischen Rahmen bettet, in dem Armstrong als Sänger, Erzähler und Kommentator agiert. Calypso-Musiker*innen kam in der Historie eine ähnliche Rolle zuteil: Sie nutzten Musik als Kommunikationsmedium, um Tagesgeschehen, Neuigkeiten und Berichte über bekannte Persönlichkeiten zu verbreiten.¹⁸¹

Der Song führt Armstrongs Rolle als Sänger, Erzähler bzw. Kommentator ein, während der Inhalt der Liedszene als vorbereitende Einleitung der Handlung zu verstehen ist. Zudem liefert dieser Einstieg eine zusammenfassende Vorschau der Story, bei dem die Musik einmal mehr eine ökonomische Funktion im Sinne einer ersten guten Zutat für das Erfolgsrezept eines guten Films übernimmt: Durch die Musik und dessen weltbekannten Interpreten wird das Interesse der Zuschauer*innen geweckt, gute Laune verbreitet und eine Wohlfühlatmosphäre geschaffen. Der damals trendige Calypso-Song ist mit seiner A-B-Form durch die synkopierte Rhythmik charakterisiert, einer einfachen Melodik mit wenigen Motiven bestehend aus überwiegend

¹⁸¹ Ebd., Sp. 1974.

kleinen Intervallen. Die Harmonik basiert grundlegend auf der Calypso-typischen I-IV-V-I Kadenz, die sich im weiteren Verlauf geringfügig komplexer entwickelt. Die Jazz-typische IIm-V⁷-I-Kadenz beendet jeweils die A-Teile, wenige Sekundärdominanten und ein Variantklang (as-Moll/A-Dur) stellen jazzige Färbungen dar. Weitere Assoziationen zum Jazz entstehen nicht zuletzt durch Armstrongs charakteristischen Gesang seiner einzigartigen Stimme mit dem Einsatz von Scat-Phrasen, besonders am Liedende. Auch beinhaltet das Lied afrokubanische Elemente, welche durch genretypisches Instrumentarium (vor allem Conga, E-Gitarre und gezupfter Kontrabass) wiedergegeben werden. Die Rolle des Interpreten von *High Society Calypso* ist also entscheidend für den Erfolgs des Liedes und in weiterer Folge für jenen des Films.

5.2 Songanalyse *Little One*

5.2.1 Hintergrundinformationen zum Song

Text und Musik des Stücks wurden von Cole Porter eigens für diesen Film geschrieben, im Dezember 1955 fertiggestellt und ein Jahr später im Dezember 1956 veröffentlicht.¹⁸² Außer Kenner*innen des Films ist das Lied heute generell nicht mehr bekannt und befindet sich weder im Repertoire der Jazz- noch der Populärmusik.

5.2.2 Formschema

Takt	Formteil	Motiv	Tonart	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Interpret*in	Text
1-4	Intro	Im Film nicht verwendet					
5-10	Verse						
11-14	A	Auf-takt	C-Dur	T. 10: Schrägsicht: Caroline, Dexter sitzen nachdenklich auf Bank. Er blickt geradeaus, sie zu ihm	<i>Rubato</i> , chromatisch aufsteigende Gesangslinie, Vogelgezwitscher im Hintergrund	Dexter	Oh let me see now.
		a		„I“: Dexter steht auf, Kamera fährt vertikal mit, er geht hinter Bank,	nur vokal; Keine Vogelstimmen mehr. Hörbare Schritte.		Little one, I was so gloomy...
		a		schwenkt Arm ausladend, stellt Bein auf Bank	Einsatz von „would“ Geräusch-Untermalung		felt that life sure, was...
15-18		a ¹		„you“: zeigt auf Caroline; „me“: Schnitt Armstrong Vorbereitung Trompetenspiel	„you“ akzentuiert gesungen		Till' one night, you happened to me.
		b		Schnitt zurück	Auftakt: Trompete		My little one.
				Setzt sich zu ihr, synchron Zoom-In; Ausruf „no“ zu Band, Blicke treffen sich, er	gesprochen Trompete: Chromatik		Hear now
19-22	A	a, a					Little one, no controversy...
23-26		a ¹ , b ¹		legt sich Hand auf Brust	Einsatz zweite Trompete vor „show“		I'm a good guy, show...
				Ausladende, öffnende Geste, Drehung, bis er nach vorne blickt.	Einsatz Klavier. Auftakt B-Teil: Trompetensequenz		my little one.
27-30	B	c		T: 30: Legt Arm um Caroline, wiegt sie hin und her. Sie	<i>Legato</i> Streicher <i>unisono</i> , zu Melodie, zweite Stimme; Einsatz Kontrabass, Schlagzeug (im Swing) mit Besen		I have such love for you...
				dreht sich zu ihm, umarmt, lehnt Kopf an ihn	Instrumental-Sequenz		...be
31-34		c ¹		Er umarmt, tätschelt sie sanft,	Streicher hoher Lage		Heaven above...
		a		löst Umarmung,	Instrumental-Sequenz		-
35-38	A			lehnt zurück. Ernster Blick.	Erste Taktzeit: Stabspiel, Streicher: Chromatik; Akzent „fate“: Gesang Streicher		Little one, fate might...
				Hebt Augenbrauen, beugt sich vor, neigt Kopf seitlich,			miscarry...
		a ²		hebt Kopf,	Signalton Stabspiel		Little one

¹⁸² Porter / Kimball 1992, S. 454.

				deutet Boxhieb an (Spaß)	Synchron dazu Signalton		why...
				Beginn Zoom-Out: er	wie zuvor		do you tarry.
39-42		a ³ , b ²		kniert vor ihr nieder, legt seine Hand auf Brust. Zoom-Ende auf „marry“	Bewegungs-Geräusch; Streicherorchester, Schlagzeug		Little one, when may I marry...
43-44		Letzten zwei Takte (<i>prima volta</i>) im Film weggelassen					
45-52	A	Wiederholung der ersten zwei A-Teile im Filmsong weggelassen					
53-60	A						
61-64	B	c	C-Dur	Sie umarmt ihn, nennt ihn seine Verlobte, Kuss auf Wange. Er: überrascht, sie rennt davon	Anklang Orgel; Trompete: Gesangsmelodie; <i>legato</i> Streicher <i>unisono</i> ; Musik tritt in Hintergrund	-	Kein Gesang
				T 64: Schnitt: Caroline von hinten Wegrennen, Schnitt zurück: Dexter steht auf,	Pfeifen im Auftakt	Dexter	Pfeifen
65-68		c ¹		Hände in Jackentaschen, geht nach links, Kamera fährt mit.	Pfeifen: Trompeten-Melodie		Pfeifen
	Auf-takt			Blickt in Himmel, Gang über Terrasse, vorbei an Tür, Armstrong darin zu sehen	Gesang: <i>Glissando</i> -Effekt, parallel aufsteigende Instrumentalphrase		„Oh“
69-72	A	a			Chromatik. Trompete, Streicher und Kontrabass homophon; Schlagzeug pausiert		Little one, fate might..
				Blick geradeaus. Dabei bleibt			...miscarry.
73-76		a ²		Kamera statisch, schwenkt ihm nach			Little one..
		b ²		Abgang Türe	Trompeten, alternierend Gesang, Streicher		my little...
				Schnitt Louie, Band	Klavier spielt Schlussakkord		...one.
77-78		Letzten zwei Takte (<i>seconda volta</i>) im Film weggelassen					

Tabelle 2: Formanalyse von „Little One“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.2.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

In der Songszene dreht es sich um den enttäuschten Dexter, dessen Liebeserklärung an Daisy von dieser zurückgewiesen wurde, und der darüber ebenfalls enttäuschten Caroline, Daisys jüngerer Schwester. Das Mädchen wünscht sich, dass er für sie auch ein Lied schreibt, wie er es für ihre große Schwester mit *I Love You Samantha* (siehe Abschnitt 5.6) auch getan hatte. Er erfüllt ihr den Wunsch und singt nach kurzem Nachdenken wie aus dem Stegreif.

Das Szenenbild mit mediterranem Flair spielt auf der Terrasse von Dexters Haus auf dem Anwesen der Familie Cord. Eine Steinbank steht im Rasen, dahinter stehen sowohl zwei schwarze Sessel als auch ein kleiner runder Tisch (mit Aschenbecher) auf einem Boden mit sandfarbenen Steinplatten. Die Terrassentür dahinter wird von zwei lachsrot-blühenden Topfpflanzen flankiert, links davon steht ein schmiedeeiserner Sessel und ein Bäumchen wächst die Wand hinauf. In der den Song einleitenden Szene sind Daisys junge Schwester Caroline und Dexter in leichter Schrägsicht – sie links, er rechts – nachdenklich auf der Bank sitzend zu sehen. Sie fragt ihn, ob er wieder zu heiraten beabsichtige, was er bejaht und meint, dass er dazu auf sie warten würde, bis sie erwachsen ist. Das Mädchen sagt, dass sie sich beeilen und sicher nicht so wie

Daisy auf das eigens für sie geschriebene Lied reagieren würde. Mit dem darauffolgenden Gesangsbeginn von Crosby an der Zeitposition 17' 19'' vollzieht sich der Einstieg in den Song, wobei Crosby aufsteht, eine kleine Runde im Kreis hinter der Bank dreht, dann sein Bein daraufstellt, einen Arm in die Hüfte gestützt. Den ersten A-Teil singt er stehend, blickt nachdenklich vor sich hin oder zu Boden, bei „you“ sieht er das Mädchen an und dann in Richtung Himmel. Gegen Ende dieses Abschnitts erfolgt ein Keraschnitt zu Louis Armstrong mit Band, die nach kurzer Vorbereitung zum Spielen ansetzt. Nach einer erneuten Rückkehr zur Kameraeinstellung wie zu Beginn setzt sich Dexter hin, worauf Louis Trompete einsetzt, was Crosby mit dem Ausspruch „Hear now“ kommentiert. Es erfolgt ein langsames Zoom-In hin auf das Mädchen und ihren Ex-Schwager. Im zweiten A-Teil sitzt er mit dem Rücken zum Publikum auf der Bank, blickt Caroline an und trägt ihr das Lied mit meist ernster Miene vor, sie lauscht dabei seinem Vortrag und lächelt ihn an. Am Ende des Formteils macht er eine Drehung um die eigene Achse, legt einen Arm um ihre Schultern, drückt sie zu sich, dann fassen sich an den Händen. In dieser Haltung wiegt er sie im B-Teil hin und her, beide blicken zunächst in die Weite, dann – nach den Worten „future can be“ (T. 29) – umarmt sie ihn, worauf sie ihre rechte Wange zu seiner Brust lehnt, während er sie weiter wiegt. Dabei lächeln sie beide, das Mädchen blickt glücklich mal geradeaus, mal zu Boden. Am Ende des B-Teils löst er seine Umarmung, lehnt sich zurück und blickt sie fragend und nun wieder ernster an. Der dritte A-Teil wirkt zunächst wie eine ernste väterliche Unterredung, synchron zum ersten Wort der Textphrase „why do you tarry“, dann deutet Dexter einen Boxhieb auf Carolines rechte Wange an, worauf beide lachen und ein Zoom-Out einsetzt. Vor der letzten Phrase „little one“, rutscht er mit einer hörbaren Bewegung zur Seite, mit einer schwungvollen, öffnenden Armbewegung geht er im Ausfallschritt vor ihr in die Knie und singt die Phrase „when will you marry me?“. Beim Wort „marry“ legt er seine rechte Hand aufs Herz, der Zoom endet hier und zeigt Crosby in dieser Haltung bis zum Ende des dritten A-Teils. Mit dem Beginn des Instrumentalteils, der Wiederholung des B-Teils, beginnt ein gesprochener Monolog von Caroline, die Musik rückt währenddessen in den Hintergrund: Sie lobt und umarmt ihn begeistert, bezeichnet sich nun als seine Verlobte und küsst ihn auf die Wange. Er reagiert sowohl überrascht als auch irritiert, sie ist verunsichert und rennt über die Wiese davon. Dies wird zwischen zwei Keraschnitten kurz gezeigt. Dexter blickt ihr nach, beginnt zu pfeifen, steht auf und geht mit den Händen in seiner Jackentasche über die Terrasse. Dabei blickt er zunächst nachdenklich vor sich auf den Boden, dann Caroline nach und zuletzt gen Himmel. In dem Moment, als er an der offenen Terrassentür vorbeigeht, ist Louis auf seiner Trompete spielend zu sehen und er singt er den Laut „Oh“ *glissando* im Auftakt zum Gesang des letzten A-Teils. Hinter dem Vorhang ist die

Band schemenhaft erkennbar und die Kamera zeigt diese nun von einer statischen Position aus. Von dort aus schwenkt sie mit Beginn des dritten A-Teils und der fortlaufenden Bewegung Dexters über die Terrasse mit. Dabei ist er von hinten zu sehen bis zum Eintritt ins Haus durch die Tür linkerhand von der Terrasse, wo die vorangegangene Unterredung mit Daisy stattgefunden hatte. Das Lied endet mit einem Schnitt zu Louis Armstrong und Band in Normalsicht und dem parallel ertönenden Schlussakkord des Klaviers. Mit dem Kommentar von Louis, dass der Song „richtig“ ist, aber die Dame dazu nicht, vollzieht sich der Ausstieg aus dem Song an der Zeitposition 19' 50'', samt dem darauffolgenden Schnitt zur nächsten Szene.

Die Atmosphäre der Filmsequenz des Dialoges vor dem Lied ist eine nachdenklich-resignierte, im Laufe des Stücks wechselt die Stimmung Dexters zwischen grüblerisch-ernst und hoffnungsvoll-glücklich. Gestik und Mimik der Schauspieler im Allgemeinen unterstreichen überwiegend das Gesungene, aber machen auch verständlich, wie das Gesagte – ob ernst oder lustig gemeint – aufzufassen ist. Jene von Crosby ist sehr lebendig, unterstreicht seinen Vortrag und die Wichtigkeit seiner Botschaft. Caroline spiegelt seine Mimik häufig wider und befindet sich während den A-Teilen in der Funktion der meist lächelnden, ihn bewundernden, aufmerksamen Zuhörerin. Im B-Teil werden die beiden in inniger Haltung mit glücklichem Gesichtsausdruck gezeigt, Dexter nun träumerisch-zuversichtlich und weniger ernst. Ihre Geste vom Kuss auf Dexters Wange zeigt in Verbindung mit ihren Worten, dass sie das Gesungene für bare Münze genommen hat, seine darüber überraschte Mimik offenbart, dass er mit ihrer Reaktion nicht gerechnet hatte. Das Liedende zeigt Crosby, wie er sich nachdenklich und mit gleichmäßig-ruhigem Gang über die Terrasse bewegt. Er nimmt in der vorliegenden Liedszene einerseits eine onkel- wie auch lehrerhafte Rolle ein, andererseits als nicht ernstzunehmender Verehrer, indem er das „little one“ als seine Verführerin besingt, die er heiraten möchte, was klar macht, dass er dabei eigentlich an Daisy denkt. Das Mädchen spielt ein zunächst aufmerksam zuhörendes, wissbegieriges Kind, welches durch seinen Gesang für den kurzen Moment des Liedes die Funktion der Umworbenen erhält und dies durch Ihren Kuss auf seine Wange und der Aussage, dass sie jetzt Dexters Verlobte sei, die Zuseher*innen amüsiert und Crosby auf den Boden der Realität zurückholt. Louis Armstrong hat in der vorliegenden Filmsequenz – wie auch generell im Film – die Rolle des Beobachters und kritischen Kommentators im Hintergrund sowie des solistisch begleitenden Instrumentalisten inne. Die Beziehung zwischen Dexter und dem besungenen Mädchen ist einerseits eine freundschaftliche und andererseits auch onkelhafte-wirkende, die sich innig wie liebevoll, aber auch erklärend-unterweisend gestaltet.

Musikalisch teilt sich das Lied durch den Einsatz des Instrumentalteils und dem dramaturgisch fast parallel stattfindenden Abgang Carolines rudimentär in zwei Teile. Eine detailliertere

Strukturierung erfolgt durch die musikalische Form und die damit einhergehende szenische Darstellung: Im ersten A-Teil liegt der Fokus auf Dexter als Künstler, der aus dem Gedächtnis ein Lied für Caroline erfindet, im zweiten auf seinem Vortrag in der Rolle des Erziehers und des liebevollen Beschützers. In der Wiederholung von Letzterem liegt der von Caroline ausgehende Dialog im Zentrum des Geschehens, die Musik tritt in den Hintergrund. Im dritten A-Teil spricht Dexter wie ein Vater zu Caroline. In der Wiederholung des instrumental wiedergegebenen B-Teils wirkt Dexter durch Carolines Worte und gestischen Kuss ein Stück weit aus seinen Träumen gerissen und im repetierten dritten A-Teil steht seine Nachdenklichkeit im Vordergrund.

5.2.4 Musikalische Analyse

Die romantisch-altmodische Swing-Ballade im Solovortrag von Bing Crosby steht in C-Dur, die Angabe des Taktes ist mit *alla breve* angeführt, jenes des Tempos der Druckfassung mit *leisurely* was im Filmsong dementsprechend gemächlich umgesetzt wird. Der erste A-Teil wird *rubato* gesungen, danach vollzieht sich das Tempo durch das gesamte Stück hindurch konstant. In der verwendeten Druckfassung ist eine viertaktige, instrumentale und eine sechstaktige vokale Einleitung (Verse) notiert, was beides im Film nicht verwendet wird. Stattdessen singt Crosby eine *rubato* gesungene melodische Sequenz im Auftakt mit dem Text „Oh let me see now“, der ins Lied überleitet. Auch ist eine Wiederholung der 32-taktigen Form (AABA) laut Druckfassung vorgesehen, die im Film jedoch erst ab dem B-Teil inklusive dem nachfolgenden dritten A-Teil erfolgt. In diesem B-Teil pausiert der Gesang, in dem die Melodie von der Solo-Trompete gespielt wird und mit dem anschließenden letzten A-Teil setzt er wieder ein. Die letzten zwei instrumentalen Takte der Druckfassung werden im Film weggelassen und durch einen Schlussakkord in Form eines Klavier-*Arpeggio* ersetzt. In der Druckfassung ist für die Klavierbegleitung am Beginn des Verse ein *Mezzopiano* und danach ein *Mezzoforte* angeführt, was auch im Gesang Umsetzung findet. Die Lautstärke des *legato* gesungenen Gesangs verläuft während des gesamten Stücks hindurch grundlegend konstant, es werden im Filmsong zahlreiche Akzente eingesetzt, die meist mit einer *Offbeat*¹⁸³-Phrasierung verknüpft sind: die erste und dritte Note des Initialmotivs werden das ganze Stück durch wie im Swing stärker betont. Die Melodie von *Little One* beginnt im Film mit dem gesungenen Auftakt einer chromatisch aufsteigenden Melodielinie vom *e^I* zum *g^I* und einem drauffolgenden Oktavfall („Oh let me see

¹⁸³ Anm.: rhythmische Struktur auf den unbetonten Zählzeiten vor oder hinter dem Grundschatz oder auch darauf basierende akzentuierte Spielweise. In einem 4/4-Takt sind es etwa die Achtelnoten zwischen dem Grundschatz der Viertelnoten.

now“), die zur Anfangsnote des darauffolgenden ersten A-Teils mit einer steigenden großen None überleitet. Diese beginnt mit dem Initialmotiv a, das sich rund um das melodische Zentrum g^1 bewegt. Ausgehend von dieser Note führt die Melodie über die Pendelbewegung einer kleinen Terz wieder zurück, wird zwei Mal repetiert und steigt über eine chromatische Wechselnote ins a^1 auf (siehe Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6: Anfangstakte A-Teil, Motiv a, (nach: Porter; Cole, „Little One“, T. 11f.).

Nach der Wiederholung des vorigen wird es nun eine Quart tiefer sequenziert samt einer zusätzlichen Intervall-Weitung der ersten Pendelbewegung in eine reine Quart (Motiv a^1). Motiv b im vorletzten Takt des ersten A-Teils beginnt mit einer steigenden großen Sept zum d^2 , von dort führt ein fallender Ganztonschritt und Quintfall in den Schlussston d^1 . Der zweite A-Teil ist mit dem ersten – bis auf das letzte Motiv b^1 – ident, welches eine Variante des ursprünglichen darstellt: anstelle der großen, steigenden Sept wurde hier eine steigende große Terz und ($c^1 - e^1$) notiert, die diatonisch wieder in den Ausgangston c^1 fällt. Der B-Teil besteht aus zwei Mal vier Takten, beginnt mit Motiv c, das von der Viertelnote c^1 über eine Oktav ins c^2 in Form einer halben Note steigt und von dort diatonisch wiederum über Viertelnoten ins e^1 ab- und anschließend wieder ins g^1 aufsteigt (siehe Notenbeispiel 7).



Notenbeispiel 7: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter; Cole, „Little One“, T. 27-30/61-64).

Das anschließende Motiv c^1 ist in seinen ersten zwei Takten ident mit dem vorhergehenden. Im dritten bewegt sich die Melodie vom e^1 nun anders als zuvor abwärts (in Form einer punktierten Viertel) über eine kleine Terz zur Tonika c^1 , steigt von dort diatonisch zum e^1 auf und fällt über eine große Sekund ins d^1 . Der nachfolgende letzte A-Teil entspricht zunächst den ersten beiden, verläuft jedoch ab dem vierten Takt (in dem das Initialmotiv wiederholt wird) abweichend: Die ersten zwei Noten des zweiten Takts von Motiv a werden einen Ganzton und die letzten beiden einen Halbton höher sequenziert (Motiv a^2). Den Schluss des A-Teils bilden die Motive a^3 und b^2 . Ersteres beginnt eine Quart höher (als das Initialmotiv) sequenziert auf dem d^2 und variiert,

indem die Pendelbewegung der ursprünglichen kleinen Terz in die einer reinen Quart a^1 (wie auch bei Motiv a^1) geweitet wird. Danach steigt die Melodie wieder vom d^2 diatonisch zum a^1 ab und wieder auf bis zum c^2 – einer halben Noten, mit dem das Motiv endet und eine Überleitung zum Schlussmotiv Motiv b^2 bildet. Dessen Rhythmik ist so um einen halben Takt vorgezogen und beginnt mit einem abwärts geführten Dreiklangsmotiv, welches in die Tonika und Schlussston c^1 führt. Gleichzeitig entspricht dieses Motiv rhythmisch dem ersten Takt des Initialmotivs und weist auch melodische Ähnlichkeiten auf. In der instrumentalen Wiederholung des B-Teils pfeift Dexter eine zweite Stimme zur Melodie und setzt in der Wiederholung der dritten erneut mit dem Gesang ein.

Zusammenfassend besteht die Melodie in den A-Teilen – abgesehen von Motiv b – aus dem zweitaktigen und nur aus drei unterschiedlichen Tönen bestehende Initialmotiv und dessen Reihung im Liedverlauf. Kleine Intervalle – respektive Halb- und Ganztonschritte, kleine und (drei) groß Terzen – dominieren das melodische Geschehen. Die wenigen größeren Intervalle kommen in Form reiner Quartan, Quinten, einer großen Sept (Motiv b) und Oktav (Motiv c) vor.

Die Melodie von *Little One* wird im Film an zwei Stellen eingesetzt: erstens diegetisch in Szene 15 (Zeitposition 27' 30''), in der Caroline das erste Mal den beiden Mitarbeiter*innen des Späher-Magazins begegnet und ihnen am Klavier stark überzeichnet mit kindlich-nasaler Stimme das vorliegende Lied (mit ternären anstelle der bisherigen binären Rhythmik) vorträgt. Zweitens nicht-diegetisch in Szene 29 (Zeitposition: 1h 12' 26''), als die betrunkene Daisy nach dem Kuss-Eklat mit Dexter vom verärgerten George in ein Nebenzimmer beordert wird, erklingt die Melodie von *Little One* in jenem Moment, als George mahnend „Daisy“ sagt, innerhalb einer Instrumentalversion des Liedes im Swing, im Tempo zwischen *Allegro* und *Presto*. Damit wird die Musik des Liedes jeweils in jenen Szenen leitmotivisch eingesetzt, in denen das Kind Caroline im Mittelpunkt steht und an der Stelle, wo George die betrunkene Daisy wie ein Kind behandelt.

Rhythmisch zeichnet sich die Melodie der A-Teile im Swing durch den Einsatz von Achtelnoten mit Betonung der *Offbeats* und der leichten Zählzeiten aus. Darin wird in der Filmfassung (in Abweichung zu der Druckversion) jenen Motiven (Motiv a, Motiv a^1 , Motiv b), welche auf der ersten Zählzeit notiert sind, eine Achtelpause vorangestellt. Damit wird der Beginn rhythmisch nach hinten verschoben, statt der Viertel- wird eine Achtelnote gesungen und so den anderen notierten Motiven (außer Motiv b und eine seiner Varianten) angeglichen, was eine noch stärkere *Offbeat*-Akzentuierung bewirkt. Diese Rhythmik, die vorrangig Achtel- und Viertelnoten beinhaltet, wie auch die Chromatik beinhaltende Melodik kontrastieren zum B-

Teil. Der zeigt sich durch seinen getragenen Charakter, durch die *legato* gesungene Melodie, die überwiegend aus Halb- und Viertelnoten besteht und rhythmisch die schweren Zählzeiten betont. Pausen gibt es in der Druckfassung des Stückes in Form einer Viertelpause jeweils im letzten Takt eines jeden Formteils vor Beginn des nächsten und markieren somit den Wechsel ebendieser. Eine Achtelpause beendet den dritten A-Teil und das Lied selbst.

Harmonisch beginnen alle A-Teile jeweils mit der ersten Stufe C-Dur, die taktweise in die fünfte in Form des spannungsreichen G übermäßigen Akkords und weiter in den gleichnamigen Mollakkord mit hinzugefügter Sext führt. Daraufhin folgt wiederum taktweise eine Dominantkette mit den Doppeldominanten A⁷, D⁷ und auf der vierten Zählzeit die kurz angespielte fünfte Stufe G⁷, welche in den C⁷-Akkord führt, mit der der erste A-Teil endet. Die Doppeldominante D-Dur⁷ und die fünfte Stufe G⁷ leiten zur ersten Stufe im nächsten A-Teil über. Diese verläuft harmonisch ident, abgesehen der letzten zwei Takte (in denen eine kurze Dominantkette zur vierten Stufe F-Dur führt) und nach der V⁷-I-Verbindung in C-Dur dann über die Zwischendominante wiederum zu F-Dur, dem ersten Akkords des B-Teils. Dieser wird weiter mit der Jazz-typischen Kadenz IIm⁷-V⁷-I (Dm⁷-G⁷-C) harmonisiert, die zweite Hälfte beginnt wiederum mit der vierten Stufe, im nächsten Takt gefolgt von der fünften G-Dur⁷ auf der ersten und auf der vierten Zählzeit die vierte Stufe in Form eines f verminderten Akkords in der umgedeuteten Funktion der Zwischendominante der nachfolgenden sechsten Stufe a-Moll. Im gleichen Takt wird der Akkord im Zuge des chromatisch absteigenden Basslaufs mit der kleinen Sept erweitert, die Doppeldominante (D-Dur⁷) und der Dominantseptakkord G⁷ führen in die erste Stufe des dritten A-Teils. Der Akkordverlauf ist jenen der vorangegangenen A-Teile angelehnt: die ersten drei Takte sind ident, im vierten wurde Motiv a² mit seinem sequenzierten und variierten Teilmotiv in der zweiten Takthälfte mit den Akkorden g-Moll⁶ und A-Dur harmonisiert. Takt fünf ist wiederum ident, im nächsten ist die vierte Stufe (G-Dur⁷) auf die erste Zählzeit – anstelle des d halbverminderten Akkords – vorgezogen. Nach der Dominantkette, die ebenfalls in die erste Stufe im achten Takt führt, leitet die Zwischendominante A⁷ (der zweiten Stufe d-Moll⁷) wiederum in die IIm-V⁷-I-Kadenz, mit welcher das Lied endet.

Der Tonumfang von *Little One* reicht vom *a* bis zum *d*² und beträgt somit gut eineinhalb Oktaven, was für den Bassbariton Crosby oktaviert gesungen keine große Herausforderung gewesen sein dürfte. Der Schwierigkeitsgrad des Liedes könnte aufgrund der fast ausschließlich kleinen Intervalle in der Melodie und deren repetitiven Rhythmik als leicht bezeichnet werden. Der für Crosby typische Gesangsstil des *Croonings* mit dem weichen Einsatz der Stimme und seinem tiefen, warmen Timbre charakterisiert das Stück und verändert sich während des Liedverlaufs kaum. Nur in der letzten Zeile des Gesangstexts „Little one, when will I marry you“ klingt die

Stimme voluminöser, der Satz erhält dadurch feierlichen Charakter und wird somit hervorgehoben.

Textuell sind die A-Teile als Vierzeiler angelegt, in den ersten beiden reimen sich jeweils die ersten drei Zeilen auf das letzte Wort oder durch eine Wortwiederholung. In der vierten Zeile steht die Refrainzeile „My little one“ als Reimweise, was jedoch auch als Zusatz zur dritten Zeile betrachtet werden könnte. Der B-Teil dagegen ist in einen zweiteiligen Kreuzreim gegliedert, wobei in der ersten und dritten Zeile das Reimwort aus einer Wiederholung besteht. In der dritten bilden nur die ersten zwei Zeilen einen Paarreim, in der dritten steht der Satz „When will you marry me?“ als Waise und endet wiederum entsprechend den anderen A-Teile mit „My little one“. Der Liedtext wird aus der Sicht des trübsinnig-resignierten Ich-Erzählers wiedergegeben, der seinen Lebensmut bis zu jenem Tag verloren hatte, als er seine „Kleine“ – sein „Little One“ – kennenlernte. Die Passage aus dem Originaltext „till one night you happend to me“ erfährt im Filmsong eine Adaptierung durch „day“ anstelle von „night“, angepasst an die untermittags spielende Szene. Inhalt des Texts ist die Werbung um das Objekt seiner Liebe – sein „Little One“ –, welches ihn verführt, er zugleich als seine Rettung wie auch als seinen Untergang bezeichnet. Mit dem Liedende gerät die erhoffte Aussicht auf Liebe ins Wanken: er fragt sich, warum sie zögert und singt „when may I marry you, my little one?“. Die Bezeichnung „Little One“ wird im Text weder einem Geschlecht zugeordnet noch wird erwähnt, ob damit eine erwachsene Person oder ein Kind gemeint ist. Erst im Zusammenhang mit der Filmhandlung wird klar, dass er beim Singen des Liedes zwar an die erwachsene Daisy denkt, obwohl er das Lied ihrer kleinen Schwester widmet.

In der Begleitung des Gesangs dominieren Solo-Trompete, Streichorchester und eine Rhythmusgruppe bestehend aus Kontrabass und Schlagzeug. An zwei Stellen im Lied ist ein Klavier zu hören, welches den Einsatz der Band sowie das Lied-Ende markiert. Des Weiteren Blechblas- und Rohrblattinstrumente im B-Teil, mit je zwei kurzen Sequenzen zwischen den Gesangsmotiven, sowie der Klang von Stabspielen (Metallophon, Glockenspiel) im dritten A-Teil und seiner Wiederholung. Der Stimmeintritt der Instrumente am Liedanfang vollzieht zuerst über die Trompete am Ende des ersten A-Teils, dann kommt das Klavier hinzu, mit Beginn des zweiten setzen die restlichen Instrumente ein. Dieser Formteil charakterisiert sich (bis auf das letzte Motiv) durch die Begleitung der hell und schneidend klingenden Solo-Trompete im hohen Register innerhalb einer chromatisch absteigenden Melodielinie und repetierter Rhythmik, die jeweils in den Pausen zwischen den Melodiemotiven zum Einsatz kommt. Im vierten Takt kommt ein weiteres Blasinstrument hinzu, im vorletzten Takt (vor Motiv b „My little one“) setzt das Klavier ein, das die Melodie bis zum Ende des Verses *unisono* als auch harmonisch

begleitet, wie auch die aufsteigende Trompetensequenz, die zum B-Teil überleitet. Darin folgt der Einsatz von Streichern und Rhythmusgruppe, welche abgesehen vom Schlagzeug das Lied bis zum Ende fast durchgehend begleiten. Erstere begleiten die Melodie *unisono*, Letzteres betont fortlaufend die ungeraden Zählzeiten. Der träumerisch-romantische Charakter samt dem hellen wie auch sanften Timbre der *legato* gespielten Streicher, wie auch die Wärme und Leichtigkeit des gezupften Kontrabasses in dezenter Begleitung des Schlagzeugs stehen im Kontrast zum schneidend-schweren Klangcharakter der Solo-Trompete des vorigen Formteils. Motiv b² an dessen Ende wird von Glockenspielklängen untermalt. Eine aufsteigende, kurze Sequenz von Rohrblattinstrumenten fällt aufgrund ihres nasalen Klangs auf und führt in den dritten A-Teil, in der die Orchestration wie zuvor fortgesetzt wird, zusätzlich mit einzelnen Metallophonklängen. Die Kontrabassbegleitung erfolgt nun wie auch in der Wiederholung des Formteils gestrichen. In der Wiederholung des B-Teils sind zunächst im Auftakt Orgelklänge zu hören, welche Carolines Aussage, dass sie sich nun als Dexters Verlobte betrachtet, ankündigt und somit hervorhebt. Die Gesangsmelodie wird darin nun von der Trompete übernommen, *unisono* begleitet von sowohl hellen und romantischen Streicherklängen als auch von Crosbys Pfeifen. In der anschließenden Wiederholung des dritten A-Teils setzt der Gesang wieder ein, wozu die homophone Textur der Instrumentalbegleitung von Trompete, Streicher und Kontrabass dieselbe chromatisch absteigende Stimme, gleich wie die Trompete im zweiten A-Teil, spielt. Nachfolgend (ab T. 75) verstärken Streicher in tiefer Lage die Melodie als oktavierte Füllstimme, die Trompete spielt homorhythmisch dazu, innerhalb einer zum Melodieverlauf aufsteigenden und somit gegenläufigen Begleitstimme. Das Liedende bildet der Schlussakkord in Form eines aufsteigenden Klavier-*Arpeggios*.

Zunächst wird das Lied ohne rhythmische Begleitung wiedergegeben. Blechbläser füllen mit im Wechsel von einem Ton und einem chromatisch absteigenden Zweitonmotiv die Pausen zwischen den Gesangsmotiven im zweiten A-Teil. Dieses Rhythmusmuster übernehmen in jedem neuen A-Teil jeweils andere Instrumente: Nachdem die Begleitung im ersten noch pausiert, ist es im zweiten die Trompete, im dritten die Streicher und in der Wiederholung beide gemeinsam samt dem Kontrabass innerhalb eines nun homophonen Satzes, wobei das Schlagzeug im letzten A-Teil aussetzt. So gleicht sich das rhythmische Arrangement der A-Teile am Liedende schlussendlich jener des B-Teils an, in welchem sich die Begleitinstrumente an der Rhythmik der Gesangsmelodie orientieren (*Unisono*-Spiel, homophoner Satz).

Ein Zusammenhang von Ton und Bild ist an einzelnen Stellen gegeben wie zum Beispiel im ersten A-Teil, in der innerhalb des freien Tempos Atempausen zum Einsatz kommen. Diese gehen mit der szenischen Darstellung der spontan dargestellten Liedkomposition einher und

vertönen jene Momente, in denen Dexter scheinbar über den weiteren Verlauf der Komposition nachzudenken scheint. Mit Einsatz des zweiten A-Teils wird das Stück *a tempo* gespielt und durch das gesamte Stück hindurch konstant gehalten, als er die Idee zu seinem Song offenbar vollendet hat und sich in seinem Vortrag dadurch nun sicher scheint. Weiters wird der im Spaß angedeutete Boxhieb von einem Metallophon-Schlag untermalt und direkt vor und während Carolines Kuss erklingen Orgelklänge.

5.2.5 Zusammenfassung

Crosby aka Dexter singt auf Bitte der jungen Schwester von Daisy aus dem Stegreif ein erfundenes Lied. Es ist ein Liebeslied, das eigentlich Dexters Gefühle für seine Ex-Frau widerspiegelt, was die Zuschauer*innen erst durch den Text erfahren. Somit ist die Musik im vorliegenden Lied für das Verständnis der Handlung unverzichtbar. In der Szene wird durch die Musik keine weitreichende Entwicklung der involvierten Personen sichtbar, außer dass ihre bestehende gute Beziehung zunächst gefestigt bzw. womöglich auch verstärkt wird. Aufbau und Struktur der szenischen Darstellung stehen in Verbindung mit der Liedform: Die Wechsel der Kameraeinstellungen und -perspektiven sowie die Choreografie stehen im Zusammenhang mit der musikalischen Struktur. Diese ergibt sich einerseits durch die unterschiedlichen Formteile des Liedes als durch den Einsatz des Instrumentalteils parallel zum „überraschenden“ dramaturgischen Element von Carolines Abgang nach dem Kuss (der das Lied und die Szene in zwei Teile teilt). Crosby wird als sympathischer und sensibler Charakter gezeigt, der zwischen Enttäuschung und Hoffnung schwankt, was durch die Musik illustriert wird. Im weiteren Film wird die Melodie in zwei Szenen leitmotivisch in Verbindung mit dem Kind Caroline bzw. als Daisy von George wie ein Kind behandelt wird, verwendet.

Die Wirkung der Musik innerhalb der Szenendramaturgie ist einerseits, dass Dexter nach Daisys Abfuhr aufgeheitert zeitweilig abgelenkt wird und andererseits, dass Carolines Sympathie – und die der Zuschauer*innen – für ihren Ex-Schwager verstärkt wird und sie darüber hinaus die romantische Vorstellung einer Verlobung entwickelt. Somit hat das Lied die Funktion, dass es die Personen der Szene und ihre Beziehung zueinander portraitiert und das Schwanken von Dexters mentaler Verfassung zwischen Hoffnung und Pessimismus illustriert. Innerhalb der Gesamtdramaturgie hat die Liedszene die Funktion, Dexter als sympathisch-sensiblen Charakter und somit als idealen Mann für Daisy zu zeigen, womit die Weichen für den Filmverlauf und -ausgang vorbereitet werden.

Die beiden Formteile des Liedes kontrastieren bezüglich der verwendeten Intervalle (groß/klein), Notenwerte (kurz/lang) und Akzentuierung des Gesangs (synkopisch/*Offbeat*) und

die hinsichtlich der Verwendung von Chromatik und Diatonik. Die Orchestration mit der Dominanz von einerseits Streichern und andererseits der Solo-Trompete (zu Beginn, im Solo und am Ende) sorgt für Abwechslung. Die grundlegend einfache Harmonik charakterisiert sich durch eine Akkordfolge mit einer übermäßigen fünften und der vierten Stufe in Moll, die in eine Dominantkette führt, wodurch ein chromatisch absteigender Basslauf entsteht. Crosby performt (fast) durchgängig im typischen *Crooning*-Stil mit dem sanften Gesang seiner tiefen und warmen Bariton-Stimme, den die Instrumente häufig aufgreifen. Neben Armstrongs Instrumentalspiel sind Verbindungen zum Jazz in diesem Lied auch über den Swing-Rhythmus im A-Teil und Crosbys *Offbeat*-Akzentuierung im Gesang gegeben. Der Gesang und das Schauspiel des Protagonisten Crosbys ist essenziell für die Gesamtdramaturgie.

Das Lied enthält keine nennenswerten Innovativen, modernen Aspekte und war auch kein Verkaufsschlager. Dennoch hat das Lied in Zusammenhang mit der Filmszene im Sinne einer Zutat und durch den Auftritt der Stars Crosby und Armstrong zum Filmerfolg beigetragen.

5.3 Songanalyse *Who Wants to Be a Millionaire*

5.3.1 Hintergrundinformationen zum Song

Musik und Text von *Who Wants to Be a Millionaire* wurden im Oktober 1955 urheberrechtlich geschützt und im selben Monat des Folgejahres 1956 veröffentlicht.¹⁸⁴ Auf der Single befand sich auf der zweiten Seite der Song *Mind if I Make Love to You*. Laut der Website www.songfacts.com wird der vorliegende Song als einer von Cole Porters berühmten *List Songs* bezeichnet, die sich durch Aufzählungen wie z. B. von Dingen, Gefühlen etc. charakterisieren.^{185, 186} Er zählt weder zum Standard-Repertoire der Popular- noch Jazzmusik, ist nur in sehr wenigen Notensammlungen zu finden und auch auf Tonträger-Kompilationen kaum präsent. Jahrzehnte später wurde der Titel des Liedes namensgebend für die überaus populären TV-Quiz-Show, die erstmals 1998 auf dem Privatsender *ITV 1* im Vereinigten Königreich ausgestrahlt und erfolgreich in über 100 Ländern mit überwiegend ähnlich klingenden Show-Titeln in der jeweiligen Landessprache übernommen wurde (in Österreich: *Die Millionenshow*). 2014 veröffentlichte das britische *John Wilson Orchestra*¹⁸⁷ eine CD mit dem Titel *Cole Porter in Hollywood*, welche auch *Who Wants to Be a Millionaire* beinhaltet.

5.3.2 Formschema

Takt	Formteil	Motiv	Tonart	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Interpret*in	Text
1-4	Intro	Im Film nicht verwendet					
5-20	Verse						
21-24	A ₁	a, b	B-Dur	Die beiden gehen entlang des Geschenketisches	Streicher <i>unisono</i> zu Gesang, Schlagzeug: Hi-Hat, Zupfbass. Dazwischen:	Marc	Who wants to be a...
						Liz	I don't.
25-28		a, b ¹		Marc nimmt silbernes Objekt in Hand,	aufsteigende Klarinetten- und Blechbläsersequenz.	wie oben	Have flushy ...
29-32		a ¹ , c		bleibt abrupt stehen, Liz prallt auf,	Untermalender Geräusch-Effekt	Marc	Who wants to bother of a ...
				sieht auf jenes Objekt,	Klarinetten-Melodie		
				dreht sich zu ihr,	Übergang: Bläser (kurz)		
33-36		c ¹		sie nimmt es in ihre Hand, begutachtet es fragend,	Flöten und Klarinetten <i>unisono</i> zu Gesang	Liz	a country estate...

¹⁸⁴ Porter / Kimball 1992, S. 455.

¹⁸⁵ David Savran, "»You've got that thing«: Cole Porter, Stephen Sondheim, and the Erotics of the List Song." In: *Theatre Journal*, Vol. 64 (4/2012), S. 534, <https://www.jstor.org/stable/41819888>, Zugriff: 12.1.2021.

¹⁸⁶ <http://www.songfacts.com/detail.php?id=21949>, Zugriff: 18.5.17.

¹⁸⁷ Anm.: ein Symphonieorchester mit Big Band; die CD erschien im Verlag *Warner Classics* (0825646276806), 2014.

		c ²	stellt es auf Kopf. Marc: Achselzucken, dreht sich weg, erblickt Sektkühler	Streicher <i>unisono</i> zu Melodie		..is something I'd hate.
37-40		a	Liz stellt Objekt schräg, dann wieder gerade, parallel nimmt er Sektkühler vom Tisch, ihn schwenkend dreht er sich zu Liz, sie legt Objekt ab	Blechbläser-Sequenz Absteigende Metallophon-Sequenz Akzent auf erste Silbe von „wallow“	Marc	- Who wants to... ...wallow in...
41-44		b	Marc reicht ihr Sektkühler, beide halten ihn,	Stimmlicher <i>Staccato</i> -Effekt („I“), Waldhörner	Liz	I don't.
		a ²	er geht weiter, dreht zwei Kerzenleuchter, Liz begutachtet Sektkühler in Pokalform,	Streicher <i>unisono</i> zu Gesang; Antwortmotiv: Klarinetten aufsteigend	Marc	Who wants a super...
		b ²	dreht ihn auf Kopf,		Liz	I don't.
45-48		a ³	liest stumm (Lippenbewegung) etwas von Unterseite ab Marc imitiert Flug durch beide Kerzenleuchter hindurch Liz spricht „plate“, Marc stoppt das Drehen	Querflöten, Klarinetten <i>unisono</i> zu Gesang. T. 47: Harfen- <i>Arpeggio</i> „Schnarr“-Effekt enden mit „Schlag“-Geräusch, parallel zum Text	Marc	Who wants a .. field too.
		b	Sie stellt Pokal wieder zurück, er beugt sich hinunter,	T. 48: Hörner <i>unisono</i> zur Melodie	Liz	I don't.
49-52		b ³	nimmt Feuerzeug, überprüft Funktion,	T. 48-50 Klarinetten <i>unisono</i> zu Melodie	Marc, beide	And... ...I don't, 'cause...
		d	will es einstecken, Liz schlägt ihm auf Finger, geht hinter ihm vorbei, er blickt ihr nach, sie lächelt, geht zum rechten Tisch, Marc zum linken,	Zweistimmiger Gesang. Geräusch „Finger-schlagen“ Bläser: Ruf-Antwort Motiv Schlagzeug lauter. Voriges Blechbläser-Motiv oktaviert	Beide Pause Gesang	...all I want is... kein Text
53-56	A ₂	a	nimmt Fächer vom Tisch, öffnet ihn, zugleich Liz den Deckel eines großen Stielgefäßes	Oboen <i>unisono</i> zu Melodie, kurze Blechbläser-Sequenz; Geräusch Fächer-Öffnen	Marc	Who wants to be a...
		b	Sie beugt sich über Gefäß, singt hinein	Stimme klingt dadurch gedämpft und verfremdet	Liz	I don't.
57-60		a	Schnitt: Liz und Marc von vorne. Marc hebt Fächer hoch, tanzt.	T. 59: synkopierter Kastagnetten-Rhythmus statt Schlagzeug, Bläser imitieren	Marc	... uranium to spare?
		b ¹	Liz klatscht entzückt.	<i>Staccato</i> -Effekt auf „I“	Liz	I don't.
61-64		a ¹ , c	Liz geht zu Marc rüber, er bleibt stehen, Verschafft ihr mit Fächer Luft,	Kastagnetten, Bass; Schlagzeug pausiert. Klarinetten, Querflöten <i>unisono</i> Gesang	Marc,	Who wants... journey ..
		Auf-takt c ¹	führt diesen in runder Bewegung über sie, während sie hinter ihm vorbei geht	Schlagzeug-Einsatz. Antwortmotiv: Chromatik, Klarinetten- und Querflöten	Liz	...gigantic yacht. Do..
65-68		c ¹	Marc schließt Fächer mit Fechtbewegung	Geht über in <i>Unisono</i> -Begleitung des Gesangs	Liz	...I want a yacht?
		c ²	schlägt zwei Mal mit Fächer in Hand, legt ihn auf Tisch	Hörbares Fächer-Geräusch; Antwortmotiv: Bläser		...how I do not.
69-72		a, b	Liz hebt Glas, schlägt es mit Hand an. Dazu hält Marc zwei Sektgläser wie Brille vor die Augen, blickt umher, bewegt Oberkörper nach vor, gibt Gläser weg,	Geräusch: Glockenschlag (dritte Zählzeit). Hörner <i>unisono</i> zur Melodie Glissando ins „I“	Marc	Who wants a fancy foreign car? (e-) I don't.

73-76		a ²	stellt sie ab. Liz nimmt Schüssel und Löffel auf, „füttert“ Marc gestisch,	Streicher, tiefe Lage <i>unisono</i> zu Melodie. Antwortmotiv: Posaunen.	Liz	Who... tire of caviar?
		b ²	singt mit Löffel im Mund,	Gesang: Nonsens-Silben	Marc	Muuh om
77-80		a ³	nimmt ihn heraus, Liz blickt lächelnd auf Schüssel, die er nimmt	Streicher <i>unisono</i> zu Gesang. Antwortmotiv: Posaunen aufsteigend	Marc	Who wants a marble..
		b	Liz: verneinende Geste,	harter Stimmeinsatz, leicht nasaler Stimmklang	Liz	I
		Auf-takt	stellt Schüssel auf Tisch	Geräusch abstellen	Liz, Marc	don't. And...
81-84		b ³	Sie drehen sich zueinander, blicken sich an,	lauteres Schlagzeug	Marc beide	...I don't, 'cause...
			nicken bestätigend mit Kopf – synchron zu Akzenten	Zweistimmiger Gesang	beide	...all I want is...
			Fingerzeig von Marc: treten synchron nach links und rechts ab	Streichorchester, Xylophon: synkopisch		...you.
			Schnitt: Normalsicht. Liz und Marc synchrone Choreografie Von links und rechts nach vor...	Streicher und Bläser: Frage-Antwort-Motive		
			... bleiben abrupt stehen, sehen	Akzentuiertes, <i>forte</i> Schlagzeug. Streichermotiv,	-	-
			Tisch mit Gold-Service. Marc dreht sich weg, Arm vor Augen; Schnitt: Zoom-In Geschirr; Schnitt: Normalsicht. Beide: Hände vor Gesicht	Tusch, Begleitung pausiert, Querflöten mit längerem Triller, dazu Triangel endet mit Paukenschlag		
			Standbild: Goldgeschirr;	Generalpause mit Fermate		
85-88	A ₃	a	Arme geöffnet vor sich ausgestreckt mit Handflächen nach oben. Auf „millionaire“: „öffnende“ Geste.	Streicher <i>unisono</i> zu Gesang; Übergang: aufsteigende Klarinetten-Sequenz	Marc	Who wants to be a millionaire?
		b	Liz imitiert Bewegung	Rauigkeits-Effekt, ungenaue Intonation	Liz	I don't.
89-92		a	Beide drehen sich zueinander, tanzen synchron vor und zurück, er schwingt dazu Arme, sie hält ihre hinter Rücken. Er verbeugt sich, tanzt weiter vor ihr, ausladende Armbewegung	Absteigende Querflöten-Sequenz; Violinen übernehmen diese; Blechblas-Instrument: <i>unisono</i> zu Gesang	Marc	And go to every swell affair?
		b ¹		Antwort mit nasalem, rauem Stimmefekt	Liz	Äh – äh.
93-96		a ¹ , c,	Marc hakt sich bei Liz unter: schreiten entlang der Tische. Kamera fährt mit	Halbes Tempo bis T. 100. Wechselbass, Gitarre, Kastagnetten-Rhythmus	Marc	... to ride behind a
			Präsentationsgeste: ausladende Armbewegung	ersetzt Schlagzeug: Assoziation zu Pferden	Marc, Liz	...liv'ried chauffeur
97-100		c ¹	Sie imitiert diese, schreitend. Er nickt zustimmend,	Streicher-Sequenzen zwischen Motiven	Liz	...liv'ried chauffeur
		c ²	sie legt gespreizte Hand mit den Fingerspitzen auf ihre Brust	Blasinstrument: begleitet Melodie <i>unisono</i> (<i>Piano</i>)	Liz	...I want?
			Er blickt sie an, nickt bestätigend im Melodie-Rhythmus mit Kopf	Antwortmotiv: aufsteigendes Klarinetten-Motiv		No, sir!
101-104		a	Gehen Arm in Arm an Kerzenleuchter vorbei, tippt auf Spitzen	Streicher <i>unisono</i> . Einsatz Schlagzeug-Rhythmus. Imitation Operngesang bis	Marc	Who wants an op'ra box
		b	Liz blickt in Kamera, er zu ihr,	bis T. 108. Streicher <i>unisono</i> Gesang. Rollendes „r“	Liz	I don't. And...
105-		a ²		Antwortmotiv: Klarinetten aufsteigend		through Wagner..

108		b ²	hält sich Pfanne vor Mund, singt hinein, öffnet und schließt Deckel währenddessen	Gesang: aufsteigendes <i>Glissando</i>	Marc	I...
109-112		a ³	Schnitt: Schrägsicht. Sie lösen Arme,	Rückkehr Ursprungstempo	Marc	Who wants to corner cartier ...
		b,	er legt Pfanne auf Tisch, geht los, Schwingbewegung Arme	Motiv b auf zweitem Taktschlag, Streicher umspielen	Liz, Marc	I don't. And...
113-116		b ³	Liz folgt ihm mit derselben Bewegung.	synkopisches Blechbläser-Motiv als Antwort	Marc	...I don't.
			Die beiden erblicken etwas auf dem Tisch und bleiben abrupt stehen,	Streicher- und Harfen- <i>Glissando</i> endet mit Trommelschlag („don't“) und Generalpause		
			blicken sich (vielsagend) an, gehen langsam auf	Einsatz dritte Zählzeit (T. 114)	beide	'Cause...
	Coda (Film)	d ¹	Gesehenes zu. Er steckt eine Hand in Hosentasche,	...Augmentation Schluss-Motiv, Orchester-Einsatz		...all I...
117-120			Nachdenkliche, argwöhnische Gestik und Mimik	Einsatz Gesang; aufsteigendes Orchester-Motiv nach		...want
			Liz nimmt zuerst begutachtetes Objekt in Hand.	Pause. Gesangseinsatz. Begleitung pausiert		...is...
			Marc führt Hand auf Objekt, Liz dreht es, Marc zieht es an sich,	Gesangseinsatz; Schluss: <i>unisono</i> Piccolo-Flöten und Bläser, bis T. 121 gehalten		...you
121-122			Objekt reißt aus Halterung			Ende Gesang
			Schnitt: Butler erscheint ernste Miene	Piccolo-Flöten, Streicher <i>unisono</i> Schlussintervall		
			Schnitt: versuchen, die entzweiten Teile zu verbinden,	Nach Viertel-Pause:		
			was gelingt	Paukenschlag		
			Marc legt es zurück	Pause markiert Liedende		

Tabelle 3: Formanalyse von „Who Wants to Be a Millionaire“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.3.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die Filmszene (Zeitposition 36' 57'' bis 39' 40''), in welche der Song eingebettet ist, spielt in einem großen Raum mit Säulen, offenem Kamin und edlem Interieur. An der Wand hängen große Gemälde, ein Spiegel mit goldenem Rahmen sowie ein Kerzenleuchter. Blumenbouquets dekorieren den Raum, auf vier Tischen, ein runder steht in der Mitte, werden die Hochzeitsgeschenke präsentiert: silbernes und goldenes Geschirr, eine Vielzahl an Gläsern, Vasen und zahlreichen silbernen Gegenständen wie z. B. ein Kerzenleuchter, ein Feuerzeug, ein Sektkühler und andere. Die Inneneinrichtung, die zur Schau gestellten Präsente und die Gegenwart von Hauspersonal repräsentieren das Millionärsmilieu, was vom Reporter Marc (Frank Sinatra) und der Fotografin Liz (Celeste Holm) durch Fotos und Notizen detailliert dokumentiert wird (Anzumerken ist, dass Holm und Sinatra bereits ein Jahr zuvor gemeinsam im Film *The Tender Trap* – ebenfalls unter der Regie von Charles Walter – auf der Leinwand zu sehen waren).

Die Szene beginnt mit einem Dialog zwischen Liz und Marc, in dem sie ihn darauf anspricht, ob er sie während des vorangegangenen Essens wiederholt auf den Fuß getreten habe, was er verneint. Sie sagt, dass sie sich bereits dachte, dass nicht er es war, sondern Onkel Willy. Hier wird erstmals im Film angedeutet, dass ihr Interesse an Marc über eine Geschäftsbeziehung hinaus gehen könnte. Im weiteren Gespräch äußert Liz ihre Bewunderung über den zur Schau gestellten Reichtum, Marc hingegen zeigt sich davon scheinbar unbeeindruckt und entgegnet, dass dies doch nur oberflächlicher Schein sei, was durch die Kameraeinstellung mit den Silber- und Gold-Objekten im Vordergrund unterstrichen wird. Marc greift ihre – zuvor an sich selbst gerichtete – Frage auf, ob sie denn die reiche und schöne Daisy sein wolle, worauf sie antwortet: „Millionär sein, oder nicht sein – das ist hier die Frage“. Die Anlehnung an das Shakespeare-Zitat aus *Hamlet* „Sein oder nicht sein, dass ist hier die Frage“ bildet den direkten Einstieg in den Song an der Zeitposition 37' 36''.

In der Liedszene begutachten Liz und Marc die Geschenke, kommentieren diese ironisch, treiben damit Unfug und verulken dabei die Oberschicht im Allgemeinen. Diese den Liedtext unterstreichenden Handlungen werden innerhalb einer Bewegungschoreografie mit tänzerischen Elementen umgesetzt. Die beiden Schauspieler*innen sind während der ganzen Liedsequenz fast durchgehend in Bewegung. Es gibt nur zwei Momente, in denen sie länger innehalten: zwischen zweiter und dritter Strophe, als sie ein goldenes Essgeschirr erblicken und am Liedende in T. 93, als sie ein bereits zu Beginn begutachtetes, an ein Motorradlicht erinnerndes Objekt sehen. In der ersten Strophe schlendern sie entlang des vordersten Geschenketisches: Marc voran, Liz folgt ihm. Man sieht sie dabei aus der Seitenperspektive aber auch von vorne, wenn sie sich zum Tisch drehen, um sich einzelne Geschenke genauer anzusehen. Liz' Mimik scheint Bewunderung aber auch Verwunderung gegenüber dem zur Schau gestellten Reichtum auszudrücken, jene von Marc zunächst tendenziell Missbilligung, die im Laufe des Songs mehr und mehr in Belustigung übergeht. Er ist es, der die Verulkung initiiert, in dem er die Geschenke in die Hand nimmt, sie Liz zeigt, weiterreicht oder Schabernack damit treibt. Spöttisch-amüsierte und verwunderte Blicke unterstreichen sein Tun, seine anfängliche Ernsthaftigkeit geht im Laufe des Songs zunehmend in Spaß über. Als sie am Ende des ersten Brauttisches angelangt sind, teilen sie sich räumlich innerhalb einer synchronen Choreografie auf: Liz bewegt sich zum Brauttisch rechts – von der Zuschauer*innen-Perspektive gesehen – und Marc nach links. Ab dem fünften Takt der zweiten Strophe wechselt die Kameraeinstellung in die Normalsicht, wo sie zunächst parallel nebeneinander, jeder hinter einem Tisch stehend, zu sehen sind. Folglich bewegt Liz sich auf Marc zu, nachdem er mit einem Fächer in der erhobenen Hand tanzt. Sie geht hinter ihm vorbei und stellt sich links neben ihn, wobei er mit einer schwunghaften

Bewegung den Fächer in der Luft über sie gleiten lässt. Bis zum Ende der Strophe stehen sie nebeneinander hinter dem linken Geschenketisch. Im instrumentalen Übergangsteil von der zweiten zur dritten Strophe vollziehen sich ihre Bewegungen synchron: Sie treten nach vor – Marc rechts vom Tisch, Liz links davon –, kommen davor in der Mitte wieder zusammen und bleiben abrupt stehen, als sie den runden Tisch vor sich sehen, auf dem das goldene Geschirr präsentiert wird. Nach einem Zoom-In darauf halten die beiden spaßhalber wie zum Schutz vor dem blendenden Glanz des Goldes ihre Hände vor die Augen.

In der szenischen Umsetzung der ersten Strophe steht die gemeinsame Begutachtung der zur Schau gestellten Präsente im Vordergrund, beim langsamen Schlendern hintereinander entlang des Tisches mit kurzen Stopps. In der zweiten liegt der Fokus auf dem verstärkten Ulk und dem Positionswechsel der Schauspieler*innen, in dem diese aufeinander zukommen: nach einer zunächst statischen Position – zunächst jeder hinter einem Tisch stehend – stellt sie sich neben ihn. Weitere Handlungen erfolgen nun vom gemeinsamen Platz aus im Stehen. In der dritten Strophe – im Gegensatz zu den ersten beiden – bildet von Anfang an Tanz ein zentrales Bewegungselement: sich gegenüberstehend stehend tanzen sie, ohne sich dabei zu berühren (T. 69-72), danach schreiten sie Arm im Arm (bis zu T. 89) und zuletzt positionieren sie sich wieder (wie am Liedanfang hintereinander) gehend, jedoch nun deutlich fröhlicher und in ihren Bewegung rhythmisch-beschwingter. Nach dem Song-Ende an der Zeitposition 39' 32'' nimmt Marc Liz bei der Hand und sie laufen eilig davon, was das Ende des Liedes und der Szene markiert. Die heiter-amüsierte Stimmung des Liedvortrags wird im Verlauf zunehmend ausgelassener, gleichwie sich die Albereien der Darsteller*innen, die Interaktion und Körperkontakt sukzessive steigern. Allgemein sind Gestik und Mimik beider während des Songs sehr ausgeprägt und deutlich erkennbar, wodurch der Liedtext und der Ulk der Handlung verdeutlicht wird.

Durch die gemeinsamen Albereien und spöttischen Bemerkungen gegenüber der High Society entwickelt sich ihre Beziehung im Lauf des Liedes von einem zunächst rein geschäftlichen hin zu einem vertrauten Verhältnis, was sie am Ende wie ein Paar wirken lässt.

Die Liedszene strukturiert sich über diese sich verändernde Qualität der Beziehung und die damit einhergehende Atmosphäre in Zusammenhang mit den Formteilen des Liedes: In der ersten Strophe liegt der Fokus auf ihre geschäftliche und eher distanziert wirkende Verbindung und den ausgestellten Objekten. Es gibt darin nur einen Moment, in dem – unbeabsichtigter – Körperkontakt erfolgt: als Marc abrupt stehen bleibt, um das silberne, an ein Motoradlicht erinnernde Objekt zu begutachten, worauf Liz an ihn stößt (T. 9-12). Das einzig Mal, wo sich ihre Blicke treffen ist, als er ihr einen Sektkühler in die Hand drückt (T. 18-19). In der zweiten Strophe wirkt die Szene bereits aufgelockerter und es findet mehr Interaktion statt: Dem

Liedtext entsprechend füttert sie ihn imaginär mit Kaviar und ab T. 57 bis zum Strophenende erfolgt ein länger anhaltender Blickkontakt. In der dritten Strophe wirken die beiden bereits recht vertraut, zwischen ihnen gibt es verstärkt Blick- und Körperkontakt, letzterer vor allem beim gemeinsamen Tanz.

5.3.4 Musikalische Analyse

Das Lied steht in der Tonart B-Dur und wird *alla breve* gespielt. In der Druckfassung steht vor Beginn der ersten Strophe die Tempoangabe *Fox-trot with bounce*, was schwungvoll umgesetzt und durch den Song hindurch meist konstant gehalten wird. In den Takten 93–108 wird halbes Tempo gespielt und danach bis zur Generalpause am Schluss geringfügig gesteigert.

Der Song beginnt im *Mezzoforte* und wird im zweiten instrumentalen Zwischenspiel bis zur ersten Pause sukzessive lauter. Danach beginnt es wieder etwas leiser, wird bis zum Schluss erneut kontinuierlich gesteigert und mündet im *forte* gesungenen und gespielten Schlussteil. Die nicht notierten aber im Film praktisch umgesetzten zwei Generalpausen – vor der dritten Strophe (T. 84) und am Schluss (T. 114) – bilden einen dynamischen Kontrast und somit ein Spannungsmoment im Stück.

Die Taktzählung in der vorliegenden Analyse orientiert sich am Filmsong und weicht daher vom Notenmaterial ab, in dem der ersten Strophe eine viertaktige, instrumentale Einleitung und der 16-taktigen Verse vorangestellt ist. Das Duett *Who Wants to Be a Millionaire* ist als dreiteilige strophische Form, respektive als AAA-Form mit je 32 Takten pro A-Teil komponiert, Musik und Text des Duetts folgen dem Dialogprinzip. Da Marc und Liz im Vergleich zur reichen Oberschicht das einfache Volk repräsentieren, ist die Wahl dieser Liedform schlüssig, da dies musikhistorisch mit dem Volkstum und Volksliedern in Verbindung steht. Durch die Aneinanderreihung von Strophen könnte der Song beliebig lange fortgesetzt werden, ebenso verhält es sich auf der Ebene des Liedtextes mit der Aufzählung des scheinbar nicht enden wollenden Besitzes und einer Bandbreite kostspieliger Aktivitäten.

Die ersten beiden A-Teile umfassen im Film je 32 Takte, als Übergang von einer zur nächsten Strophe wurde im Film jeweils ein zwei Takte dauerndes instrumentales Zwischenspiel eingefügt, welches in den letzten zwei Strophentakten erfolgt. Die dritte geht in den Schlussteil über und zählt dadurch 38 Takte.

Die Melodie charakterisiert sich vor allem durch das aufsteigende Initialmotiv a in Form einer Frage und dem darauffolgenden Antwort-Motiv b mit Quartfall. Ersteres erstreckt sich über drei Takte mit der vom Grundton diatonisch aufsteigenden Melodie innerhalb des Intervall-

Who wants to be a mil - li - o - naire? I don't.

Danach wird Motiv a wiederholt und Motiv b – in Form einer großen Terz abwärts – variiert. In T. 29 wird das Frage-Motiv einen Ganzton höher sequenziert und anstelle der Schlussnote in T. 31 erfolgt ein Fortspinnen in das neue Motiv c. Dieses erfährt nachfolgend (T. 32–36) eine zweimalige Sequenzierung – je auf der einen Halbton abwärts befindlichen Tonstufe. Nach der Wiederkehr von Motiv a und b ab T. 37 wird erst eine große Terz höher sequenziert (ab T. 41) und die Antwort als fallendes, reines Quint-Intervall variiert. Die letzten acht Takte der Strophe beginnen mit Motiv a³, eine synkopierte und erweiterte Sequenzierung des Ausgangsmotivs. Die von Liz gesungene Antwort wird von Marc – durch einen Auftakt variiert und eine Quart höher transponiert – übernommen und geht in das zweistimmig gesungene Motiv d am Schluss über. Im letzten Takt der Strophe pausiert der Gesang und das instrumentale Zwischenspiel leitet in die zweite Strophe über, die motivisch mit der ersten ident ist. In T. 94 erfolgt der Wechsel in die Coda, welche anstelle der vierten nun in der dritten Zählzeit mit dem Schluss-Motiv d¹ beginnt – dem augmentierten und synkopierte Motiv d.

72

Notenbeispiel 9: Strophenende (nach: Porter, Cole, "Who Wants to Be a Millionaire", T. 58-61).

Diese musikalische Abwärtsbewegung kann mit einem abgelehnten gesellschaftlichen Aufstieg respektive Abstieg aus Sicht der Oberschicht in Verbindung gesetzt werden, quasi als Preis für die Beziehung mit einer Person (Liz), die (im Gegensatz zu Daisy) nicht der Oberschicht angehört. In der ersten Strophe singt er das erste „I don’t“ (Motiv b) und sie wiederholt es, in der zweiten Strophe vollzieht es sich umgekehrt, wie Notenbeispiel 9 erzeugt.

Die Melodie des Liedes wird mehrmals als Leitmotiv verwendet: Das erste Mal bei Georges Ankunft mit seinem Auto, daraufhin als Liz und Marc mit dem Taxi anreisen. Weiters – in offensichtlich karikierender Weise – nachdem die Fotografin und der Reporter das Haus der Familie Cord betreten, dem Butler zum Südsalon folgen und sich dort über die luxuriöse Ausstattung und Lebensweise der High Society lustig machen. Das Motiv wird im Film das letzte Mal verwendet, als Daisy Marc auf eine Autofahrt mit konfliktreichem Gespräch mitnimmt. Am Ziel angekommen bringt Marc im Song *You're Sensational* seine Zuneigung zu Daisy zum Ausdruck, was bei ihr Anklang findet. Danach wird das Leitmotiv nicht mehr verwendet.

Der Ambitus der Gesangs-Melodie umfasst eine Dezime. Innerhalb davon kommen keine großen und dissonanten Intervallsprünge, keine Modulationen und besonders schnelle Melodieläufe, weder lang auszuhaltende Töne noch große Spannungsbögen vor. Der Gesangsstil ist allgemein an die Sprechstimme angelehnt, wie im Jazzgesang üblich, auch werden einzelne Phrasen gesprochen. Tendenziell ist das Stück leicht zu singen, die Herausforderung besteht darin, den Gesang dieses Strophenliedes interessant und abwechslungsreich zu gestalten. Dies erfolgt durch die Verwendung unterschiedlicher Stimmfarben z. B. als Mittel zur Verulkung: Motiv b wird von Liz am Liedbeginn sehr weich gesungen, das zweite Mal bereits mit einem raueren Timbre und im weiteren Verlauf klingt es fast krächzend. Zusammengefasst klingt durch die Art der Interpretation kein Motiv b wie das andere, was unerlässlich für die Abwechslung im Stück und für seinen humorvollen Charakter ist.

Der Liedtext in Form eines Paarreims besteht ausschließlich aus der Aneinanderreihung von Fragen und deren verneinende Antworten. Damit ordnet sich *Who Wants to Be a Millionaire* in die Kategorie der sogenannten *List Songs* ein. Mit der Wortfolge „Who wants to“, die ident ist mit dem Anfang der Titelphrase, beginnt jede der Strophen. Daran schließen jeweils inhaltliche Varianten dieses Fragesatzes an, die mit denselben ersten zwei Worten „who wants“ anfangen

und dann diverse Aktivitäten oder auch Luxusgüter aufzählen, die sich nur jemand aus einer superreichen Gesellschaftsschicht leisten kann, wie zum Beispiel: „Who wants a marble swimming-pool too“ oder „Who wants a private landing field too.“ Auf jede Frage folgt jeweils die wiederkehrende Antwort: „I don’t“, vom achten bis zum sechzehnten Takt der drei Strophen wird zuvor nochmals ein Teil des vorigen Fragesatzes wiederholt. Das jeweilige Ende der Strophe bildet wiederum die Antwort „I don’t“, dem noch die Begründung „‘cause all I want is you“ angefügt wird. Dadurch erfahren die Zuseher*innen nun das Motiv, weshalb die Interpret*innen auf das Millionärs-Dasein verzichten würden: nämlich zugunsten der Liebe zum jeweils anderen, wenn dies auch der Verzicht von Reichtum bedeuten würde. Sogenannte „Want-Songs“ ordnet Larry A. Brown den sogenannten Charaktersongs zu, die u. a. eine typische Songkategorie in Bühnen-Musicals ab etwa 1943¹⁸⁸ darstellen, die in Bezug auf die Dramaturgie eine Funktion erfüllt, nämlich dass diese Lieder „[...] suggest a course of action for the future. Characters often express their goals and dreams through song.“¹⁸⁹

Der Stimmeintritt in diesem Duett erfolgt überwiegend sukzessive: Antwort und Frage sind zwischen dem männlichen und der weiblichen Interpret*in aufgeteilt. Die gesungene Begründung „‘cause all I want is you“ an den Strophenenden singen beide gemeinsam. In der ersten und dritten Strophe stellt Marc die Fragen, Liz antwortet. In der zweiten Strophe wird dieses Schema zunächst fortgesetzt, ab T. 69 verhält es sich umgekehrt – hier stellt Liz zwei Fragen und Marc antwortet – abgesehen von der letzten Frage, die Marc übernimmt.

Die Begleitung des Gesangs erfolgt einerseits durch das fast durchgängige *Unisono*-Spiel wechselnder Instrumente, andererseits durch deren jazzigen Phrasierungen zwischen Gesangsmotiven und Formteilen. Die Instrumentierung besteht zum einen aus orchesterlicher, primär der Kunstmusik zuzuordnender Begleitung mit Streichern, Trompeten, Posaunen, Hörnern, Querflöten, Klarinetten, Oboen, Triangel, Pauken und zum anderen aus Instrumenten, die in Zusammenhang mit ihrer synkopischen Spielweise charakteristisch für Jazz- und populäre Musik sind. Diese wird sowohl durch gezupften Kontrabass und Schlagzeug repräsentiert als auch durch den Einsatz jazziger Sequenzen in den Übergängen zwischen den Motiven, gespielt von Posaunen, Trompeten und Klarinetten. In T. 61 und 62 werden Kastagnetten verwendet, welche in Kombination mit dem gespielten Rhythmus die Assoziation zu spanischer Folklore hervorgerufen. Dies stellt einerseits den Bild-Ton-Zusammenhang her, da sie an jener Stelle eingesetzt

¹⁸⁸ Anm.: 1943 war das Jahr, in dem das Musical *Oklahoma!* von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein erschien, das neue Maßstäbe für kommende Musicals setzte vor allem hinsichtlich der Integration von Musik und Text, als auch der Funktion der Songs innerhalb einer Gesamtdramaturgie.

¹⁸⁹ <https://larryavisbrown.com/dramatic-function-of-songs-in-musicals>, Zugriff: 2.4.2024.

werden, als Marc einen Fächer in der Hand hält, mit dem er einen Flamenco-Tanz imitiert. Andererseits ist diese Tanzbewegung in Verbindung mit dem gespielten Rhythmus sexuell konnotiert, da er eine Art Partnerwerbung zum Ausdruck bringt und auf die Möglichkeit einer Liebesbeziehung zwischen Marc und Liz verweist: Von seinem Tun sichtlich entzückt kommt sie auf ihn zu, er verschafft ihr mit dem Fächer Luft und umzeichnet ihre Silhouette mit einer schwunghaften Bewegung in der Luft. Der mit Holzblock gespielte Rhythmus in den T. 73-80 imitiert den Klang von Pferdegetrappel und stellt damit die Verbindung zur pferdehaltenden als auch -reitenden Oberschicht her.

Rhythmisch wird das Stück bis auf zwei Ausnahmen durchgehend von Schlagzeug mit Betonung der zweiten und vierten Zählzeit sowie Kontrabass auf der ersten und dritten begleitet. Ersteres pausiert an jener zuvor genannten Stelle im Stück, in welcher Kastagnetten den Begleitrhythmus übernehmen.

Harmonisch gestaltet sich *Who Wants to Be a Millionaire* überschaubar, beginnend mit sechs Takten der ersten Stufe B-Dur (samt dem B übermäßigen Akkord an der Stelle mit Chromatik (*fis*¹), zwei Takten der fünften Stufe F⁹ und einer II-V-I-Kadenz mit *turnaround* (SubV-V⁷) über die nächsten vier Takte. Die zweite Hälfte der Strophe beginnt gleich wie die erste, in deren fünften Takt (T. 41) verläuft die harmonische Gestaltung nun etwas anders: zwei Takten der Zwischendominante D⁷ führen zur anschließenden sechsten Stufe g-Moll. Taktweise erfolgt nun der Akkordwechsel mit der Zwischendominante (B⁷) zur vierten Stufe Es-Dur, dem b ganzverminderten Akkord über die erste Stufe B mit Quintbass in die Dominantkette G⁷ und C⁷, welche in die erste Stufe und der Ausharmonisierung des chromatischen Basslaufs (I-I^{7b5}-II-V⁷) wieder zur Tonika führt, und die fünfte Stufe letzten Takt der *prima volta* wieder in die erste Stufe der nächsten Strophe führt.

Allgemein ist der Gesang wie auch die instrumentale Begleitung abwechslungsreich. Alle vier Takte erfolgt eine Veränderung bzw. Neuerung einerseits durch die Variante der eingesetzten Instrumente wie auch der Begleit-Motive, andererseits durch die Verwendung von Geräuscheffekten, welche das Bildgeschehen untermalen und auch durch eingesetzte Pausen, Veränderungen in Tempo und Rhythmik.

5.3.5 Zusammenfassung

Der schwungvolle *List Song* gibt Grund zum Lachen und bietet eine willkommene Abwechslung und Entspannung zur vorangegangenen Szene ohne Musik, in der alle Familienmitglieder vorgestellt werden. Das Lied bewirkt, dass Liz und Marc während ihres gemeinsamen Aufenthaltes auf Daisys Hochzeit ihre bislang berufliche Beziehung auf eine mögliche private hin

überprüfen. Dies geschieht während dem Song unter dem Vorwand des objektiven Beschreibens des Reichtums des Brautpaares, was sie jedoch subjektiv mit ihren eigenen sozialen Status in Beziehung setzen und dabei ihre geringere gesellschaftliche Stellung durch Witzeleien kompensieren. Die Musik thematisiert ihre gegenseitige Zuneigung unter dem Deckmantel der Aliberei im Song, wird jedoch in der Handlung außerhalb des Songs vorerst nicht angesprochen. Das Fazit des Liedes, dass die gemeinsame Liebe mehr wert ist, als reich zu sein, könnte ohne die Musik respektive ohne den Liedtext nicht verstanden werden, aufgrund der reichhaltigen Mimik und Gestik wohl aber die rudimentäre Handlung und der Ulk. Zahlreiche stimmliche und instrumentale Effekte sorgen für Abwechslung, erzeugen und verstärken den Zusammenhang von Bild und Ton. Die ausdrucksstarke Gestik und Mimik der Darsteller, choreografierte Bewegungen und tänzerische Elemente prägen die Songszene, was ein klassisches Element des Filmmusicals darstellt, wodurch das Genre statuiert wird.

Die superdiegetische Musik zeichnet sich durch die grundlegende Unisono-Begleitung zur Gesangsmelodie durch „klassische“ Orchester-Instrumente und dem Einsatz von Rhythmus-Instrumenten in der Begleitung sowie auch zwischen den Motiven, die mitunter jazzig konnotiert sein können, aus. Charakteristisch für das Lied ist auch das gesungene Frage- und Antwort-Motiv (letzteres in Form der Verneinung) im Duett, welches in Verbindung mit der Bewegungschoreografie steht und in dem ein Zusammenhang von Text und Ton gegeben ist: die Frage nach gesellschaftlichem Aufstieg ertönt melodisch in Aufwärtsbewegung – verneinende Antwort, was einem gesellschaftlichen Abstieg entspricht, in Abwärtsbewegung.

Who Wants To Be a Millionaire bewirkt, dass die Zuschauer*innen nach der vorangegangenen ernsten angespannten Szene nun losgelöst eine heiter-lustige und somit entspannende erleben können. Das Lied hinterfragt den amerikanischen Traum „Vom Tellerwäscher zum Millionär“ und reflektiert kritisch das Millionärs-Dasein mit einem Augenzwinkern. Die Funktion des Liedes im Zusammenhang mit der und ihres Spannungsbogens ist die der Unterhaltung, Entspannung und Abwechslung; auch bietet sie den Stars mit ihrem Gesang Raum, wobei ein altbewährtes Unterhaltungskonzept bedient wird. Zudem hat die Musik Wirkung auf die Gesamtdramaturgie: sie spricht die bisher unausgesprochene Thematik einer möglichen Beziehung zwischen Marc und Liz an und liefert damit eine Vorschau auf den weiteren Verlauf bzw. Ausgang der Filmhandlung.

Der Song und die Liedszene charakterisiert sich durch Sinatras und Holms abwechslungsreiche Gesangsinterpretation gepaart mit der Bewegungschoreografie und ihrer reichhaltigen Mimik und Gestik. Musikalisch sorgt der Einsatz vieler Geräusch- als auch stimmlicher Effekte samt der vielfältigen Begleitinstrumentariums für Abwechslung innerhalb der repetierenden AAA-

Form mit ihren zwei Grund-Motiven, die wiederholt, sequenziert und variiert werden. Auch zwei Generalpausen sorgen für Abwechslung und Spannung im Zusammenhang mit Standbild der Kamera bzw. dem Innehalten der Bewegung. Mit der Darstellung der sich sukzessive intensivierenden Beziehungsqualität steigert sich auch die Lautstärke des Liedes von Formteil zu Formteil. Die Melodie von *Who Wants to Be a Millionaire* wird auch als Leitmotiv an mehreren Stellen im Film verwendet, wenn Personen aus der Mittelschicht in die Gesellschaft der Oberschicht eintreten bzw. sich darin aufhalten, wodurch sich die Melodie den Zuseher*innen einprägt.

Elemente des Jazz zeigen sich innerhalb der überwiegend einfachen Harmonik über die Grundstufen auch durch den Einsatz der II-V-I Jazzkadenz, von übermäßigen und ganzverminderten Akkorden, und durch Chromatik und dem Tritonus in der Melodie. Den „klassischen“ Orchesterinstrumenten stehen Kontrabass, Schlagzeug, Klarinette, Posaunen und Trompeten mit jazziger Spielweise gegenüber, welche die beiden hier aufeinanderprallenden Gesellschaftsschichten repräsentieren. Das Lied dürfte seinen Teil zum Filmerfolg beigetragen haben, nachdem mit dem Duett von Gesangsstar Sinatra und der Oscar-Gewinnerin (und später zweifach nominierten) Celeste Holm, zwei Stars auftreten, die bereits ein Jahr zuvor gemeinsam in einem Film zu sehen waren.

5.4 Songanalyse *True Love*

5.4.1 Hintergrundinformationen zum Song

Vor *True Love* soll Cole Porter ursprünglich einen anderen Song-Entwurf für die betreffende Filmszene angefertigt haben, den er Saul Chaplin, dem Co-Produzent und Verantwortlichen für das musikalische Arrangement des Films sowie Autor des Buches *The Golden Age of Movie Musicals*, im Herbst 1955 vorspielte.¹⁹⁰ Darin beschreibt er, dass er diesen zwar schön, aber nicht ganz passend fand, was er Porter aber nicht sagte. Der Songwriter soll die unausgesprochenen Bedenken jedoch wahrgenommen und von Chaplin ehrliche Rückmeldung eingefordert haben. Nachdem er einräumte, dass es eine „einfachere und altmodischere Nummer brauche“, soll ihm Porter nach drei Tagen das vorliegende Lied vorgespielt haben, welches der Arrangeur und Co-Produzent als perfekt für die Vertonung der zugehörigen Szene befand.

Der Porter-Biograph McBrien sieht in der Thematik von *True Love* eine Verbindung zu Porters eigener Suche nach der wahren Liebe und konstatiert, dass der Songwriter Aspekte davon in den Beziehungen zu seiner Frau als auch Mutter erlebt haben soll.¹⁹¹ Über die Erfahrung der wahren Liebe des homosexuellen Songwriters mit einem Mann im Rahmen einer längerfristigen Beziehung ist jedoch nichts bekannt.

Vom überwältigenden Erfolg des Liedes, der in einer Oscar-Nominierung gipfelte, soll Porter überrascht gewesen sein, da er glaubte, dass der Publikums-Hit *You're Sensational* werden gewinnen würde.¹⁹² Der Song brachte den Interpreten Bing Crosby 1957 nach mehreren Jahren international wieder in die Hitparaden: In den USA für 31 Wochen (Höchstplatzierung 4), in Großbritannien für 30 (Höchstplatzierung 4) und in Deutschland – dort als erfolgreichster Song Crosbys – für 16 Wochen (Höchstplatzierung 18).^{193,194} Die Plattenaufnahme (Capitol Records) wurde in diesem Jahr eine Million Mal verkauft¹⁹⁵ und der Song wurde einer der größten Hits von Porter, der sich von seinen Song im Allgemeinen vor allem durch seine Einfachheit unterschied. Max Dreyfus¹⁹⁶ wrote to Porter: “In all my sixty-odd years of music publishing, nothing has given me more personal pleasure and gratification than the extraordinary success

¹⁹⁰ Chaplin 1994, S. 154f.

¹⁹¹ William McBrien, *Cole Porter. A Biography*, New York: Vintage Books 2000, S. 374.

¹⁹² McBrien 2000, S. 373.

¹⁹³ Porter / Kimball 1992, S. 455.

¹⁹⁴ <https://www.chartsurfer.de/artist/bing-crosby/gfge.html>, Zugriff: 31.7.2019.

¹⁹⁵ David Ewen, *American popular songs. From the Revolutionary War to the present*, New York, NY: Random House 1966, S. 409.

¹⁹⁶ Anm.: u. a. Präsident des damals weltweit größten Musikverlags Chappell & Co, Arrangeur und Songwriter.

of your „True Love“. It is truly a simple, beautiful, tasteful composition worthy of a Franz Schubert.”¹⁹⁷ Seit 1956 existiert eine Vielzahl an weiteren Aufnahmen bekannter Interpret*innen, wodurch das Lied bis heute großen Bekanntheitsgrad erlangte.¹⁹⁸ Erwähnenswerte Beispiele erfolgreicher Versionen mit Chart-Positionierungen waren in den USA – im Erscheinungsjahr wie diejenige mit Crosby und Kelly – jene von Jane Powell mit der höchsten Chartposition auf Platz 24, jene von Richard Chamberlain (Platz 98) im Jahr 1963, 1988 von Shakin’ Stevens und nicht zuletzt das Duett von Elton John und Kiki Dee aus dem Jahr 1993 (Höchstplatzierung 56, in den UK sogar Platz 2).¹⁹⁹ Auch das 2019 erschienene Album des amerikanischen Jazz-Sängers, mehrfachen Grammy-Gewinners und Schauspielers Harry Connick Junior trug den Titel *True Love. A Celebration to Cole Porter* – gleich wie seine Bühnenshow – und gelangte in die US- und UK-Charts. Es beinhaltet ebendiesen Song wie auch *Mind If I Make Love to You* und *You’re Sensational* aus *Die oberen Zehntausend*. Die dazugehörige, gleichnamige Broadway-Show wurde vom 7. bis 29.12.2019 im Nederlander Theatre in New York aufgeführt.²⁰⁰ Noten von *True Love* sind häufig verbreitet in verschiedensten Songbooks zu finden.

5.4.2 Formschema

Takt	Formteil	Motiv	Tonart	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Interpret*in	Text	
1-2	Intro		G-Dur	Erste zwei Takte im Film nicht verwendet				
3-4				Überblendung: Segelschiff im Meer	Konzertina: fallender Melodie-Verlauf; Streicher		keiner	
5-8	Verse	α, α^1		Schnitt: Normalsicht auf Deck; Dexter Konzertina-spielend, Daisy an ihn gelehnt	Einsatz Gesang, <i>rubato</i> ; T. 9: Orchester <i>a tempo</i> , gezupfter Kontrabass, Streicher, Harfe	Dexter	Sun tanned, windblown,	
9-12		a, a^1					honeymooners...	
13-16		α, α^2					Motiv a^2 : Kameranchnitt	feeling far..
17-20		a^2						
	Auf-takt			Daisy richtet sich auf	Aufsteigende Konzertina-Sequenz; Harfe, Streicher <i>unisono</i> ; <i>ritardando</i> , Begleitung pausiert		...are.	
				Legt sich nieder, Kopf auf Dexters Oberschenkel, blickt zu ihm			While I	
21-24	A	a^3, a^4		Daisy hält ihn am Arm, er	Streicher, gezupfter Kontrabass, Harfe		give to you and you give..	
25-28		α^3, α^4			Atempause vor „So“;		true love, true love. So	
29-32	A	a^3, a^4		blickt sie an, wieder in Ferne, bei „always be“ wieder an			on and on it will always be	
33-36							true love, true	

¹⁹⁷ Furia / Patterson 2012, S. 191.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ https://www.chartsurfer.de/artist/elton-john-kiki-dee/true-love-song_fvnr.html, Zugriff: 14.1.2020.

²⁰⁰ <https://www.broadway.com/buzz/197786/harry-connick-jr-a-celebration-of-cole-porter-officially-opens-on-broadway/>, Zugriff: 19.1.2020.

		α^4 , α^5		T. 36: Schnitt: Übersicht	Atempause vor „for“		love. For
37-40	B	a^5 , a^6	B-Dur	Sie blickt ihn an, berührt ihn mit ihrer Hand im Gesicht	<i>Unisono</i> zu Gesang: Streicher, Konzertina		you and I have a guardian...
41-44		a^7		Nach „high“ Schnitt: Normal-sicht. „to do“: Blick zu Dexter	Kontrabass, absteigend; parallel Konzertina aufsteigend		high with nothing to do
45-48	A	a^3 , a^4	G-Dur	Streicht mit Zeigefinger von Stirn über Gesicht –	Fallendes Konzertina- <i>Arpeggio</i> nach Ende Liedzeile		give to you and to give...
49-52		α^6		bis Brust, legt dort Hand ab	Streicher in mittlerer Lage		Love forever..
Wiederholung B-Teile				im Film weggelassen			
53-56	B	a^5 , a^6	B-Dur	Schnitt: Übersicht Daisy, beginnt zu singen, blickt in Ferne,	Duett bis T 83; Dazu: Streicher und Konzertina <i>unisono</i> .	Dexter und Daisy	(For) ...you and I have a guardian...
57-60		a^7		bei „nothing“ sieht sie ihn lächelnd an. Senkt Blick auf „do“	Schluss-ton <i>unisono</i> gesungen; Kontrabass- und Konzertina-Motiv		high with nothing to do
61-64	A	a^4	G-Dur	Sie singt, blickt ihn an, streichelt seine Hand,	<i>Unisono</i> Gesang; Streicher Füllstimme		But to give to you and to give to me
65-68		α^6		schließt Augen, öffnet sie, schließt diese erneut	Konzertina Akkordzerlegung		love forever true.
Filmfassung	Coda	α^6		Schnitt: Normalsicht	Harfenklänge am Ende		love forever...
		-		Sie richtet sich auf, umarmt und küsst ihn	<i>Fermate</i> auf Pause (T 88), Konzertina (aufsteigend)		Kein Text

Tabelle 4: Formanalyse von „True Love“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.4.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Der Song wird in Szene 20 an der Zeitposition von 43' 33'' bis 46' 12'' wiedergegeben, in der sich Daisy in einer Rückblende an die glückliche Zeit gemeinsam mit Dexter in deren Flitterwochen erinnert, welche sie auf ihrem Segelboot, das den Namen des Songs – *True Love* – trägt, verbracht hatten. Das Liebeslied wird dabei von Bing Crosby gesungen, der Kapitän und Steuermann mimt, der B-Teil gemeinsam im Duett mit Grace Kelly. Die gesamte Liedszene spielt auf dem Segelboot, dem dunkleren Licht zufolge in der Nacht. Dexter sitzt zurückgelehnt hinter dem Steuerrad, ganz in dunkelblau gekleidet samt Kapitänsmütze, Daisy in rosa. Sie befindet sich in seitlich liegender Position an ihn gelehnt, ihren Oberkörper hat sie mit einem Arm aufgestützt und mit der anderen Hand hält sie seinen Arm. Beide blicken geradeaus in die Ferne, der Wind bläst durch Daisys Haare und ihre Kleidung, das Boot schaukelt langsam auf und ab.

In der vorangehenden Szene, welche mit der Zeitposition 42' 33'' beginnt, erhält sie von Dexter ein Modell ihres ehemaligen gemeinsamen Segelschiffs als Hochzeitsgeschenk. Sie lässt es im Pool schwimmen, worauf die Überblendung zu einem realen, im Wasser schwimmenden Boot

in Normalsicht innerhalb einer Panorama-Kameraeinstellung erfolgt. Nach wenigen Sekunden findet nach einem Kameraschnitt eine Rückblende zur nächsten Sequenz auf dem Segelschiff statt, mit humorvollem Charakter, worin Dexter mit Kapitänsmütze und Pfeife im Mund leger auf einen Arm aufgestützt hinter dem Steuerrad lehnt. Daisy serviert ihm zum Abendessen Tomatensaft aus der Dose und ein Sandwich, dessen Aufschnitt sich als Handschuh herausstellt. Als er hineinbeißt, traktiert er sie folglich im Spaß, woraufhin eine Überblendung zurück zur Landschaftsaufnahme des Wassers mit der Normalsicht des Bootes wie zu Beginn der Sequenz folgt. Dazu erklingt der Beginn zur instrumentalen Einleitung des Liedes, mit dessen letzten Tönen ein Kamera-Schnitt als Einstieg in die Songszene an der Position 43' 33'' erfolgt.

Die statische Kamera zeigt das Bootsdeck in Normalsicht mit Crosby, wie er den einleitenden Verse des Liedes zu singen beginnt und sich mit der Konzertina begleitet. Wellengeräusche sind dabei zu hören, auf dem Wort „wind-blown“, blickt Daisy zu Dexter hoch und er küsst sie auf die Stirn. Mit Ende des Formteils erfolgt ein Schnitt zu einer näheren Einstellung, während sich Daisy aufrichtet. Im ersten A-Teil legt sie ihren Kopf auf die Oberschenkel von Dexter und blickt verträumt zum Himmel hinauf. Sein Blick ist grundlegend in die Ferne gerichtet, immer wieder schaut er wechselnd auf die Konzertina-Tasten und zu Daisy. Erst am Ende des zweiten A-Teils erfolgt ein Kameraschnitt, welcher Daisy nun aus der Obersicht zeigt, wie sie zu ihm aufblickt und zärtlich mit der Hand berührt. Der nächste Schnitt erfolgt gegen Ende des B-Teils in der Gesangspause vor „on high with nothing“ (Motiv a⁷) zurück zur ursprünglichen Einstellung. Darin streicht sie mit einem Finger über seine Wange und seinen Mund („to do“), der diesen abrupt öffnet, als würde er nach ihr schnappen. An dieser Stelle blickt er für einen kurzen Moment zu ihr und danach wieder in die Ferne. Mit Beginn des dritten A-Teils beginnt sie ihn erneut mit dem Finger zu streicheln: von seiner Schläfe gleitet sie über die Mitte seiner Stirn hinunter über Nase, Kinn, Mund – wobei er etwas lächelt – dann mit ihrer flachen Hand über den Hals und über seine Brust. Die letzte Bewegung verfolgt Dexter mit seinem Blick, ansonsten lässt er sich von seinem musikalischen Vortrag nicht ablenken. Mit dem Schlusston auf „true“ legt sie ihren Arm hinter den Kopf, worauf ein Kameraschnitt samt Perspektivenwechsel erfolgt, der Daisy nun wiederum aus der Obersicht liegend zeigt. Es folgt die Wiederholung des nun im Duett zweistimmig gesungenen B-Teils, bei dem sie zunächst ins Leere Richtung Himmel blickt, kurz ihre Augen schließt und ihn daraufhin lächelnd anblickt. Während des Instrumentalspiels am Ende des Formteils senkt sie ihren Blick, mit der darauffolgenden Wiederholung des dritten A-Teil streicht sie (während der Textpassage „But to give to you“) seinen Arm hinab und hält danach seine Hand. Mit der Wiederholung der letzten vier Takte erfolgt erneut der Wechsel zurück zur vorigen Kameraeinstellung. Mit Gesangsende umschlingt sie

mit ihren Armen seinen Hals, richtet sich auf und sie küssen sich, wobei er nicht aufhört sein Instrument bis zum Liedende zu spielen. Die Filmsequenz endet an der Zeitposition 46' 12'' mit der Rückkehr in die Gegenwart, in dem die Kamera hin zum Schauplatz des Pools überblendet, wo Daisy von George, der ihren Namen ruft, aus ihren Träumen gerissen wird. Zusammenfassend strukturieren fünf Keraschnitte, drei unterschiedliche Einstellungsgrößen und zwei Perspektivenwechsel die Liedszene.

Die grundlegende Einstellung der Normalsicht wechselt zwei Mal in die Aufsicht der liegenden Daisy (und wieder zurück). Abgesehen davon verbleibt die Kamera durch das Lied hindurch statisch, was die romantische und kontemplative Atmosphäre des Songs unterstreicht. Die Gesichtsausdrücke von Crosby und Kelly verändern sich nur gering, er wechselt zwischen glücklicher (mit einem Lächeln), und nachdenklich-ernster (in die Ferne und ins Leere) Mimik und liebevollen Blicken zu ihr, die sie erwidert (einander betrachtend). Beider Gesten sind zärtlicher Natur und bringen ihre Liebe bzw. Verliebtheit zum Ausdruck: Dexters Kuss auf Daisys Stirn zu Beginn, ihre Berührungen, sein Schnappen nach ihrem Finger, als sie seinen Mund berührt und die Umarmung mit dem leidenschaftlichen Kuss am Ende des Songs. Die reduzierten Bewegungen im Film stehen im Zusammenhang mit jenen des Instrumentalspiels, dem Gesang, jenen des Windes und Wassers sowie ihrer beiden Blicke und dem Austausch zärtlicher Gesten. Im Gegensatz zur in der Gegenwart spielenden Filmhandlung, ist die Beziehung der Protagonist*innen in dieser Rückblende harmonisch und friedlich – sie sind verlobt und frisch verheiratet. Ihre jeweilige Funktion ist klar definiert: Dexter als singender Kapitän und Steuermann lenkt die *True Love*, ihr gemeinsames Schiff, was auch als Metapher für ihre Ehe verstanden werden kann. Damit wird das übliche Rollenbild des Mannes jener Zeit vermittelt, worin dieser eine aktive, führende Stellung innehat. Daisy gibt sich in dieser Filmsequenz als ruhige, passive und dem Mann untergeordnete Frau, was durch die Darstellung ihrer räumlichen Position in der Ebene unter ihm und ihrem Blick zu ihm hoch unterstrichen wird. Dies steht im Kontrast zu ihrer sonstigen Darstellung im Film, welche sie als emanzipierte und selbstsichere Frau präsentiert, die sich den Rollenklischees jener Zeit (noch) nicht unterzuordnen scheint.

Die Handlungsstruktur der Liedszene orientiert sich nicht nur über zuvor erwähnte Keraschnitte und Einstellungswechsel, sondern auch an der Liedform: Im Verse liegt der Handlungsschwerpunkt auf Bing Crosby und seiner musikalischen Darbietung, während sich Daisy in der Rolle der passiven Zuhörerin befindet. So auch im ersten A-Teil, in der sich ihre Körperstellung erst durch das Hinlegen verändert und sie ihn dann am Arm hält. Im B-Teil befindet sich Daisy mit ihren zärtlichen Gesten im Zentrum der Darstellung. Am Ende dessen wie auch im folgenden zweiten A-Teil ist sichtbar, wie sie durch Zärtlichkeiten Dexters Aufmerksamkeit

erlangen möchte. In der Wiederholung des B-Teils wie auch im dritten A-Teil liegt der Fokus der Handlung auf Daisys Gesang samt ihren liebevollen Berührungen. Die Wiederholung der letzten vier Takte des Songs zeigt wiederum beide mit Dexter im Zentrum des Bildes. Zusammengefasst steht in der Handlung von *True Love* der musikalische Vortrag im Vordergrund, begleitet vom reduzierten Handlungsgeschehen. In der Filmszene dazu fällt auf, dass die diegetische Musik in Form von Crosbys Instrumentalspiel lediglich durch die Bewegung des Balgwechsels umgesetzt wird, seine Fingerstellung jedoch statisch verbleibt, wodurch keine realistische Darstellung der Begleitung auf der Konzertina gegeben ist.

5.4.4 Musikalische Analyse

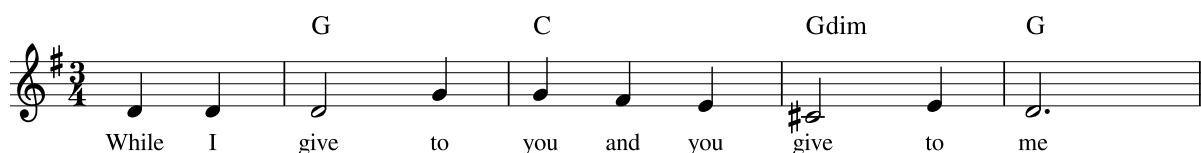
Das von Bing Crosby und Grace Kelly im Duett gesungene, balladeske Liebeslied steht in der Tonart G-Dur und ist im Dreivierteltakt notiert. Gegliedert ist es in einen 16-taktigen Verse und eine AABA-Form mit je acht Takten pro Formteil. Die Besonderheit stellt dar, dass der Verse hier nicht wie in den anderen Filmsongs von *High Society* weggelassen wird, sondern Bestandteil des Liedes ist. Die in der Druckfassung notierte viertaktige, instrumentale Einleitung wird im Film durch eine andere, zweitaktige ersetzt: Die Konzertina spielt *rubato* eine absteigende Melodie über zwei Akkorde. In der Druckfassung ist die gesamte Liedform (nach dem Verse) mit Wiederholungszeichen versehen, im Film wird lediglich die zweite Hälfte davon (vom B-Teil weg) repetiert mitsamt der letzten vier Takte.

Zu Beginn des Verse steht die Tempobezeichnung *easy tempo*, im Film ist er jedoch *rubato* umgesetzt, die Melodie wird jedoch zunächst etwa doppelt so schnell gespielt wie notiert. Mit dem Orchestereinsatz in dessen letzten vier Takten werden die Notenwerte der Melodie wie notiert und kurz *a tempo* gespielt, in den letzten zwei erfolgt dann ein *Ritardando*. Der Beginn des ersten A-Teils ist wiederum *a tempo* angeführt, im Filmsong erfolgt jedoch im gesamten Stück eine permanente Temponuancierung durch die Verlängerung von Haltetönen und eingefügten Pausen zwischen den einzelnen Gesangsphrasen. Das Stück ist durch eine freie Agogik mit einigen Atempausen charakterisiert, welche in Verbindung mit dem Dreiviertel-Metrum im langsamen Tempo und seinem wiegenden Walzer-Charakter die romantische Songszene auf dem sanft im Wasser schaukelnden Bootes unterstreicht. Das *poco ritardando* der Druckfassung im viertletzten Takt wird erst in der Wiederholung umgesetzt.

Die Dynamik im Gesang charakterisiert sich durch eine überwiegend konstante und wenn dann nur mit geringfügig veränderter Lautstärke während des Stücks. Im Gesang als auch in der Instrumentalbegleitung wird generell die erste Zählzeit des Dreiviertel-Metrums akzentuiert. Dynamikbezeichnung sind in der Druckfassung folgende zu finden: Der Verse und der Beginn

des ersten A-Teils sind mit einer *Mezzopiano*-Bezeichnung versehen, ersterer wird überwiegend konstant laut gesungen, die Begleitung durch Konzertina erfolgt in einer ähnlichen Lautstärke. Im viertletzten Takt des Verse („Oh, how lucky you are.“, Motiv a^2) lässt die Tonstärke geringfügig nach, was mit einem *diminuendo* auch in der Notenvorlage vermerkt ist. Am Beginn des A-Teils ist in der Druckfassung ein *crescendo* vermerkt, was auch im Film in Gesang und Instrumentalbegleitung praktische Umsetzung findet. Direkt vor dem B-Teil erzeugt eine kurze Kontrabassequenz für je zwei Takte einen dynamischen Kontrast im Stück und betont an dieser Stelle die Zäsur zwischen den Formteilen. Der Beginn des B-Teils ist mit einer *Crescendo* Angabe versehen, was dementsprechend umgesetzt wird.

Die Melodie beginnt im Verse ausgehend vom d^I mit dem Teilmotiv α in Form eines steigenden Quint-Intervalls, welches zwei Mal wiederholt und dabei aufsteigend gedehnt wird (Motiv α^1) hin zur großen Sext (h^I), dem Beginn des Initialmotivs a . Nach einer Tonrepetition und dem Einsatz einer chromatischer Wechselnote c^I führt sie weiter ins verkürzte und variierte Motiv a^1 , welches nach einer steigenden kleinen Terz mit einem fallenden Ganztonschritt ins a^I endet. Von der Wiederholung von Motiv α und der folgenden großen Sext (Motiv α^1) führt die Melodie ins Motiv a^2 , das variiert mit h^I beginnt und nach zweimaliger Tonrepetition im nächsten Takt diatonisch abwärts verläuft und mit einem aufsteigenden Ganztonschritt ins a^I erweitert wird. Ein Auftakt mit einer Viertelnote leitet ins Motiv a^3 in den ersten beiden Takten des ersten A-Teils über, welches mit der steigenden Quart am Beginn variiert und mit einer diatonisch abwärts verlaufenden Melodiebewegung erweitert wird (siehe Notenbeispiel 10).



Notenbeispiel 10: Anfangstake A-Teil (nach: Porter, Cole: „True Love“, T. 21-24).

Diese führt ins Motiv a^4 – der Sequenzierung von Motiv a^1 – mit der Pendelbewegung einer kleinen Terz und einem fallenden Ganztonschritt ins d^I . Letzteres Intervall wird als Teilmotiv α^3 zunächst einen Ganzton tiefer sequenziert, dann als Teilmotiv α^4 wiederholt und beide Male rhythmisch variiert. Der zweite A-Teil ist mit dem ersten ident, abgesehen der letzten zwei Takten in dem Teilmotiv α^5 eine Quart höher als das Teilmotiv α^4 im ersten Formteil sequenziert wird und die Melodie mit dem g^I endet, dem Anfangston von Motiv a^5 am Beginn des B-Teils. Letztere entspricht einer Sequenzierung von Motiv a^3 , die sich in Folge zwei weitere Male je

einen Ganzton tiefer vollzieht (a^6 , a^7) und auf dem d^1 endet (das wiederum zugleich der Anfangston des dritten A-Teils ist), wie Notenbeispiel 11 zeigt.

Cm F7 B $\flat$ G7 Cm F7 B $\flat$ 7 D7

For you and I have a guar - dian an - gel on high with no - thing to do

Notenbeispiel 11: B-Teil (nach: Porter, Cole, "True Love", T. 37-44).

Die ersten vier Takte verlaufen analog zu den vorigen beiden, die letzten vier unterscheiden sich durch ein steigendes Quint-Intervall in das letzte Teilmotiv α^6 , mit dem zunächst diatonisch aufsteigenden Melodieverlauf zur Sept und einem fallenden Tritonus in den Grund- und Schlussston g^1 . Zusammenfassend charakterisiert sich das Lied melodisch durch den wiederkehrenden Einsatz der reinen Quart und der überwiegenden Verwendung von Sekund- und Terzin- intervallen. Der Tritonus des d ganzverminderten Akkords im Verse (T. 11) als auch des g ganz- verminderten Akkords im dritten Takt des ersten A-Teils heben sich aus dem Melodiegefüge hervor. Die Rhythmik der Gesangsmelodie spielt zusammengefasst im Vergleich zu den ande- ren musikalischen Parametern eine untergeordnete Rolle, ist einfach konzipiert – es gibt nur vier unterschiedliche rhythmische Motive – und basiert primär auf langen Notenwerten, die den ruhigen Charakter des Liedes erzeugen.

Der Ambitus der Gesangsmelodie umfasst die Septime von d^1 bis c^2 und erfordert somit zur künstlerischen Umsetzung keinen großen Stimmumfang. Bing Crosby singt den Verse und die Liedform im Solo-Vortrag einmal durch, mit der Wiederholung des B-Teils (T. 69) bis zum Schluss, dann im Duett mit Grace Kelly. Der erste Ton beider Stimmen im Auftakt beginnt *unisono*, danach wird die Melodie zweistimmig: Daisy singt eine Unterstimme im Terzabstand. Die Wiederholung des letzten A-Teils singen sie *unisono*, jene der letzten vier Takte wieder wie zu Beginn zweistimmig im Terzabstand. Der sanfte Gesang des *Crooners* Crosby mit dem weichen Stimmeinsatz und warmen Timbre wird *legato* mit viel Vibrato vorgetragen. Im Kon- trast zur dunklen und gehaltvollen Stimme des professionellen Sängers klingt jene von Grace Kellys hell und natürlich im Sinne eines an der Sprechstimme orientierten Gesangs – die Klang- farben beider Stimmen verändert sich während des Vortrags grundlegend nicht. Dynamisch verhält sich der Gesang während des gesamten Songs hindurch überwiegend konstant. Die An- forderungen an die Sänger*innen und der Schwierigkeitsgrad des Songs könnten aufgrund des geringen erforderlichen Stimmumfangs sowie der wiederkehrenden, kontrastarmen melodi- schen und rhythmischen Motivik des gesamten Stücks tendenziell als leicht eingestuft werden.

Der Liedtext ist kurz und wird in der Wiederholung des B- und des letzten A-Teils repetiert. Der einleitende Verse umfasst vier Zeilen mit zwei aufeinanderfolgenden Paarreimen, worin beschreibend in die Situation der Songszene eingeführt wird. Im Text des ebenso langen A-Teils danach in Form eines Kreuzreims besingen die zwei die wahre und immerwährende Liebe zwischen Ihnen, wobei die zweite und vierte Zeile mit ihrem Text „true love, true love“ ident sind. In dreizeiligen B-Teil reimen sich jeweils das Wort „I“ am Anfang des zweiten Taktes und „high“ am Anfang des vierten. Der letzte zwei-zeilige A-Teil entspricht der Wiederholung des ersten („I give to you and you give to me“), beginnt jedoch mit „But to give to you and you give to me“ und endet auf die Phrase „love forever true“ (was sich auf das „you“ zuvor reimt) anstatt auf „True Love“ und dessen Wiederholung.

In der instrumentalen Begleitung des Gesangs spielt die Konzertina die zentrale Rolle. Das eng mit der Seefahrt in Verbindung stehende Instrument ist das gesamte Stück hindurch hör- und auch im Bild sichtbar. Zudem dominieren Streichorchester, gezupfter Kontrabass und Harfe in der Begleitung. Das Harfenspiel untermalt einerseits den romantisch, verträumten Charakter des Liedes und andererseits die Bewegungen des Wassers als auch die träumerische Erinnerung dieses Rückblicks. Einleitend spielt die Konzertina eine Folge von zwei Akkorden und eine simultan gespielte Melodie-Sequenz. Im gesamten Verse begleitet sie die Gesangsstimme harmonisch, in dessen letzten vier Takten kommen der gezupfte Kontrabass und die Harfe hinzu, welche während des gesamten Stück hindurch ebenfalls immer wieder zu hören sind. Konzertina und Streicher begleiten die Gesangsmelodie das ganze Stück hindurch meist *unisono* – abgesehen der letzten vier Takten des B-Teils („love forever true.“). An dieser Stelle folgt eine gestrichenen Kontrabass-Sequenz und vor deren Wiederholung an eine Streicherphrase in mittlerer Lage. In der Wiederholung des B-Teils ist es die zweite Gesangsstimme, die *unisono* von der Konzertina begleitet wird. Auch das Zwischenspiel, welches den Übergang zum letzten A-Teil markiert, wird von diesem Instrument wie auch Streichern wiedergegeben. Nach dem Gesangsende spielen die beiden eine Phrase *unisono*, die Konzertina beendet den Song. Der Rhythmus der meisten Begleitinstrumente orientiert sich durch das fast durchgehende *Unisono*-Spiel an jenem der Gesangsmelodie. Die Ausnahmen bilden die Zwischenspiele, Füllsequenzen der Konzertina, Streichern und der – meist die erste Taktzeit betonende – gezupfte Kontrabass. Die Harmonik von *True Love* wird im Verse von der ersten Stufe der Grundtonart G-Dur dominiert: Die erste Hälfte beginnt mit zwei Takten ebendieser, je zwei weiteren mit der fünften und der ersten führen über einen d verminderten Akkord wiederum in die fünfte Stufe. Wieder mit zwei Tonika-Takten beginnt die zweite Hälfte, nach je einem Takt der vierten Stufe C-Dur und dem gleichnamigen Moll-Akkord führt die Harmonik wieder zurück zur Tonika. Der Verse

endet mit einer II-V-Verbindung auf die Tonika G-Dur im ersten Takt des anschließenden A-Teils. Ganztaktig führen die vierte Stufe C-Dur, ein g verminderter Akkord wieder zur Tonika. Mit einer V^7 -IV-I-(D^7 -C-G) schließt der erste A-Teil. Der zweite verläuft ident, abgesehen von der abweichenden Schlusswendung mit einem Ganzschluss in Form dreier statt zwei Takten D-Dur⁷ (V^7) und einem Tonika-Takt (I). Im B-Teil moduliert die Tonart nach B-Dur, die Akkordwechsel vollziehen sich nun ganztaktig beginnend mit der IIm- V^7 -I-Folge (c-Moll, F-Dur⁷, B-Dur) über die Zwischendominante G-Dur⁷ der nachfolgenden zweiten Stufe c-Moll. Die nochmalige IIm- V^7 -Verbindung führt nun nach B-Dur⁷, hier in der Funktion des Tritonus-Substitutionsakkords, der anstelle der entsprechenden Zwischendominante in den D-Dur⁷-Akkords im nächsten Takt führt. Über diese Dominante von G-Dur erfolgt die Modulation zurück in die Ausgangstonart (siehe Notenbeispiel 11). Der letzte A-Teil ist ident mit dem ersten, abgesehen der *prima volta*, in welcher im Takt vor dem Wiederholungszeichen die vierte Stufe C-Dur und die fünfte D-Dur⁷ eingefügt sind, welche in die Tonika des ersten A-Teils überleiten.

Das Thema des Songs tritt als Leitmotiv in fünf weiteren Filmsequenzen auf – u. a. in Verbindung mit der Darstellung des Segelboots bzw. seines Modells als Sinnbild für Dexter, seine Liebe und die Beziehung zu Daisy.

5.4.5 Zusammenfassung

Die romantische Liebesballade *True Love* stellt innerhalb des Handlungsverlaufs inmitten der turbulenten Hochzeitsvorbereitungen einen Ruhepol dar. Die ruhige Musik erinnert an ein Wiegenlied und vermittelt den Zuseher*innen ein Gefühl von Geborgenheit. Eine kontemplative Wohlfühlatmosphäre entsteht durch die Verbindung des minimalistischen Handlungsgeschehens und der statischen Kameraeinstellung. Diese strukturiert anhand von Perspektivenwechsel in Verbindung mit dem Wechsel der Liedformteile die Handlung. Die Wahl des Duetts mit seiner anteilmäßigen Verteilung des Gesangs von Crosby und Kelly ist ident mit der szenischen Darstellung und dem Fazit des Films: Dexter als Mann steuert das Boot und übernimmt den Großteil des Gesangs. Daisy wird ihm musikalisch und dramaturgisch untergeordnet in einer deutlich passiven Rolle dargestellt.

Charakteristisch für das vorliegende Lied ist, dass dabei – als einziger aller Songs – keine durchgängige rhythmische Begleitung zu hören ist. Die instrumentale Begleitung gestaltet sich dezent und unterliegt dem Gesang. Abgesehen der Konzertina als Solo-Instrument am Beginn, zeichnet sich die Begleitung durch das fast ausschließliche Unisono-Spiel der Begleitinstrumente aus. Auch ist es das einzige Lied im Film im durchgängigen $\frac{3}{4}$ -Takt sowie mit dem geringsten Ambitus einer kleinen Septime. Es zeichnet sich durch seine Einfachheit und seinem

getragenen Charakter aus, was auf die Reduktion seitens der instrumentalen Begleitung, der Rhythmusmodelle, der Melodie, durch die Verwendung von vor allem langen Notenwerten, und auf den zurückhaltenden Gesang zurückzuführen ist. Das harmonisch überraschende und erfrischende Element stellt die Modulation im B-Teil von B-Dur nach G-Dur dar. Leitmotivisch wird die Melodie in fünf weiteren Filmsequenzen in Form von nicht-diegetischer Musik verwendet, wodurch sich die Melodie im Bewusstsein der Zuseher*innen verankert.

Der Zusammenhang von Musik und Szenendramaturgie erzeugt durch ihre Einfachheit ein entsprechendes Gefühl, zeigt wie einfach und schön die Beziehung war und auch zukünftig wieder sein könnte. Es sorgt für eine Romantisierung von Daisys und Dexter Beziehung in dieser nostalgischen Rückschau und der Idealisierung Crosbys als perfekten Mann, der das Schiff *True Love* – als Sinnbild für ihre Beziehung (der „wahren Liebe“) – steuert. Die Funktion des Liedes innerhalb der Gesamtdramaturgie ist, ein Verständnis dafür herzustellen, dass Dexter und nicht George der richtige Mann für Daisy ist, wodurch der Fort- und Ausgang der Filmhandlung vorbereitet wird.

Jazzige Elemente spielen in diesem Lied keine Rolle, da sie in diesem nostalgischen Rückblick in die Vergangenheit unpassend wären. Die einfache und altmodische Nummer beinhaltet dennoch eine Innovation: Grace Kellys Gesang war eine Premiere und Sensation mit dem Ergebnis einer Goldene Schallplatte für die beiden. *True Love* war der Hit des Films und ist bis heute ein Evergreen.

5.5 Songanalyse *You're Sensational*

5.5.1 Hintergrundinformationen zum Song

Das Lied wurde von Porter im Oktober 1955 fertiggestellt und die Druckfassung im Mai 1956 veröffentlicht.²⁰¹ Es gibt zwei unterschiedliche Aufnahmen des Songs von Frank Sinatra: ein Nelson Riddle-Arrangement für den Film (aufgenommen am 20. Januar 1956) und eines für das Soundtrack-Album für Capitol Records (aufgenommen am 5. April 1956).²⁰² *You're Sensational* steigt am 7. April 1956 in die amerikanischen Billboard Charts ein, bleibt insgesamt 15 Wochen in den Charts und belegt als höchste Platzierung Rang 52, war also einem größeren Publikum bekannt.^{203,204}

Wie bereits erwähnt glaubte Porter, dass dieses Lied der Hit des Films werden würde, jedoch wurde es zu seiner Überraschung *True Love*. *You're Sensational* soll aber zufolge dem Porter-Biografen Charles Schwartz für den Erfolg des Films mitverantwortlich gewesen sein.²⁰⁵ Das Lied ist auf diversen Frank Sinatra Kompilationen zu finden. Auch Bing Crosby nahm *You're Sensational* im Erscheinungsjahr auf und sang es am 22.8.1956 erstmals in *The Bing Crosby Show* des amerikanischen Radiosenders CBS.^{206,207} Weitere Versionen existieren u. a. von Sammy Davis Junior (1956), Jack Jones (1965), Matt Monroe (1975) und rezent von Harry Connick Junior auf seinem Album *A Celebration of Cole Porter*. Das Lied wird im Buch *American popular songs. From the Revolutionary War to the present* von David Ewen als eines der bedeutendsten ebendieser Songs gelistet.²⁰⁸ Heute dürfte es vorrangig Fans und Kenner*innen des Repertoires der zuvor genannten Interpret*innen bzw. des Films bekannt sein.

²⁰¹ Porter / Kimball 1992, S. 456.

²⁰² <https://the-main-event.de/songindex/youresensational.html>, Zugriff: 11.3.2024.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ https://www.chartsurfer.de/artist/frank-sinatra/you-re-sensational-song_upfpv.html, Zugriff: 31.7.2019.

²⁰⁵ Charles Schwartz, *Cole Porter: A Biography*, New York, NY: Da Capo Press 1979, S. 256.

²⁰⁶ <http://www.bingmagazine.co.uk/bingmagazine/CBS.html>, Zugriff: 1.10.2019.

²⁰⁷ Anm.: Diese Aufnahme ist auf der 2009 erschienen CD-Box (Mosaic Records) mit dem Titel *The Bing Crosby CBS Radio Recordings (1954-56)* zu finden.

²⁰⁸ Ewen 1966, S. 464.

5.5.2 Formschema

Takt	Formteil	Motiv	Tonart	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Interpret*in	Text
1-4	Intro	Wird im Film weggelassen					
5-14	Verse	Wird im Film weggelassen					
15-18	A	a, a ¹	Es-Dur	Normalsicht, amerikanische Einstellung: Daisy hinter Bar, Rücken zu Publikum/Marc lehnt davor; Zoom-In (bis T. 47)	ersten sechs Takte <i>rubato</i> . Begleitung: gestrichener Kontrabass, Streicher mittlere Lage	Marc	I've no proof, when...
				T. 18: Sie blickt hinter sich zu ihm	Streicher, Begleitung pausiert am Ende		(you're) more or...
19-22		b		Er stützt Kinn auf Faust. schüttelt Kopf, legt Arm ab, sie lächelt und dreht sich um.	Motiv b: <i>a tempo</i> , gezupfter Kontrabass, Hörner, Streicher		but you're sensational
23-26	A	a, a ¹		Nimmt Schluck, blickt ins Glas, stützt Ellenbogen auf	Einsatz Orchester, Flötensequenzen nach „care“		I don't care if...
				richtet sich auf, blickt ihn an,	Streicher		fair Miss..
27-30		b		bewegt zum Gesang Oberkörper, Kopf; lacht,	Antwortmotive: Streicher		'cause you're ...
31-34	B	c, c ¹		nimmt Schluck, blickt ins Glas. Er steht auf, setzt sich,	Streicher <i>unisono</i> zu Gesang		Making love is...
				Sieht ihn mit gesenktem Kopf an, stellt Glas ab	Oboen, Flöten		love art
35-38		c ² , c ³ , c ⁴		Er zeigt auf sie,	Kurze Pausen in Begleitung.		you
				sie streicht mit Fingern um Gläserrand, blickt ihn an, er bewegt Oberkörper nach vor	Streicher <i>pizzicato</i>		require is the...
					T. 38: Streicher, Kontrabass		heart.
39-42	A	a, a ¹		„that“: legt Hand auf Bar, steht auf, sie senkt Blick	Parallel zu Motiv a Flöten-Ostinato: aufsteigende Instrumental-Sequenz.		if you say, that one...
				T. 42: Ende Zoom. Kamera schwenkt wenig. Er kommt näher, sie dreht sich um, lächelt geschmeichelt,	Orchester, Gesang: <i>Crescendo</i> ins <i>Forte</i> . Dazu Streicher:		let me...
43-46		α ¹ ,					We'll have a ball, 'cause
47-50		b ¹ , b ² ;		er nickt	ab-, dann aufsteigend		sational...
51-54		statt β ² Instrumental		senkt Kopf, Blick ins Glas,	Flöten- und Bläser-Motiv,		all.
				dann zu ihm, der Oberkörper zu ihr nach vor bewegt.	Rohrblatt-Instrumente		-
55-58	Instrumentalteil: A	a, a ¹		Schnitt: Nahaufnahme, Normal-sicht auf Marc	Saxofon: Melodie; instrumentale Begleitung durch Streicher;		-
				T. 57: Schnitt: Schrägsicht Daisy, schmerzlicher Blick, schnelle Augenbewegungen			
59-62		b		Schnitt zu Marc	Kurze Bläser-Sequenz		
				T. 60: Schnitt: Daisy; Ende Motiv b, Schnitt: sie dreht sich um. amerikanische Einstellung	Bläser-Sequenz vor nächstem Motiv		
					T. 62: Streicher <i>glissando</i>		
63-66	A	a, a ¹		runzelt Stirn, will ihm Alkohol einschenken. Er verschließt Glas, sie schenkt sich ein,	Melodie: Violinen, tiefe Lage; Einschenk-Geräusch		
					Saxofon-Sequenz		
67-70		b		setzt zum Trinken an,	Saxofon Melodie; Streicher		-
				T. 68: Schnitt: Nahe Einstellung, Schrägsicht (Daisy rechts, er links unscharf),	Geräusch: Flasche wird abgestellt		
71-74	B	c, c ¹		blickt ihn mit offenem Mund an, lässt Flasche sinken	Gesangseinsatz mit Streicher <i>unisono</i> , Horn.		Making love
				Schnitt: Schrägsicht Marc, blickt sie eindringlich an	aufsteigendes Motiv		is quite...
75-78		c ² , c ³ ,					What you..

			schließt kurz seine Augen,	Gesang: Streicher <i>unisono</i> ; Klarinetten		to fire your
			hebt Augenbrauen	Kontrabass <i>mf</i> , Chromatik		heart. And
79-82	A	c ⁴	Schnitt: Daisy, öffnet Mund,	<i>piano</i> Begleitung		if you
			hebt Augenbrauen, Blick nach unten, Kopf zur Seite	Streicher repetieren Tritonus der Melodie		say
			T. 81: schließt Lippen, sieht auf, Augenbewegung hin und her	Einsatz Bläser; Streicher: <i>Crescendo</i>		that one fine day...
			T. 82: Schnitt: Schrägsicht; Daisy leidvolle Mimik,	Streichersequenzen bis Schluss		let me come to...
83-86			kommt hinter der Bar hervor zu Marc, Kamera folgt, bleibt mit ihr „stehen“,	Bläser/Flöten, Pause.		We'll have a
		α ¹	(T. 85) trinkt mit zurück-geneigtem Kopf, Hand auf Bauch,	<i>Fortissimo</i> Tusch: Orchester mit Harfen- <i>Arpeggio</i>		ball.
		b ¹	(T. 86) senkt Hand samt Glas, leidender Gesichtsausdruck	<i>Rubato</i> bis Schluss; Pauken, Streicher; <i>Fermaten</i> auf Silben		'cause you're sensational,
87-90			stellt Glas ab, Marc hinter ihr, fasst ihre Hand, sie dreht	Kontrabass zwischen Gesang		sen-
		b ²	sich um, er zieht sie zu sich,	Streicher, dann Harfen- <i>Arpeggio</i> , Generalpause		sational
91-94		β ²	Zoom-In Marc: hält ihre Schultern,	Streicher <i>unisono</i> zu Gesang. <i>Fermate</i> auf „all“, danach jeweils Generalpausen		that's all,
			sie löst Hand vom Bauch, hält ihn, neigt			that's all,
			Kopf zurück, öffnet Mund, nähert sich ihm, senkt Kopf,	<i>Fermate</i> : Gesang, Streicher		that's
			streicht mit ihren Händen seine Unterarme hinab,	Oboen-, und Flötensequenz mit gehaltenem Schlusston		all.
95-98	Coda	Instrumental	blickt auf seine Uhr, dann ihn mit leicht geöffnetem Mund leidenschaftlich an,	Streicher ab-, parallel aufsteigendes Kontrabass-Motiv		
			drückt seine Hand weg, läuft davon, Kamera rückt Marc in Bildmitte	Vor allem Streicher bis Schlusston.		
			Überblendung nächste Szene	Harfen- <i>Arpeggio</i>		

Tabelle 5: Formanalyse von „You're Sensational“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.5.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Das Lied von Frank Sinatra in der Rolle des Marc Connor ist eine Hymne an Daisy und Ausdruck seiner Zuneigung zu ihr. Er macht ihr Avancen, auf die sie mit ambivalenten Gefühlen reagiert. Schauplatz der Songszene ist die Villa von Onkel Willy, in der die Vorbereitungen für Daisys abendliche Junggesellinnen-Party im Gange sind. Die szenische Kulisse bildet die Bar in der Bibliothek des Hauses, die mit zwei Barhockern bestückt ist. Links daneben befindet sich ein Bücherregal, davor ein Tisch. Der Raum wird von dunklen Farbtönen dominiert: das edle Mobiliar besteht überwiegend aus dunklem Holz; braune, weinrote, dunkelblaue und -grüne Bücher stehen in den Regalen. Einzelne, goldfarbene Elemente (Barfront, dahinter an der Wand der Gläserregal-Rahmen, zwei Ohrensessel, Lampenschirme, Daisys gold-gelbes Kleid, ihr

Schmuck und ihre glänzenden, blonden Haare) stechen dabei heraus. Mit seinem grauen Sakko bildet Marc zu ihrer Erscheinung einen farblichen Kontrast.

Die vorangehende, einleitende Szene beginnt an der Zeitposition 53' 54'', als die beiden nach einer konfliktgeladenen gemeinsamen Autofahrt das stattliche Gebäude mit seinen prunkvollen Räumlichkeiten betreten. Er folgt ihr in die Bibliothek, wo sie die in der Wand versteckte Bar herausfährt. Die angespannte Situation lockert sich, als Marc den Disput zwischen Ihnen anspricht, während er eine Flasche Schaumwein öffnet. Er bringt einerseits seine Bewunderung ihr gegenüber zum Ausdruck, spricht andererseits auch sein Gefühl an, von ihr nicht ernst genommen zu werden und dass er als Projektionsfläche für ihre Probleme diene. Daraufhin gibt sich Daisy selbstkritisch, erklärt ihr Verhalten und ihre distanzierte Art, worauf sie einen kräftigen Schluck aus ihrem Glas nimmt. Marc rät ihr auf humorvolle Weise, aus sich herauszutreten, worauf sie erstmals lacht und von ihm dafür Lob erntet, begleitet von seinem sowohl eindringlichen als auch sanften Blick, worauf sie den ihren senkt. Es folgt eine Gesprächspause, in der sie sich zur Bar umdreht und nun mit dem Rücken zu Marc, gleichwie den Zuseher*innen steht. Erwartungsvoll und sehnsüchtig ruht sein Blick auf ihr, wobei er sich leicht auf die Unterlippe beißt, als wolle er etwas sagen und halte sich dabei noch zurück. Schließlich öffnet er leicht seinen Mund und beginnt (Zeitposition 55' 47'') zu singen. Dabei zeigt die Kamera Daisy und Marc in amerikanischer Einstellung bis zur Hüfte und in Normalsicht gemeinsam an der Bar: er davor im Bild links positioniert, sie steht dahinter rechts, ihren Rücken den Zuschauer*innen zugewandt. Vom Beginn des Liedes an bis gegen Ende des dritten A-Teils vollzieht sich ein kaum wahrnehmbarer, aber stetiger Kamera-Zoom hin auf die Schauspieler*innen. Während des ganzen Songs befindet sich Frank Sinatra vor und Grace Kelly – bis auf die Schlussequenz – hinter der Bar, die sie wie ein Schutzwall zu umgeben scheint. Als Marc zu singen beginnt, blickt Daisy zum ihm zurück und hört ihm aufmerksam zu. Nach den Worten „'cause you 're sensational“ lächelt sie, dreht sich zu ihm (und den Zuseher*innen) um, nimmt einen Schluck vom Schaumwein und blickt in ihr Glas, wobei sie wechselnd nachdenklich, überrascht und auch geschmeichelt auf Marcs Worte reagiert. Mit Beginn des zweiten A-Teils nimmt sie wiederum einen Schluck, stützt sich mit den Ellenbogen auf die Bar und blickt gedankenverloren vor sich hin. Als ihr Begleiter davon singt, dass sie von anderen „miss frigid air“ genannt wird, sieht sie ihn überrascht an, als er sie jedoch erneut als „sensational“ besingt, lächelt sie geschmeichelt. Mit dem ersten Satz des B-Teils “Making love is quite an art“ setzt sich Marc auf den Hocker, sie stellt ihr Stielglas auf die Bar und mimt die aufmerksame Zuhörer*in, während er ihr u. a. lehrerhaft vermitteln will, was sie seiner Meinung nach brauche. Derweil streicht sie mit einem Finger langsam und sanft rund um ihren Glasrand. Mit Beginn

der Wiederholung des dritten A-Teils bei „one fine day“ (Motiv a¹) steht er langsam auf, stützt sich mit den Armen auf die Bar, beugt den Oberkörper nach vor und blickt Daisy dabei eindringlich an. Sie nimmt das Glas in die Hände und dreht sich mit ernstem Blick von ihm weg. Mit der Titelphrase „‘cause you ‘re sensational“ (Motiv b) endet der Kamera-Zoom auf die zwei in halbnaher Kameraeinstellung, wobei sich Daisys Miene erhellt und sie nun – eine aufrechte, stolze Haltung einnehmend – geschmeichelt lächelt. In der Wiederholung des ersten A-Teils in Form eines Instrumentalteils werden die zwei Darsteller*innen abwechselnd in Nahaufnahme gezeigt, wie sie einander tief in die Augen sehen. Dabei bringt ihre Mimik vor allem durch das nachdenkliche Hin- und Herbewegen ihres Blicks ihren Zwiespalt von Gefühl und Vernunft zum Ausdruck. Mit dem Beginn des zweiten A-Teil erfolgt ein Schnitt in die amerikanische Kameraeinstellung – gleichwie am Anfang der Liedszene –, in der sie sich zu Bar dreht, die Schaumwein-Flasche nimmt und Marc nachschenken will, was er verwehrt, in dem er mit seiner Hand das Glas verschließt. Mit ernstem, gesenktem Blick befüllt sie stattdessen ihres und dreht sich um. Mit dem hörbaren Geräusch des Abstellens der Flasche erfolgt ein erneuter Kamera-Schnitt, nach dem Daisy wieder in Naheinstellung von vorne (und Marc von hinten) gezeigt wird. Dabei setzt sie mit ernster Miene zum Trinken an, mit geöffnetem Mund und sehnsüchtig-schwerem Blick lässt sie ihr Glas jedoch sinken, als er mit der Wiederholung des B-Teils zu Singen beginnt. Nach einem erneuten Schnitt ist er nun in leichter Schrägsicht von vorne zu sehen und nun Daisy von hinten. Während des Gesangsvortrags blickt er sie unentwegt und mit eindringlichem Blick an, nur beim Wort „fire“ schließt er für einen kurzen Moment seine Augen. Mit dem Einsatz der Wiederholung des dritten A-Teil zeigt die weitere Kameraeinstellung wiederum Daisy von vorne, wie sie mit zunächst geöffnetem Mund Marc leidenschaftlich ansieht, sich dann ihr Blick langsam senkt, ihre Lippen sich dabei schließen und ihre Augen sich nachdenklich hin und her bewegen. Synchron zum Wort „come“ (Motiv a¹) erfolgt ein Kameraschnitt, der die beiden nun Nahe aus der Perspektive des Barzugangs zeigt. Daisy dreht sich mit leidvoller Mimik um, beide sind nun in Normalsicht zu sehen: Marc links und Daisy rechts von ihm – kommt hinter der Bar hervor, was von der Kamerafahrt begleitet wird, Marc steht auf. Durch einen geringfügigen Kameraschwenk an der Textstelle „we have a ball“ (Motiv α’) rücken die zwei Schauspieler*innen ins Zentrum des Bildes. Mit dem Rücken zu Marc gewandt bleibt sie vor der Bar stehen, er setzt sich auf den Hocker, sie trinkt mit zurückgeneigtem Kopf ihr Glas aus, stellt es hin. Dabei fasst Marc sie am Arm, woraufhin sie sich zu ihm umdreht und sich auf ihn zubewegt, begleitet vom Zoom-In der Kamera. Mit der letzten gesungenen Note streicht er seine Hände sanft von ihren Oberarmen aus zu den Schultern hoch, wo er sie hält. Sie umfasst seinen Arm, ihre Gesichter nähern sich einander an

und ein Kuss scheint bevorzustehen (begleitet von sehnächtigen Oboen-Klängen), jedoch lässt sie davor ihren Kopf sinken und streicht mit ihren Händen seine Unterarme hinab. Dabei blickt sie auf seine Armbanduhr, worauf sie ihn mit geöffnetem Mund und leidenschaftlich-schmerzlichen Ausdruck ansieht, seine Hand sanft von sich wegdrückt und fluchtartig den Raum verlässt. Die Kamera fährt leicht nach rechts und rückt damit den ihr nachblickenden Marc in die Bildmitte, der enttäuscht und ernst zu Boden sieht, wonach die Überblendung mit einem Harfen-Arpeggio zur nächsten Szene an der Zeitposition 58' 44'' erfolgt, in der Louis Armstrong das Geschehene kommentiert. Die Grundstimmung der Songszene ist allgemein eine zunächst ruhig-romantische, im weiteren Verlauf entwickelt sich bis gegen Ende des Liedes zunehmend eine erotische Spannung. Die Umsetzung und Strukturierung des Bildgeschehens erfolgt über die Kameraschnitte, die geringfügigen Bewegungen und Positionsveränderungen der beiden Schauspieler*innen in Verbindung mit der Liedform. Zentral sind Marc mit seinem Gesangsvortrag und Daisy als seine Zuhörer*innen und Umworbene. So auch im B-Teil, in dem er die Rolle eines Erklärenden einnimmt. In der Wiederholung der instrumental wiedergegebenen A-Teile liegt der Schwerpunkt dieser Filmsequenz ohne Dialog wechselnd auf der ausdrucksvollen Mimik der einzelnen Darsteller*innen, im folgenden B-Teil wiederum auf jener von Marc und im dritten und letzten A-Teil auf jener von Daisy samt ihrem räumlichen Wechsel von ihrem bis dahin abgegrenzten Standort hinter der Bar vor diese. Ihre Gestik zeichnet sich durch verschiedene Haltungen und Bewegungen der Hände aus: bis zum Instrumentalteil setzt Sinatra wiederholt diverse Gesten ein, Grace Kellys Hände umfassen häufig ihr Getränkglas, streicht u. a. mit einer zärtlichen Bewegung des Fingers um dessen Rand und am Ende des Songs erfolgt eine gegenseitige zärtliche Berührung mit ihren Händen. Das Mienenspiel der Schauspieler*innen ist ausdrucksstark: durch die Gesichtsausdrücke, den Bewegungen ihrer Augen und das mehrmalige leidenschaftliche Öffnen ihrer Münder. Marcs Blick ruht dabei unentwegt auf Daisy, was seine Entschlossenheit in seiner neuen Rolle als ihr Verehrer verdeutlicht. Vor allem in Verbindung mit der Musik erzeugt die Gestik und Mimik der Darsteller*innen eine sich mit dem Liedverlauf steigernde Erotik und Spannung. Frank Sinatra übernimmt in der Szene auch eine Art beratende Funktion, indem er Daisy nicht uneigennützig überzeugen will, aus sich herauszukommen. Dabei suggeriert er, dass sie einen anderen Mann braucht, womit er sich selbst meint und so indirekt bewirbt. Grace Kelly, bisweilen in der Rolle der kühl-distanzierten, selbstsicheren und emanzipierten Schönheit, zeigt sich nun erstmals von einer sanft und gefühlvollen, aber auch unsicheren Seite. Außerdem begibt sie sich im Gegensatz zum bisherigen Filmverlauf hier in eine tendenziell passive Rolle.

Das zu Beginn freundschaftlich wirkende Verhältnis wird im weiteren Verlauf intimer und scheint auf eine Affäre zuzusteuern. Das bringt sie in einen Loyalitätskonflikt mit George und womöglich auch der Gesellschaft, da ein solcher Umstand per se, darüber hinaus noch mit einem unbedeutenden Mann der Mittelschicht, einen Eklat verursachen und ihr Ansehen auf dem Spiel stehen würde.

Charakteristisch für diese Songszene ist, dass sich in der ersten Hälfte des Liedes die Kameraeinstellung und -position wenig ändert, abgesehen von den Schwenks, die Marcs geringfügigen Bewegung folgen und dem langsamen, kaum merklichen Zoom auf Beide. In der zweiten Hälfte hingegen sorgen häufige Keraschnitte für Abwechslung und Dynamik.

5.5.4 Musikalische Analyse

Die vorliegende Swing-Ballade, welche für die damalige Zeit bereits altmodisch war, steht in der Tonart Es-Dur und im 4/4-Takt. Das Tempo wird mit *Fox-trot tempo but not fast* angeführt, welche schwunghaften Charakter besitzt und – bis auf die sechs *rubato* gesungenen Takte und die ebenfalls in freier Agogik gespielten letzten neun Takte des Schlussteils – durch das Stück hindurch konstant ist. Im Film bewegt sich das Tempo zwischen *Allegro* und *Allegretto*, diesbezügliche Wechsel vollziehen sich zunächst synchron zur szenischen Darstellung: Das Stück beginnt *rubato*, als Daisy mit dem Rücken zu Marc und zum Filmpublikum steht. Als sie sich umdreht, beschleunigt das Tempo und zeigt sie von vorne, womit das Zieltempo erreicht ist und während des Stücks bis kurz vor Schluss konstant bleibt. Das *Rubato* am Liedende steht in Verbindung mit den starken Akzentuierungen im Gesang und der instrumentalen Begleitung in jener Sequenz, in der Daisy hinter der Bar hervorkommt. Der Song, welcher von Frank Sinatra als Marc solo mit instrumentaler Begleitung vorgetragen wird, entspricht einer 32 Takte umfassenden AABA-Form, die wiederholt wird. Abweichungen von der hierfür verwendeten Druckfassung bilden das instrumentale Intro²⁰⁹ und der Verse, die beide in der Filmversion nicht verwendet werden. Die Wiederholung der Form beginnt mit den instrumental gespielten zwei A-Teilen, der B- und letzte A-Teil erfolgt wieder gesungen.

Die allgemein ruhige, zur Bildatmosphäre passende Grundstimmung des Songs charakterisiert sich durch viele kleine und wenige große Wechsel der Dynamik im Gesang. In der Druckfassung ist die Lautstärke zu Beginn des A-Teils mit *mezzopiano* angeführt; dies ist im Film

²⁰⁹ Anm.: „Einleitungsteil, der die Erwartungshaltung des Hörers aufbauen soll. Das Intro besteht aus wenigen Akkorden, die Bestandteil der jeweiligen Tonart des Stücks sind. Im Intro werden tw. auch Motive der Melodie zitiert, oder es wird nur die Stimmung des Stücks vorbereitet, meist auch durch den Grundrhythmus.“ (siehe Amon / Gruber 2011, S. 475.)

dementsprechend umgesetzt und wird geringfügig variiert. Die Textphrase „Making love“ im B-Teil wird *crescendo* in ein *Mezzoforte* gesungen und danach mehr oder weniger wieder zur Ausgangslautstärke geführt, wie auch die lauter gesungene, dadurch eindringlicher wirkende Titelphrase „‘cause you’re sensational“ im letzten A-Teil und dessen Wiederholung. Das darauffolgenden „that’s all“ endet wieder leiser im *Mezzopiano*, entsprechend der Lautstärke wie zu Beginn des Stücks.

Die Gesangsbegleitung charakterisiert sich durch ein sehr dynamisches Spiel der Instrumente mit dem Einsatz von viel *Crescendo* und *Decrescendo*, vor allem bei den Streichern, welche u. a. für die tiefgehende emotionale Wirkung der Musik dieses Songs im Zusammenhang mit der szenischen Darstellung verantwortlich sind. Im sehr ruhigen Liedbeginn (Motiv a, und a¹) heben sich die akzentuiert gespielten Antwortsequenzen der Streicher am Ende der Textzeilen (nach „proof“ sowie „loof“) dynamisch hervor. In der Wiederholung des dritten A-Teils spielt das ganze Orchester ein *Crescendo* parallel zu jenem Moment, in dem Daisy ihr Glas austrinkt (bis zu Motiv a¹, „we’ll have a ball.“); mit Beendigung dieser Handlung erfolgt der dynamische Höhepunkt des Stücks durch einen Tusch des Orchesters und einer kurzen Pause – eine der wenigen des Stücks – aller Instrumente. Direkt im Anschluss unterstreicht das Orchester nochmals in fulminanter Weise den Satz „‘cause you’re sensational“, wonach die absteigenden und Gesangspausen füllenden Streicherpassagen *decrescendo* und *rallentando* gespielt werden. Der gesungene Schluss wird *piano* bis *pianissimo* wiedergegeben und das dabei eingesetzte leichte *Crescendo* jeweils auf dem insgesamt drei Mal wiederholten Wort „that’s (all)“ sorgt für einen Gänsehaut-Effekt.

Die Melodie umfasst einen Ambitus von $h-e^2$ und besteht aus nur drei Grundmotiven: in den A-Teilen sind dies die Motive a und b mit ihren Varianten, im B-Teil Motiv c mit seinen Abwandlungen. Der erste A-Teil beginnt mit dem (Initial-)Motiv a – einer aufsteigenden reinen Quart vom e^1 zum a^1 – gefolgt von einer Dissonanz in Form des fallenden Tritonus zum e^1 (siehe Notenbeispiel 12).

Em7 Bb7 Ab Fm7 Fm6 Bb7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7 Eb

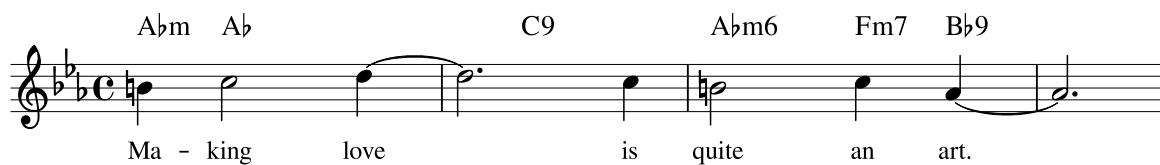
I've no proof when people say you're more or less aloof.

Gm Eb Gm7 Eb

But you're sen - sa - tion - al.

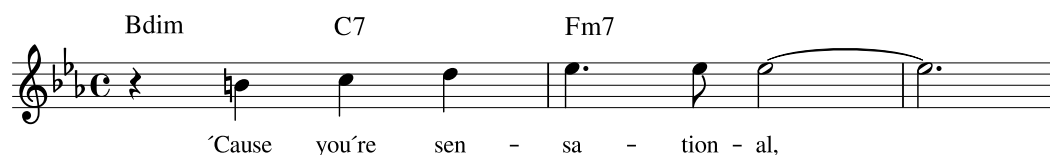
Notenbeispiel 12: Anfangstakte A-Teil (nach: Porter, Cole, „You’re Sensational“, T. 15-22).

Dieses erstreckt sich über die ersten zwei Takte und wird in den nächsten drei rhythmisch verändert, wiederholt und mit einer diatonisch aufsteigenden Melodie erweitert. Danach folgt Motiv b mit dem Text „‘cause you’re sensational“ über drei Takte: eine aufsteigende Dreiklangs-Zerlegung in Es-Dur, welche mit dem vorangestellten Halbton d^1 beginnt und mit der Tonrepetition der Quint endet. Der zweite A-Teil bildet melodisch eine exakte Wiederholung des zuvor Beschriebenen. Die Melodie des B-Teils besteht aus Motiv c und seinen Varianten. Sie steigt zunächst über ein Dreiton-Motiv – bestehend aus einem Halbtonschritt und Ganztonschritt $h^1 - c^2 - d^2$ („making love“) – auf und steigt mit denselben Tönen wieder ab (siehe Notenbeispiel 13).



Notenbeispiel 13: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter, Cole, „You’re Sensational“, T. 31-34/71-74).

In der weiteren Variante und Teilwiederholung endet die Melodie mit der kleinen Terz. Danach wird Motiv c durch den Einsatz von Achtelnoten zwei Mal rhythmisch variiert (Motiv c^2 und c^3), sowie einen Ganzton tiefer sequenziert. Die den B-Teil abschließende Motivvariante c^4 verwendet dasselbe Notenmaterial wie jene von c^2 und c^3 , aber in Form längerer Notenwerte entsprechend der Rhythmik von c^1 . Die Melodie des dritten A-Teils entspricht in den ersten fünf Takten den vorangegangenen, danach setzt sie mit dem sequenzierten und gekürzten Teilmotiv α^1 fort. Motiv b^1 im Schlussteil („‘cause you’re sensational“) entspricht rhythmisch Motiv b, jedoch werden die Noten des ersten Taktes anstelle einer kleinen Terz stufenweise – gleichwie im Teilmotiv α^1 zuvor – mit einem Halbton und darauffolgenden Ganztonschritt in die Zielnote des Motivs geführt (siehe Notenbeispiel 14).



Notenbeispiel 14: Motiv b^1 (nach: Porter, Cole, „You’re Sensational“, T. 87-88).

Danach folgt dessen sequenzierte Variante (b^2) samt Erweiterung in Form einer kleinen Sekund ($d-es$) („that’s all“), die in der Wiederholung der Form zwei Mal repetiert wird. Der Notenwert des Schlusstons wird in der Filmfassung verlängert.

Die wenigen notierten Pausen markieren wichtige Stellen im Stück, strukturieren und sorgen für Abwechslung: Am Ende des ersten A-Teils (T. 20) pausiert die Instrumentalbegleitung vor Motiv b mit der Titelphrase „'cause/but you're sensational“, hebt diese hervor und stellt eine Zäsur zwischen dem *rubato* gesungenen und dem *a tempo* gespielten nachfolgenden A-Teil dar. Die Viertelpausen am Beginn von Motiv b und b¹ heben wiederum den Liedtext hervor, wie auch vor Motiv a² („We have a ball“) am Ende des zweiten A-Teils, wonach ein Orchester-Tusch erfolgt und zum Höhepunkt (Motiv b¹) führt. Die im Film danach ausgeführte Generalpause – welche jedoch nicht in der Notenvorlage steht – markiert dieses Motiv und bildet eine Zäsur zum anschließenden Schlussteil.

Charakteristisch für die Gesangsmelodie des vorliegenden Liedes sind die mehrheitlich aufsteigenden Phrasen, sowie der überwiegende Einsatz kleiner Intervalle zwischen kleiner Sekunde und kleiner Terz. Größere Intervalle bilden die Ausnahme: im gesamten Stück kommen diese nur in Motiv a als reine Quart als auch als Tritonus vor. Zwischen den Motiven sind größere Intervalle nur an drei Stellen zu finden: als fallende Quart (zwischen Motiv a¹, b sowie vor b²), als reine Quint (vor dem Anfang des zweiten A-Teils, zum Auftakt der dritten) und als fallende kleine Sept (zwischen Motiv b¹ zu b²). Die Gesangsmelodie wird von Sinatra fast durchgängig rhythmisch phrasiert: das Einfügen von Pausen sowie die Diminution und Augmentation von Notenwerten verschiebt die schweren Zählzeiten in den *Offbeat*-Bereich. Das Aufgreifen der Gesangsmelodie innerhalb der Instrumentalbegleitung erfolgt vor allem über das *Unisono*-Spiel zur Gesangsmelodie: bei den Sequenzen von Streichern im B-Teil, beim musikalischen Höhepunkt auf Motiv b¹ („cause you're...“) vom gesamten Orchester, sowie bei der Wiederholung des letzten Teilmotivs von Motiv b² („that's all“) wieder von Streichern. Im Instrumentalteil wird die Melodie im ersten A-Teil von einem Saxofon wiedergegeben, im zweiten dann abermals von Streichern. Ebendiese wiederholen auch im letzten A-Teil nach dem Initialmotiv den zuvor gesungenen Tritonus („you say“).

You're Sensational wird auch in der untermalenden Filmmusik eingesetzt: Eine Instrumental-Version kommt in der Eröffnungssequenz am Beginn des Films vor und begleitet als letztes Musikstück den Abspann des Films. Als diegetische Musik findet die Melodie in drei weiteren Sequenzen Eingang: als instrumentale Swing-Version mit Streichern und Blechbläsern auf dem Junggesellinnen-Abschiedsfest; bei der Sequenz, als Marc die reiche Festgesellschaft auf den zynische Kommentar von Liz hin verteidigt, was eine Zuneigung Daisy gegenüber verrät; außerdem als George Daisy – nachdem er sie mit Dexter beim Küssen auf der Terrasse überrascht hat – vom Festsaal ins Nebenzimmer zum Ausnüchtern bringt. Dabei singt sie die Melodie des vorliegenden Liedes mit der Textabwandlung „Ich bin sensationell“ anstelle von „You Are

Sensational“; zuletzt noch in der Szene, während Marc und Daisy am Pool tanzen, diesmal in einer etwas schnelleren Swing-Version, die von der Partyband gespielt wird und nach draußen dringt, während das Telefon klingelt. Zusammenfassend wird das Lied als Hintergrundmusik in den Sequenzen verwendet, in denen Daisys gefeiert wird, wie zum Beispiel beim Junggesellen-Abschied, als Marc seine Bewunderung für Daisy verrät und Daisy sich selbst lobt, aber auch im Abspann des Films.

Der Ambitus der Gesangsmelodie umfasst eineinhalb Oktaven (zufolge der Notenvorlage) vom h bis zum e^2 , was vom Bariton Frank Sinatra oktaviert gesungen wird und keiner großen Anforderung bedarf. Sein Gesang zeichnet sich durch eine an die Sprechstimme angelehnte Gesangstechnik mit jazziger Phrasierung und Artikulation, sparsamem Einsatz von *Vibrato* am Ende melodischer Phrasen sowie *Portamento* in den Zielnoten an Satz- und Phrasenenden aus. Am Ende des Stücks wird sein Gesang – parallel zur sinnlicher werdenden Filmsequenz – sanfter und leiser.

Der Liedtext samt Verse erfolgt aus Sicht des männlichen Erzählers und weicht im Filmsong teilweise von der Notenvorlage ab: Erstens kommt die Wiederholung des gesamten Verse aus weiblicher Perspektive im Film nicht zum Einsatz. Zweitens steht im Motiv a^1 des zweiten A-Teils (T. 26) „The Fair Miss Icy air“, was im Film jedoch „The Fair Miss Frigid Air“ gesungen wird, wie es auch in *The Complete Lyrics of Cole Porter* angeführt ist.²¹⁰ Der Songtext gliedert sich inhaltlich in zwei Teile: Die erste Hälfte des Liedes (die ersten beiden A-Teile) handelt davon, dass der Sänger Äußerungen der Gesellschaft über Daisy (wie etwa, dass sie gefühlskalt sei) beschreibt und sie – dem widersprechend – als "sensationell“ bezeichnet. In der zweiten Hälfte des Liedes spricht er das Thema Liebe an und mutmaßt, was Daisy diesbezüglich brauchen würde. Dabei wirbt er für sich selbst als *den* Mann, der ihr das geben könnte, was ihr fehle. Ein A-Teil besteht aus drei Textzeilen, die ersten zwei einen Paarreim bilden und der nachfolgende Satz „But / 'cause you're sensational“ eine Reimweise. Der B-Teil hingegen besteht aus einem umarmenden Reim.

In der Liedbegleitung dominieren vor allem Instrumente mit hellen Klangfarben wie Streicher, Querflöten, Oboen, Harfe und Bläser. Zu Beginn wird der Gesang von Streichern und gestrichenem Kontrabass begleitet. Nachdem die ersten sechs Takte des A-Teils *rubato* mit dunklen, warmen Streicherklängen in tiefer Lage wiedergegeben werden, setzt nach der folgenden Pause (T. 21) die Instrumentalbegleitung mit gezupftem Kontrabass (der das gesamte Stück hindurch permanent zu hören ist), Gitarre, Streichern in hoher Lage mit kurzen, fallenden Glissando-

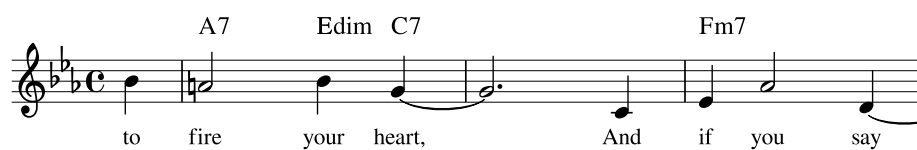
²¹⁰ Porter / Kimball 1992, S. 456.

Sequenzen und Hörnern ein. Der zweite A-Teil ist charakterisiert durch das mit Besen gespielte Schlagzeug, den warmen Klang des halbtaktig gezupften Kontrabasses und dem hellen Timbre der Streicher, die flächig die Gesangsmelodie umspielen, und den luftig-leichten Querflöten-Sequenzen. Letztere werden – wie auch Klarinetten, Oboen, Bläser, Saxofon und Hörner – in Form kurzer Phrasen das ganze Stück hindurch immer wieder als Überbrückung von Gesangspausen sowie bei gehaltenen Tönen eingesetzt. Dabei untermalen sie einzelne Worte des Liedtextes oder fungieren als Antwort- oder Echosequenzen nach den Gesangsmotiven. Pauken akzentuieren den Auftakt zu Motiv b¹ in T. 86. Harfen-*Arpeggios* sind in der Wiederholung der Liedform ab T. 85 zu hören, markieren den Abschluss vor den spannungserzeugenden Pausen am Liedende und begleiten den Schlusston. Die vielen Akzentuierungen und eine gleitende Dynamik der Instrumentalbegleitung sorgen für einen starken emotionalen Gehalt der Musik, wie zum Beispiel die Füllstimme der Streicher. In der Wiederholung des variierten A-Teils an der Textstelle von „one fine day you let me come to call“ (a¹) und nach „we have a ball“ (a¹) wird in der Streicherbegleitung ein schnell anschwellendes *Crescendo* gespielt, an letzterer Stelle zusätzlich dynamisch verstärkt durch den Einsatz eines aufsteigenden Bläser-Motivs. Nach dem Einsatz einer Pause und einem abermaligem *Crescendo* parallel zu „‘cause you ‘re sensational“ ist hier in T. 86f. der dynamische Höhepunkt des Stücks erreicht.

Allgemein sorgt die Auswahl der eingesetzten Instrumente und derer dynamischen Spielweise für Abwechslung im Stück im Kontrast zum dynamisch tendenziell konstanten Gesang. Aufgrund des Wechsels der Agogik am Anfang und Ende des Stücks sowie dem Einsatz einer Vielzahl verschiedener Instrumente ist ein gutes Zusammenspiel und Führung des Orchesters erforderlich.

Harmonisch dominiert in den A-Teilen die IIm-V⁷-Akkordverbindung von f-Moll und B⁷, so auch in Motiv a im halbtaktigen Wechsel, bei dem die fünfte Stufe bis in den zweiten Takt gehalten wird. Der Auftakt wird mit der vierten Stufe As-Dur harmonisiert und der nächste Takt wiederum mit der II-V⁷-Verbindung (B⁷ auf der vierten Zählzeit). Der Wechsel dieser zwei Akkordfolgen passiert im nächsten Takt zwei Mal (Akkordwechsel auf jeder Zählzeit) und führt anschließend zur ersten Stufe Es-Dur über die vier Taktschläge der ganzen Note g¹. Diese erstreckt sich über die zweite A-Teil-Hälfte bis zu deren Ende, mit zweimalig kurzem Wechsel zur dritten Stufe g-Moll mit kleiner Sept. Motiv b („‘cause you ‘re sensational“) (siehe Notenbeispiel 12) wird zu Beginn gleichwie zuvor durch eine IIm-V⁷-Verbindung harmonisiert, Letztere sich über dessen zweiten Takt erstreckt, danach mit der dritten Stufe (g-Moll) und der ersten (Es-Dur) schließen. Der zweite A-Teil deckt sich überwiegend mit der vorangegangenen und unterscheidet sich nur durch vier Akkorde: Erstens im zweiten Takt aufgrund des

Einsatzes der Zwischendominante der Zweiten Stufe – anstelle der vierten – im Auftakt von zu Motiv a¹; zweitens wird im Folgetakt die fünfte Stufe weggelassen; drittens im Motivs b¹ durch die eingefügte Zwischendominante B-Dur (anstelle der ersten im ersten A-Teil), viertens erfolgt im letzten Takt eine sekundäre IIm-V⁷-Verbindung als *Turnaround*, einer Jazz-typischen Schlussformel, zur vierten Stufe, mit welcher der B-Teil beginnt. Dieser beginnt mit dem Variantklang in Moll und wechselt dann auf der zweiten Zählzeit nach Dur. Auf der zweiten Zählzeit im nächsten Takt erfolgt der Wechsel zur Sekundärdominante C⁹. Der dritte Takt des B-Teils ist zu Beginn wieder mit der vierten Moll-Stufe harmonisiert und im gleichen Takt an der Stelle von Motiv c¹ erfolgt der Wechsel in die vierte Stufe as-Moll⁷ und in die IIm⁷-V⁷-I-Kadenz. Die nächsten zwei Takte werden zunächst mit der ersten Stufe Es-Dur (Motiv c²) und der fünften B⁷ (Motiv c³) harmonisiert. Der letzte Takt des B-Teils (Motiv c⁴) endet mit einer sekundären II-V-Kadenz in Moll (e vermindert und C⁷) der zweiten Stufe Fm⁷ und dem vorangestellten A⁷-Akkord, der dominantischen Umdeutung des nachfolgenden e verminderten Akkords (siehe Notenbeispiel 15).



Notenbeispiel 15: Motive c⁴ und a, (nach: Porter, Cole, „You're Sensational“, T. 37-39).

Der dritte A-Teil entspricht in seinen ersten fünf Takten den vorangegangenen, danach erfolgt eine andere Harmonisierung des melodisch veränderten Schlussteils, beginnend mit der Mollvariante des Dominantseptakkords über zwei Takte (mit kurzem Wechsel zu Des-Dur) und der Dominante der zweiten Stufe in Moll auf der Schlussnote von Motiv a¹ auf „ball“. Der Halbtonschritt zwischen „'cause“ und „you 're“ in T. 46f. ist mit einem h vermindert versehen, worauf in der zweiten Takthälfte die Zwischendominante C⁷ folgt, welche in die zweiten Stufe Fm⁷ (im nächsten und übernächsten Takt) führt. Motiv b¹ ist mit der Dominante und dem Optionston der None harmonisiert. Anders als in der Druckfassung endet der Gesang nach der Wiedergabe der Liedform bereits ab T. 90 mit dem Teilmotiv β² („That's all“) und der Tonika Es-Dur anstelle des c-Moll-Akkords der Druckfassung. Letzterer wird in der Form-Wiederholung wie notiert gespielt, die Harmonisierung der ersten Repetition von „That's all“ erfolgt dann mittels dritter und zweiter (mit der Sext als Alteration) Stufe, jene der zweiten Wiederholung mit dem Tritonus-Substitutionsakkord D-Dur und der ersten Stufe Es-Dur als Schlussakkord.

Der Begleitrhythmus besitzt *swingenden* Charakter, was durch das Spiel des Kontrabasses, der die schweren Taktzeiten Eins und Drei betont und dem mit Besen gespielten Schlagzeugs, das die leichten Taktzeiten spielt, erzeugt wird. In der Wiederholung endet die rhythmische Begleitung nach Motiv α^1 mit einer Generalpause. Synchron zu den Motiven c^2 und c^3 bei „What you require is the proper squire to fire your heart“ begleiten Streicher jeweils die erste Zählzeit und *Offbeats* am Taktende *pizzicato*. Die dabei verwendeten Achtelnoten lassen die Phrase entsprechend dem Sprechrhythmus kurz und pointiert wirken. Auch an den Endungen der Motive a^1 , b , b^1 und b^2 kommen Achtel- als auch punktierte Viertelnoten zum Einsatz. Ansonsten besteht die Melodie in den A-Teilen vorwiegend aus Viertel-, halben und punktierten halben Noten, wodurch das Stück allgemein getragen wirkt. Rhythmisch hebt sich im Stück Motiv a – bestehend aus einer Viertelnote auf der schweren, einer halben und nochmals einer Viertelnote auf den jeweils leichten Taktzeiten – hervor.

5.5.5 Zusammenfassung

Nach *True love* ist *'Cause You're Sensational* die zweite romantische Ballade im Film. Darin macht Marc Daisy Avancen und zeigt sich darin von seiner gefühlvollen und aufgeschlossenen Seite, fernab von Sarkasmus. Dem entspricht der sanfte, warme, zurückhaltende Gesang Sinatras, der parallel zur sinnlich werdenden Filmsequenz leiser und weicher wird. Auch Daisy legt ihre „Maske“ ab und zeigt sich berührt und von ihrer empfindsamen Seite, reagiert aber auch ambivalent. Die Werbungsballade kündigt die Möglichkeit einer Veränderung der bestehenden Beziehungskonstellation und die Entstehung einer Dreiecksgeschichte an, was den Konflikt vorbereitet und somit eine dramaturgische Wende auslöst. Auch ohne Musik würde der Inhalt der romantischen Tanzszene dieser Werbungsballade mit der dargestellten körperlichen Anziehung und Erotik durch die ausdrucksstarke Gestik und Mimik der Schauspieler*innen grundlegend verstanden werden, jedoch verstärkt sie die transportierten Emotionen und weiters die Spannung der Szene erheblich. Letztere entsteht vor allem durch die sehr dynamische Spielweise der hellen Klänge von Streichern, Querflöten, Oboen, Harfe und Bläser im Kontrast zur konstanten Lautstärke des Gesangs. Auch das *Rubato* am Beginn des Gesangs sowie die Atempausen zwischen den Motiven tragen dazu bei. Im Zusammenhang mit der Musik baut die emotionale „innere“ Spannung der Zuschauer*innen auf.

In den A-Teilen dominieren IIIm-V^7 -Akkordverbindung, im B-Teil kommt der Variantklang der vierten Stufe (zuerst in Moll, dann in Dur) und Sekundärdominanten wie auch II-V -Verbindungen zum Einsatz. Die wenigen notierten Pausen markieren wichtige Stellen, strukturieren, sorgen für Abwechslung und heben die Titelphrase im Allgemeinen gleichwie nach der

Generalpause am Schluss hervor. Charakteristisch für die Musik sind die mehrheitlich verwendeten kleinen Intervalle sowie aufsteigende Phasen in Verbindung mit dem Text „,‘cause you’re sensational“, in der die besungene Daisy auch metaphorisch „hochgehoben“ wird. Des Weiteren zeichnet sich das Stück durch eine synkopische Rhythmik der Melodie sowie eine gesangliche Betonung der zweiten Zählzeit aus. Zudem findet eine Off-Beat-Swing-Rhythmik durch den Einsatz punktierter Noten und Achtelnoten ebenfalls Eingang in das Stück. Die Motive c^2 und c^3 („What you require is the proper squire to fire your heart“) heben sich durch ihre Rhythmik sowohl mit kurzen Notenwerten als auch melodisch durch die Chromatik des ersten Tones (dem Tritonus, harmonisiert mit dem $I^{\#11}$ -Akkord) und der weiteren auf- und absteigenden, wiederholten stufenweisen Fortschreitung hervor. Das Lied wird leitmotivisch in drei weiteren Filmszenen verwendet, als Daisy am Junggesellinnen-Abschiedsball gefeiert wird und sie sich am Ende der Szene auch selbst rühmt („Ich bin sensationell...“) sowie als Marc seine Bewunderung zum Ausdruck bringt.

Weitere Jazz-Elemente bilden vor allem die durchgängig jazzige Phrasierung im Gesang mit (Mikro-)Rhythmischen Verschiebungen in den *Off-Beat*-Bereich als auch in Form von *laid-back*-Gesang²¹¹. Harmonisch sind viele IIm-V-Verbindungen eingesetzt, nach der ersten folgt eine sekundäre Jazz-Moll-Kadenz und ein Tritonussubstitutionsakkord führt in den Schlussakkord, der ersten Stufe. Auch die Wiedergabe der Melodie durch das Saxofon im Instrumentalteil stellt klangbildlich die Verbindung zum Jazz her. Das Lied steht in der Tradition eines musikalisch altbewährten Konzepts und bringt keine Innovationen mit sich. Zuzufolge dem Co-Produzenten Saul Chaplin (siehe Kapitel 5.5.1) war *‘Cause You’re Sensational* mitverantwortlich für den Erfolg des Films, was sich auch in den Verkaufszahlen der Single niederschlug: das Lied war in den (US-) Charts über mehrere Wochen vertreten und ist teilweise auch heute noch bekannt. Dramaturgie und Musik lösen eine Personenentwicklung aus, im Kontext der Gesamtdramaturgie erzeugt die Liedszene eine Handlungssteigerung und Ankündigung eines Konflikts, was für Spannung und Abwechslung sorgt. Die Musik mit ihrer ausgeprägten Dynamik im Bildkontext bewirkt eine starke emotionale Resonanz bei den Zuseher*innen.

²¹¹ Anm.: *Laid-back* meint im mikrorhythmischen Bereich nach hinten versetzt.

5.6 Songanalyse *I Love You, Samantha*

5.6.1 Hintergrundinformationen zum Song

I Love You, Samantha wurde im Dezember 1955 urheberrechtlich geschützt, im Dezember 1956 veröffentlicht²¹² und am 6. Jänner 1956 aufgenommen – am selben Tag wie *Little One* – und erschien im Laufe der Jahrzehnte auf mehreren Tonträgern von Capitol Records.²¹³ Saul Chaplin – verantwortlich für das Arrangement der Filmmusik von *High Society* – schreibt²¹⁴, dass er vom Produzenten Sol Siegel den Auftrag erhielt, Cole Porter zu besuchen, um nach den ausstehenden Filmsongs zu sehen. Der Songwriter spielte Chaplin u. a. die ersten acht Takte von *I Love You, Samantha* vor und fragte ihn nach seiner Meinung. Nachdem sich dieser begeistert zeigte, vollendete Porter das Stück, welches sein persönlicher Favorit der Filmmusik war.²¹⁵

Dexter nenne Daisy Samantha – es handelt sich dabei um ihren Zweitnamen.

Wie bereits im Kapitel von *High Society Calypso* erwähnt, wollte Charles Walters Armstrongs Rolle ursprünglich als jene des Amors konzipieren, was nicht stringent umgesetzt wurde, ein Teil davon ist jedoch noch in dieser Liedszene zu erkennen:

„When it became clear that the screenplay wouldn’t continue the Cupid concept, Walters added some Armstrong action on the sly: “You see it a little when [Louis is] playing . . . ‘Samantha,’ which Crosby hears and starts to sing himself, and which [Kelly] in turn hears from her room. I wanted to flesh out this idea—and Louis’ character—but *they* insisted, saying it wasn’t worth the trouble. [...] I think they were wrong because we needed a stronger hook to justify the transformation of *The Philadelphia Story* into a musical.”²¹⁶

Allgemein dürfte die Nummer außer Kenner*innen des Films und Besitzer*innen entsprechender Tonträger nur mehr wenigen bekannt sein, abgesehen in Großbritannien, wo eine Instrumentalversion des Liedes vom Pete Moore Orchestra als Einleitung der Sendung *The David Jacobs Collection* (1998-2013) des BBC-Radio 2 verwendet wurde.²¹⁷ Eine Version des britischen Jazz-Trompeters mitsamt seiner Band, Kenny Ball & His Jazzmen, mit dem Titel *Samantha* aus dem Jahr 1961 erreichte im selben Jahr Platz Dreizehn der UK-Hitparaden.²¹⁸ Weiters fand das Lied 1967 Eingang im Repertoire des britischen Pop-Sängers Vince Hill.

²¹² Porter / Kimball 1992, S. 454.

²¹³ <https://www.bingmagazine.co.uk/bingmagazine/crosby1c.html>, Zugriff: 10.2.2022.

²¹⁴ Chaplin 1994, S. 153.

²¹⁵ McBrien 2000, S. 374.

²¹⁶ McCullough-Phillips 2014, S. 189. zit. n. Pierre Sauvage, “Interview with Charles Walters,” Positif: Revue mensuelle de cinéma, no. 144-145 (November-December 1972).

²¹⁷ https://www.radiorewind.co.uk/radio2/theme_tunes.htm, Zugriff: 12.11.2019.

²¹⁸ <https://musicvf.com/Kenny+Ball+%2526+His+Jazzmen.art>, Zugriff: 12.11.2019.

5.6.2 Formschema

Takt	Form- teil	Mo- tiv	Ton- art	Handlung	Orchestration / Gesangli- che Interpretation	Inter- pret*in	Text
1-4	Intro	Werden im Film weggelassen					
5-14	Verse						
-	Im Film: B als Intro	b,	C- Dur	Louie Armstrong bewegt sich nach vor	Trompete spielt Melodie	Louie Arm- strong spielt Melo- die mit Trom- pete	-
		b ¹		Kameraschwenk: Treppe, Zimmertür mit	Aufsteigende Klavier- <i>Ar- peggios</i>		
		b ²		kurzem Standbild	Zweites <i>Arpeggio</i> zu		
				Schnitt: Dexters Zimmer (Standbild)	<i>Blue note</i> (Trompete)		
				Kameraschwenk durch Zim- mer	Trompete, Klavierakkorde		
		Standbild: Dexter durchschrei- tet Tür: Kamera fährt mit Gang bis Tisch mit		Gesang, Trompete <i>uni- sono</i> ; Orchester, Streicher, Klavier, Kontrabass, Schlagzeug, Klavier „Ant- wort-Motiv“	Dexter (Arm- strong: Trom- pete)		
		Geht zu Tisch, nimmt Ziga- rette, zieht daran,		Trompete: Melodie, mit Orchester	Arm- strong		
		löscht sie aus		Streicher	Dexter		
15-18	A	a, a ¹		Kamerafahrt: Gang zu Klei- derständer. Er (und Kamera) bleibt stehen, nimmt Jacke von Kleiderbügel,	Streicher <i>unisono</i> zu Ge- sang; zwischen Motiven Hörner		I love you, Samantha, and
			wirft diesen zu Boden	Hörbares Geräusch			
19-22		a, a ¹	hängt sie auf, klopft es ab, nimmt Stofftuch von Ständer,	Horn- und Trompetenmo- tiv			my love will...
23-26		a ² , a ³	schüttelt dies aus, faltet es zu- sammen,	Nach „Samantha“ Blä- sersequenz			Remem- ber...
			klopft es ab,	Klopfgeräusch			I’m a
27-30			steckt es in Jackentasche, blickt in Spiegel, geht zu Tisch daneben	Nach den ersten zwei Sil- ben je Klavier- und Har- fensequenz			one gal-guy.
		Auf- takt	Nimmt schwarzes Band, legt es um Hals,	Am Ende vor Auftakt Trompetenmotiv (laut)			To-
31-34	A	a, a ¹	bindet es zu Fliege, Bewegung von einem aufs andere Bein. Schwenk Seiten- zu Schrägsi- cht; Zoom-In Dexter bis T. 45	Streicher (hohe Lage) wie- derholen Hornmotiv von T. 15-18. Nun Hörner <i>uni- sono</i> Gesang			gether, Sa- mantha, we could
35-38		a, a ¹		Harfen; Antwortmotiv: <i>Forte</i> Trompeten			ride a star...
39-42		a ² , a ³		Antwort-Motive: Streicher (hohe Lage)			Remem- ber...
43-46				Blick in Spiegel, zupft Fliege zurecht. Nimmt Armband-Uhr von Teller	Nach Gesang Ende Beglei- tung, nur Trompetenmotiv. Geräusch Teller,		I’m a one gal... And if
47-50	B	b, b ¹	zieht sie auf, legt sie an, nimmt etwas vom Tisch,	Harfen- <i>Arpeggios</i> ; Geräusch: Aufziehen Uhr. Oboe <i>unisono</i> Gesang, Antwortmotiv Streicher.		some distant day...”Get a-	
51-54		b ²		steckt es in Hosentasche, Blick in Spiegel,	Streicher: <i>pizzicato</i> , jazzig- rhythmisiert		-long, go away, good bye!” Re-
				nimmt Zigarettenetui, geht zu Schreibtisch,	Streicher: Öffnen (<i>pizzi- cato</i> -Ton) und Schließen; Querflöten		
				öffnet Zigaretten-Schachtel			
55-58			Legt Zigaretten zurück,			member...	

59-62		a ⁴ , a ⁵	schließt Deckel. Tritt rechts aus Bild, parallel Zoom-In zu Fenster	Geräusch. Streicher, Rhythmusgruppe; Gesangspause: Flöten, Trompete		...one-gal guy.
47-50	B	b, b ¹ , b ²	Schnitt: Daisy sitzend am Fenster, steht auf,	Trompetensoli; Streicherbegleitung	-	Kein Gesang
51-54			geht zurück ins Zimmer,	Ende Solo		-
55-58		a ² , a ³	hält inne,	Gesangseinsatz	Dexter	member Samantha,
			dreht sich um, geht in Richtung Fenster. langsamer Zoom-Out aus Zimmer	Ende Instrumentalbegleitung; Streicher- <i>Unisono</i> zu <i>rubato</i> Gesang		
58-62			Schnitt zu Dexters: zieht Jacke an, blickt nach oben, Augenbewegung hin- und her	Glockenspiel-Töne, Harfen- <i>Arpeggios</i>		I'm a one-gal guy.
			Kopf seitlich geneigt; sich erhellende Mimik, Kamera Zoom-Out	<i>Rubato</i> Solo-Trompetensequenz. Harfen- <i>Arpeggios</i> , Streicher		
Nur im Film-song	Coda		Schnitt: Zimmertür von außen; Kameranachschwenk zu Louis:			Kein Gesang
			dreht sich um, geht zu Klavier,	Harfen- <i>Arpeggios</i>		
			lacht, Kommentar. Überblendung nächste Szene	keine Musik		

Tabelle 6: Formanalyse von „I Love You Samantha“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.6.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Louis Armstrongs Trompetenspiel setzt die Szene in Gang: Mit diesem Lied möchte er Dexter daran erinnern und ihn motivieren, um Daisy zu kämpfen. Dieser kleidet sich in seinem Zimmer für den Auftritt auf Daisys abendlicher Junggesellinnen-Abschiedsparty an. Nebenbei singt er von seiner Liebe zu Daisy, scheinbar nur für sich, jedoch hört seine Ex-Frau das Trompetenspiel Armstrongs und den Gesang Dexters durch die beiden offenen Fenster. Die musikalische Liebeserklärung berührt sie und scheint ihr die Augen bezüglich ihrer wahren Gefühle zu öffnen. Die Szene spielt überwiegend in einem Zimmer von Dexters Villa auf dem Anwesen der Familie Cord, beginnt und endet in der schlossartigen Eingangshalle. Dort sind die Wände aus hellem Stein, geziert von Gemälden. Armstrong steht darin im schwarzen Anzug und weißem Hemd vor einem Flügelklavier, auf dem Posaune und Trompetenkoffer liegen. Rechts von seiner Ausgangsposition befindet sich eine steinerne Statue, umrankt von einer Zimmerpflanze. Ein breiter Stiegenaufgang mit Balustraden – links und rechts befinden sich zwei reich verzierte Säulen – teilt sich in eine Zwischenebene nach rechts und links. Darüber befindet sich der offene Gang des ersten Stockwerks, gesichert wiederum mit Balustraden, dahinter ist mittig im Bild die hölzerne, golden verzierte, große Flügeltüre, die in Dexters Zimmer führt, zu sehen. Das Mobiliar besteht überwiegend aus dunklem Holz und das Zimmer besitzt ein Fenster mit schweren Vorhängen. Eine Tür führt in ein zweites Zimmer, wo sein Kleiderkasten zu sehen

ist. Zahlreiche Bilder – in Stilrichtung moderner Kunst – wie auch ein freistehender, großer, eckiger und mit dunklem Holzrahmen eingefasster Spiegel hängen an den hellen Wänden. Der Boden ist mit einem dunkler Intarsien-Parkett ausgelegt. Allgemein dominieren im Raum die Farbtöne Gold und Dunkelbraun, im Kontrast dazu wenige lila und zartrosa Elemente wie zum Beispiel beim Teppich. Diese entsprechen den tendenziell hellen Farbtönen von Daisys Zimmer, welches während des Instrumentalteils von außen gezeigt wird. Ihr Zimmer ist mit einem hellen Teppichboden ausgelegt und wird von drei Lampen beleuchtet. Sie trägt einen goldfarbenen, seidig-glänzenden Morgenmantel. Dexters festliche Abendgarderobe ist klassisch schwarz-weiß.

Der Einstieg in den Song vollzieht sich über Louis' Kommentar, die vorangegangene Szene betreffend, worin sich Marc und Daisy nähergekommen sind. Er fragt sich, was da vorgegangen ist und vermutet, dass es neben Dexter einen weiteren um die Gunst von Daisy buhlenden Konkurrenten gibt. Er will seinen Auftraggeber darauf aufmerksam machen und zum Handeln animieren, wofür er mit seiner Trompete die Melodie des im Film von Dexter geschriebenen Liedes *I Love You, Samantha* in gemächlichem Tempo anstimmt. Mit dem vorletzten Ton der Trompeten-Sequenz vollzieht sich parallel der Schwenk ins Nebenzimmer, wo sich Dexter ein Sakko aus dem Kasten nimmt. Auf den Silben „da da da da“ beginnt er mitzusingen, was den Einstieg in den Song an der Zeitposition 58' 58'' bildet. Aus einer Standbild-Position wird gezeigt, wie er ins Wohnzimmer geht, als er die Türe durchschreitet, schwenkt die Kamera mit. Bei einem kleinen, runden Tisch verweilt die Kamera auf ihm, wo er aus einem Aschenbecher eine Zigarette nimmt, daran zieht und sie löscht. An dieser Stelle beginnt der Gesang des ersten A-Teils, Crosbys Gang in Richtung des stummen Dieners wird mit einer Kamerafahrt begleitet und endet, als Crosby stehen bleibt. Er nimmt seine Jacke vom Kleiderbügel, klopft sie ab, faltet und verstaut das Einstecktuch in der Brusttasche, überprüft das Aussehen des Kleidungsstücks und geht zu einem runden Tisch vor einem Spiegel. Der zweite A-Teil beginnt, als er ein schwarzes, langes Stoffband nimmt und es zu einer Fliege um seinen Hals bindet. Dabei bewegt Dexter seine Hüfte sacht im Rhythmus der Musik hin und her, die Kamera vollzieht ein Zoom-In und leichten Schwenk von der Seiten- zur Schrägsicht bis hin zum letzten Takt dieses Formteils. Als er danach seine Armbanduhr vom Tisch nimmt, beginnt der B-Teil. Er zieht die Uhr auf, legt sie an und nimmt noch etwas vom Tisch und steckt es in seitliche Hosentasche. Mit einem letzten Blick in Spiegel überprüft er – gestisch untermalt – ob seine Hose sitzt, nimmt ein Etui, geht damit zum Schreibtisch, wo er es mit Zigaretten befüllt. Während er aus dem Bild rechts abtritt, beginnt ein Zoom hin auf das geöffnete Zimmerfenster. Mit der Wiederholung des B-Teils in Form des Instrumental-Solos erfolgt ein Keraschnitt zu Daisys Zimmer, die

an ihrem Fenster sitzt und der Musik lauscht. Sie steht auf, geht in den Raum zurück, während sie sich die Ärmel ihres Morgenmantels hinaufschiebt und sich mit überkreuzten Armen an ihren Schultern festhält. Sie hält inne, als Dexter mit dem Wort „Remember“ zu singen beginnt, dreht sich um und kehrt erneut in Richtung Fenster zurück, wo sie stehen bleibt, während Dexter die letzten Worte singt. Über ein langsames Zoom-Out aus dem Zimmer und mit den gesungenen Schlussworten erfolgt ein Keraschnitt zurück in Dexters Räumlichkeiten. Dieser zieht dort gerade seine Jacke an, mit nach oben gerichtetem, nachdenklich-fixiertem Blick. Danach neigt er seinen Kopf leicht zur Seite, hält inne, wobei seine Mimik ausdrückt, als würde ihm etwas klar werden. Dabei zieht er nachdenklich-sinnierend seine Jacke nun in einem langsameren Tempo als zuvor an. Über ein Zoom-Out und einen Schnitt wird Dexters Zimmertür von außen samt Stiegenaufgang in der Bildmitte (wie am Liedanfang) gezeigt. Die Kamera schwenkt zurück zu Louis, der in Blickrichtung von Dexters Tür positioniert ist. Mit der Schlussphrase dreht er sich um und geht zurück zum Klavier. An der Zeitposition 1h 1' 56'' endet die Szene mit seinen Worten "Jetzt werden wir warm" und einer darauffolgenden Überblendung.

Louis Armstrongs Mimik drückt während seines Trompetenspiel Konzentration und Ernsthaftigkeit aus und sein Blick ist nach oben zu Dexters Zimmertür gerichtet. Sein Gesichtsausdruck ist überwiegend entspannt, sein Blick und auch Gestik stehen in Verbindung mit den jeweiligen Tätigkeiten seiner Vorbereitung, auf die er konzentriert ist. Einzig bei den Worten „And if some distant day“ (Motiv c) schweift sein Blick in die Ferne ab und auch mit dem gesungenen Schlusston wirkt sein Gesichtsausdruck nachdenklich, scheint sich nun weder auf den gesungenen Inhalt des Liedes zu fokussieren noch auf die Tätigkeit des Anziehens. Dabei bringt seine Mimik zum Ausdruck, dass ihm in dem Moment etwas klar geworden ist: im dramaturgischen Kontext wohl, dass er Daisy zurückgewinnen will. Ihr Mienenspiel drückt zunächst Glück, Zufriedenheit, eine mögliche Verliebtheit aus. Als sie Dexter Gesangseinsatz vernimmt, hält sie inne und dreht sich in Richtung Fenster, woher der Klang zu hören ist. Ihr Blick erhellt sich währenddessen einerseits, wirkt andererseits auch nachdenklich ernst, wobei sie mit ihren Händen über ihre Arme hinuntergleitet und sich haltend eine Hand über die andere gelegt hat.

Armstrong fungiert in der Rolle von Dexters loyalem Unterstützer, der ihm dazu verhelfen will, Daisy zurückzuerobern. Auch bildet seine Person sowohl den musikalischen als auch szenischen Rahmen des Filmsongs: Mit der Einleitung, der Coda und den einhergehenden Kommentaren führt er szenisch in den Song ein und bildet auch wieder den Abschluss. Grace Kelly mimit die Rolle der verträumt und glücklich wirkenden Zuhörerin, welche sich durch Dexters Worte („remember“) auf ihre Liebe zu ihm zu besinnen scheint. Crosby wird in der vorliegenden

Liedszene in der Funktion des abgelehnten und zunächst resignierten, in Folge aber stolz seinen Weg beschreitenden, Ex-Manns dargestellt, nachdem er Daisy zuvor erfolglos ein zweites Mal seine Liebe offenbart hatte. Innerhalb der geschäftigen Aufbruchsstimmung wirkt er dennoch ruhig und konzentriert, aber auch nachdenklich.

Auf gesellschaftliche Konflikte wird in der Songszene seitens Armstrongs Kommentare indirekt verwiesen: in seiner gleichzeitigen Funktion als Erzähler/Kommentator weiß er von der Existenz eines weiteren, um die Gunst von Daisy buhlenden, Mannes (Marc). Dabei scheint es klar, warum er Dexter – und nicht Marc – als seinen Favoriten bei seiner Aufgabe Daisy zurückzugewinnen unterstützen will: Erstens da dieser Daisy gesellschaftlich – im Gegensatz zu Marc – gleichgestellt ist; zweitens aus moralisch-gesellschaftlicher Sicht, da sie mit ihm bereits verheiratet war; und nicht zuletzt aus Loyalität (oder auch Untergebenheit) seinem Auftraggeber, Gastgeber als auch künstlerischen Kompagnon gegenüber.

Bezüglich der Handlungsstruktur liegt im Intro der Fokus der Kamera zunächst auf Louis Armstrong mit seinem Trompetenspiel, dann auf dem Interieur der Räumlichkeiten und mit Gesangseinsatz auf Dexter und seinem Zimmer. Während des ersten A-Teils liegt der Schwerpunkt der szenischen Darstellung auf den sich ankleidenden Dexter und damit verbunden weiteren Tätigkeiten. In der zweiten auf dem Finalisieren des Ankleidens (mit dem Binden der Fliege) mit einer wiegenden Bewegung. In der Wiederholung des (instrumentalen) B-Teils rückt die glücklich wirkende Daisy ins Zentrum des Geschehens mit dem Höhepunkt einer angedeuteten Erkenntnis ihrerseits am Ende dieser Sequenz, was zu einer Veränderung in ihrem Ausdruck führt, wie auch daraufhin bei Dexter. Im Schlussteil werden wieder – wie zum Intro am Beginn, nur in rückläufiger Reihenfolge – das Interieur, Armstrongs Trompetenspiel und seine Bewegung zurück zu seiner ursprünglichen Position gezeigt.

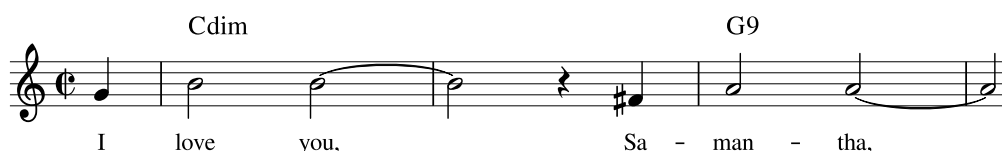
Charakteristisch für die szenische Umsetzung des Liedes ist, dass es innerhalb der überwiegenden Filmsequenz – vom Gesangseinsatz bis zum Instrumentalteil – keinen Schnitt und deutlichen Wechsel der Kameraperspektive gibt. In der Handlung wird den Zuseher*innen ein intimer Einblick in Dexters private Räumlichkeiten und seine Tätigkeiten gewährt.

5.6.4 Musikalische Analyse

Die Tonart des Songs ist in C-Dur, das Tempo wird in der Druckvorlage mit *Fox-trot tempo, but not fast* angeführt und ist im Film im Bereich *Moderato* (samt Schwankungen in der Abspielgeschwindigkeit) angesiedelt. Abgesehen des *rubato* gespielten Liedanfangs und -schlusses verläuft das Tempo konstant. Die Taktart ist *alla breve* angegeben und wird dementsprechend umgesetzt. Die Liedform der zu jener Zeit altmodischen Gesangsballade im Swing-Stil

entspricht einer dreiteiligen AAB-Form zu je sechzehn Takten pro Formteil. Anders als in der Druckfassung beginnt das Lied mit dem instrumental wiedergegeben B-Teil, in dem die Trompete die Melodie spielt, in dessen neunten Takt setzt der Gesang ein. In der Druckfassung ist eine instrumentale Einleitung und ein Verse notiert, die im Film jedoch beide weggelassen werden. So auch die Wiederholung des gesamten Stücks, die sich im Film auf den B-Teil beschränkt. Das von Bing Crosby gesungene, melancholische Liebeslied endet mit einer instrumentalen Coda, welches nicht in der Druckfassung notiert ist und dessen Melodie von Louis Armstrongs Trompetenspiel als auch von Streichern und Harfe begleitet wird. Dynamische Angaben sind in der Druckfassung nur in der Klavierbegleitung vermerkt, welche jedoch im Filmsong auch vom Gesang übernommen werden. Dieser beginnt im *Mezzopiano* und ist von zurückhaltendem Charakter, die Anfangssilben der Wörter werden tendenziell stärker betont. Der B-Teil vollzieht sich seitens des Gesangs als auch instrumental dynamisch bewegter und durch das stetiges *Crescendo* mit dem Höhepunkt auf „get along, go away, good bye“ und dem darauffolgenden „Remember“ (T. 50-55) insgesamt lauter als in den A-Teilen. Im nächsten Takt (T. 57) auf „Samantha“ geht die Lautstärke wieder zurück, so auch in der Wiederholung der letzten acht Takte des B-Teils, außer dass hier der Schlusston tendenziell *mezzoforte* gesungen wird. Dieses *Decrescendo* untermalt die langsamen Bewegungen Dexters am Ende, als er innehält und ihm etwas klar zu werden scheint. So auch die *rubato* gesungene Melodie zuvor, als Daisy gezeigt wird, wie sie sich im Raum stehend zum Fenster umdreht und sich langsam darauf – somit auch hin zu Dexter – zu bewegt.

Die Melodie umfasst einen Tonumfang vom c^1 bis zum f^2 . Das Initialmotiv a beginnt mit der Viertelnote g^1 im Auftakt der Druckfassung, Cosby singt jedoch stattdessen ein b^1 und steigt somit chromatisch anstatt wie notiert über ein großes Terz-Intervall ins h^1 , in Form zweier halben Noten. Dieses wird danach, ausgehend von einem Halbton tiefer sequenziert (Motiv a¹) wiedergegeben, wie das Notenbeispiel 16 zeigt.



Notenbeispiel 16: Anfangstakte A-Teil (nach: Porter, Cole, „I Love You Samantha“, T. 15-18).

Beide Motive werden wiederholt. Nach der nächsten Motiv-Variante a² mit Intervallverengung (im Auftakt führt anstelle der Terz ein Halbton in die Zielnote) folgt Motiv a³, das eine kleine Terz tiefer sequenzierte Initialmotiv, und führt in die Erweiterung („I’m a one gal guy“) über

einen Auftakt, in dem die Melodie über eine punktierte Viertel plus Achtelnote diatonisch ab- und folglich vom c^1 aus – über den Wert dreier Ganzer Noten – aufsteigt: zunächst einen Ganzton und dann eine reine Quart hin ins g^1 , welches in die nächsten Takthälfte übergebunden wird. Der zweite A-Teil entspricht dem ersten bis auf geringfügige Abweichungen. Das deutlichsten dabei ist, dass die Melodie über einen fallenden Ganztonschritt (anstelle einer steigenden Quart ins g^1) auf der Tonika c^1 endet. Die ersten acht Takte des B-Teils bestehen aus dem Ganzton-Tonleiter-Motiv b und seinen Varianten, die nachfolgend dahingehend höher sequenziert werden, sodass die Schlussnoten der ersten zwei Motive (b und b^1) jeweils diatonisch in die erste Note des nächsten führen (siehe Notenbeispiel 17).



Notenbeispiel 17: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter, Cole, „I Love You Samantha“, T. 47-50/54).

Melodisch besteht Motiv b aus einem zunächst aufsteigenden Verlauf von vier Ganztonschritten und einer fallenden Terz an dessen Ende, rhythmisch aus der Wiederholung von zwei Viertelnoten und einer halben Note. Vom Ende des Motivs führt ein steigender Ganztonschritt in die folgende Sequenzierung b^1 . Motiv b^2 charakterisiert sich durch die Repetition der letzten zwei Noten. In den letzten acht Takten des Liedes verläuft die Melodielinie abgesehen vom Auftakt und den letzten zwei Takten absteigend. Sie steigt mit Motiv a^5 ein, das rhythmisch dem Initialmotiv entspricht, melodisch vom Auftakt weg jedoch mit einer Intervallweitung ins e^2 beginnt und nachfolgend in Form von vier abwärts geführten Ganztonschritten (anstelle der Tonrepetition) variiert, die auch als sequenzierte Spiegelung (der Melodik) der vier aufsteigenden Ganztonschritte in Motiv b (siehe Notenbeispiel 18) gesehen werden kann.



Notenbeispiel 18: Schlussteil (nach: Porter, „I Love You, Samantha“, T. 55-58/62).

Die nun sequenzierte und variierte Motiv-Erweiterung („I’m a one gal guy“) ist an die Harmonik des Liedschlusses angepasst: die Melodie im Auftakt verläuft hier diatonisch absteigend ins

e^1 und von dort als aufsteigender C-Dur Akkord mit großer Sext über das g^1 mit dem vorangestellten Vorhalts-Ton a^1 (punktierte Viertelnote) in die Tonika c^2 .

Zusammenfassend charakterisiert sich die Melodie durch die vielfache Reihung des Initialmotivs und dessen Modifikationen entsprechend des interpretatorischen Spielraum. Sie zeichnet sich weiters durch die Verwendung von stufenweisen Fortschreitungen und kleinen Intervallen aus. Größere kommen nur in Form von fallenden (T 20/32/40/54) als auch steigenden (T. 28/59/60) Quarten und einer steigenden großen Sext (T. 54 auf 55) vor, letztere den Höhepunkt des Liedes bildet. Die Verwendung von Dissonanzen, Motiven mit Ganztonfolgen und einer *blue note* bringt Spannung und Abwechslung in die ansonsten vorherrschende Monotonie. Die Melodie des B-Teils führt über eine Aufwärtsbewegung in das e^2 von Motiv a^4 , „Remember (Samantha)“. Dieses entspricht dem musikalischen als auch tonalen Höhepunkt des Liedes mit dem inbrünstigen Gesang seiner Bitte voller Hoffnung, dass Daisy sich erinnern möge, dass er *der* Mann für sie ist. Dies vollzieht sich in weiterer Folge über die Abwärtsbewegungen der Melodie (bis auf die letzten zwei Töne) bis zum Schluss. Im Vergleich zum A-Teil, wo Motiv a mit dem drückend-schweren c vermindert Akkord harmonisiert ist, wird hierbei der offenere und somit Hoffnung verkörpernde C-Dur-Akkord verwendet.

Die Gesangsmelodie wird in der Einleitung sowie im Zwischenteil von der Trompete gespielt. Auch in den A-Teilen werden die gesungenen Motive parallel zu deren gehaltenen Schlusstönen oder auch in etwaigen Pausen danach von der Instrumentalbegleitung aufgegriffen: im ersten zunächst von Horn, danach einmal von Trompete als auch weiteren Instrumenten und im zweiten A-Teil – ausgenommen in den letzten Takten – von Streichern. In der untermalenden Musik wird *I Love You, Samantha* einerseits leitmotivisch nach der ersten Zusammenkunft Dexters mit Daisy im Film verwendet, andererseits in der Konfliktsituation mit ihm und ihrem Vater am Pool als auch am Ende des „Showdowns“ auf der Terrasse, nachdem Daisy ihren Anteil an den Verfehlungen ihrer Beziehung zugibt und Dexter dies gutheißt. Das Ende des Films wird durch die letzten acht Takte einer instrumental gespielten, fanfarenartigen Songversion markiert.

Von Crosby wird das Lied fast durchgängig *Legato* und mit Einsatz von viel Vibrato gesungen. Dabei klingt seine Stimme voluminös, dunkel und warm im typischen *Crooning*-Stil. Elemente des Jazz-Gesangs sind vor allem durch rhythmische Phrasierungen als auch melodischen Varianten inhärent. Der Ambitus von etwa eineinhalb Oktaven stellt für Sänger*innen im Allgemeinen keine große Herausforderung dar, ebenso wenig für den Bassbariton Bing Crosby, der den Song oktaviert singt. Der Schwierigkeitsgrad kann sowohl rhythmisch als auch melodisch als leicht eingestuft werden.

Der Liedtext ist ein innerer Monolog, in dem er an seiner Liebe zu Daisy, die er während ihrer Beziehung auch Samantha nannte, festhält. Darin singt er einerseits resigniert und wünscht sich, dass sie sich an seine nie enden wollende Liebe, seine Treue („I’m a one-gal guy“) und die Aussicht auf einen erneuten Versuch ihrer Beziehung erinnert. Der A-Teil gliedert sich seitens des Liedtextes in vier Zeilen und beginnt jeweils mit der Titelphrase „I Love You Samantha“, in der zweiten Zeile folgt „and my love will never die“. Die dritte Zeile ähnelt der ersten durch die Wiederholung des Namens („Remember Samantha“) und endet in der letzten mit dem Endreim („I’m a one-gal guy“) auf die zweite Zeile. Mit den letzten zwei Zeilen enden jeweils alle A-Teile. Im B-Teil singt Dexter von dem möglichen, aber nicht erhofften Zukunftsszenario, dass er von Daisy eines Tages für immer abgelehnt werden könnte. Die letzten zwei Textzeilen (über deren letzten acht Takte) sind ident mit jenen am Ende der A-Teile („Remember Samantha, I’m a one-gal guy.“).

In der szenischen Umsetzung spiegelt sich der Liedtext kaum wider, sondern begleitet scheinbar beiläufig Dexters Tätigkeiten. Ein Zusammenhang vom Text und Bild ist nur an folgenden Stellen gegeben: im B-Teil, als Dexter bei den zwei Wörtern „some“ [distant] „day“ in die Ferne blickt sowie mit Beginn der Wiederholung der letzten acht Takte, als Daisy synchron zum Wort „Remember“ stehen bleibt und sich danach zum gesungenen „Samantha“ umdreht. Letzteres bringt zum Ausdruck, dass sie durch Crosby Gesang an ihre gemeinsame Liebe erinnert wird. Mit den Worten „I’m a one-gal“ geht sie zurück in Richtung Fenster und hält erwartungsvoll hinausblickend inne. Mit dem Schlusswort „guy“ wird Dexter – ebenfalls nachdenklich blickend – beim Anziehen seiner Jacke, also im Finale seines Ankleideprozesses gezeigt. Auch in der Musik spiegelt sich der Liedtext an einigen Stellen wider: Am Liedbeginn nach den Text-Teilen „I love you“, „Samantha“ „and my love“ antwortet jeweils eine Hornsequenz. Der wie ein hoffnungsvolles Versprechen (hinlänglich seiner Treue) wie auch als moralischer Fingerzeig (dass *er* der richtige Mann für Daisy ist) anmutende Satz „I’m a one-gal guy“ am Ende der A-Teile wird von verspielten, träumerisch wirkenden Harfen- und Klaviersequenzen untermalt, im *rubato* gespielten Schluss der Formteil-Wiederholung, dann von Glockenspiel-Tönen übernommen. Die Melodie des B-Teils wird *unisono* von Oboe begleitet, was die Einsamkeit und Traurigkeit Dexters unterstreicht. Sein geäußertes, aber nicht erhofftes Gedanken-spiel, dass sie ihn eines fernen Tages abweisen könnte „[and if one] distant day you decided to say, get along, go away, goodbye“ wird von Harfen-*Arpeggios* begleitet.

Der Stimmeintritt der Instrumente und des Gesangs vollzieht sich am Liedanfang sukzessive und in Zusammenhang mit der szenischen Darstellung: Beginnend mit Armstrongs solo Trompetenspiel setzt nach einem Kameranachschwenk zum Stiegen-Aufgang das Klavier mit

Akkordzerlegungen ein und mit dem Schnitt in Dexters Zimmer Streicher, Kontrabass und Schlagzeug. Der Gesangseinsatz erfolgt parallel zu Dexters Auftritt. Allgemein wird die instrumentale Begleitung des Gesangs vor allem von Streichern und dem Einsatz der dezent gespielten Rhythmusgruppe bestehend aus Kontrabass, Schlagzeug und Klavier dominiert. Auch der Einsatz von Oboen unterstreicht die Einsamkeit Dexters und seine Sehnsucht nach seiner Liebe Daisy. Hörner und Querflöten begleiten die Gesangsmelodie, Harfen-*Arpeggios* betonen einzelne Momente. Die Trompete ist als Solo-Instrumente in den Passagen ohne Gesang bzw. zwischen den Gesangsmotiven zu hören, das Klavier durch das ganze Stück hindurch immer wieder über pausenfüllende, *piano* gespielte Sequenzen. Der kraftvoll schneidende Klang der Solo-Trompete beginnt und beendet das Stück, markiert die Wechsel der Formteile durch eingefügte Sequenzen und ist als Melodieinstrument in der Wiederholung des B-Teils eingesetzt, begleitet von Streichern. Diese dominieren die allgemeine Instrumentalbegleitung des gesamten Stücks durch teilweises *Unisono*-Spiel, flächigem Umspielen der Melodie als auch dem Einsatz in Gesangspausen. Die Rhythmusgruppe setzt in der instrumentalen Einleitung simultan mit dem Gesang Crosbys ein und bleibt das gesamte Stück hindurch konstant, mit Ausnahme der Pause der gesamten Instrumental-Begleitung am Ende des zweiten A-Teils auf den ersten Taktschlag von T. 45 und erneutem Einsatz in T. 47. Nur die Solo-Trompete überbrückt mit einer Sequenz diese Zäsur der Formteile. Der gezupfte Kontrabass betont die Grundsschläge des Takts, das Schlagzeug die zweite und vierte Zählzeit. In der ersten Hälfte des ersten A-Teils wird die Gesangsmelodie *unisono* von Streichern begleitet, auf diese ersten zwei Motive folgen Horn-Sequenzen. Im zweiten A-Teil verhält es sich umgekehrt: nun begleiten die Sehnsucht assoziierenden Hörner *unisono* den Gesang und Streicher übernehmen die zuvor gespielten Horn-Motive in hoher Lage. Klavier und Harfen-*Arpeggios* füllen die ganzen Noten am Ende der ersten A-Teils im Sinne der bereits erwähnten Wort-Ton-Beziehung. Mit Beginn des B-Teils sind es die Einsamkeit und Sehnsucht unterstreichenden Oboen mit ihrem näselnden, hellen Klang, die die Gesangsmelodie bis etwa zur Hälfte des Formteils *unisono* begleiten. Die helle, Klangfarbe der Querflöten mit ihrem hauchend-luftigen Timbre unterstreichen den Ausdruck von Dexters sentimental Gefühlen und umspielen die Gesangsmelodie im B-Teil und in den letzten acht Takten an der Stelle von „Remember Samantha“. Die fließend, rauschenden Harfen-*Arpeggios* kommen durch das Stück hindurch immer wieder vor und untermalen den romantischen Charakter des Songs: am Ende des ersten A-Teils, nach den Wörtern „one“ und „gal“, im zweiten nach Motiv a („ride a star“), im B-Teil nach dem ersten Motiv c als Füllsequenz zwischen den Trompeten-Phrasen und bilden den Abschluss des Songs. Jeweils ein einzelner Glockenspiel-Ton begleitet die gehaltenen Töne nach „one“ und „gal“.

Die Dynamik der Instrumentalbegleitung im Allgemeinen als auch im Speziellen durch jene der Streicher gestaltet sich sehr lebendig. Dies bildet einen Kontrast zur tendenziell konstanten Gesangsmelodie mit der getragenen, sonoren Gesangsstimme und sorgt für eine starke emotionale Wirkung und Spannung im Stück. Die Rhythmusgruppe und die Instrumente, welche sich an den Gesang anlehnen, sind stets zurückhaltend. Die Einsätze der Solo-Trompete heben sich im Stück allesamt dynamisch hervor wie in der instrumentalen Einleitung. Nach dem Kameraschwenk hin zu Dexters Zimmertür tritt diese dynamisch in den Hintergrund, hingegen rückt nun das Klavier in den Vordergrund, was wie zu Liedbeginn den Milieuwechsel der szenischen Darstellung unterstreicht. Mit dem Kameraschnitt in Daisys Zimmer im B-Teil und dem Instrumentalteil spielen jene Instrumente, die die Trompete begleiten, nun etwas lauter als jene wie beim Gesang. Eine *crescendo* gespielte Streicher-Sequenz führt in den letzten acht Takte des B-Teils über, in dem die Lautstärke der Instrumente wieder zurückgeht.

Harmonisch ist *I Love You Samantha* in C-Dur verortet, verfügt jedoch stellenweise über deutlichen Moll-Charakter. Nach der im Film nicht verwendeten instrumentalen Einleitung bestehen die ersten acht Takte aus dem zweitaktigen Wechsel eines c verminderten-Akkords jeweils notiert mit dem Terz-Bass, wodurch der Akkord auch als H-Dur-Akkord mit der Alteration einer kleinen None gesehen werden kann. Dieser führt – abgesehen vom Bass – in Form einer chromatischen und diatonischen Bewegung abwärts in den Dominantseptakkord G⁹ (in der Klavierbegleitung laut Druckvorlage mit Quintbass gespielt), in der Wiederholung dieser beiden Akkorde wird vor Letzterem noch die zweite Stufe Dm⁷ vorangestellt. Im neunten Takt des A-Teils folgt eine sekundäre IIm-V⁷-Verbindung der zweiten, leitereigenen Stufe d-Moll. Den Übergang zur ersten Stufe bildet der nächste f-Moll⁶-Akkord, der als Umkehrung von d halbvermindert als auch als modaler Austausch der vierten Stufe F-Dur gesehen werden kann. Nach einem Ganzschluss folgt ein *Turnaround* als Überleitung in den Anfang des zweiten A-Teils. In den ersten acht Takten des B-Teils vollziehen sich die Akkordwechsel jeweils nach zwei Takten. Die Harmonik hat hier wiederum Moll-Charakter und beginnt mit der Sekundärdominante E-Dur⁷ des nachfolgenden a-Moll-Akkords. Dieser entspricht einerseits der sechsten Stufe in C-Dur, gleichzeitig auch der sekundären zweiten Stufe der kurzzeitigen, neuen ersten Stufe G-Dur, zu der die Harmonik im Auftakt über einen c-Moll-Akkord (vierten Stufe in Moll) führt. Nach einer Verbindung von fünfter und erster Stufe der neuen Tonart G-Dur (wie auch im Verse) erfolgt die Rückkehr zur Ausgangstonart C-Dur über die vorangestellte fünfte Stufe G-Dur⁷ (siehe Notenbeispiel 18). Der C⁹-Akkord in der zweiten Takthälfte führt als Sekundärdominante zur vierten Stufe in f-Moll und zur ersten Stufe. Allgemein werden im Filmsong viele Terzbässe verwendet, die in der Druckfassung jedoch nicht notiert sind, was dem Stück einen

jazzigeren und helleren (Klang-) Charakter verleiht. Der zweite A-Teil entspricht harmonisch der ersten, bis auf die letzten zwei Takte, welche mit der ersten Stufe abschließen.

Bezüglich der Rhythmik folgt der Großteil der Motive im Stück demselben Prinzip: Im Auftakt kommen auf eine Viertelnote zwei halben Noten, die letzte davon wird zwei Mal variiert und mittels Haltebogen in den nächsten Takt übergebunden. Im B-Teil verhält es sich ähnlich: in seinen ersten acht Takten überwiegt das rhythmische Motiv bestehend aus zwei Viertelnoten (in der Sequenzierung danach zwei Achtelnoten) im Auftakt, einer halben Note, zwei Viertelnoten und wieder einer halben mit zwei Viertelnoten (Notenbeispiel 17). In den letzten acht Takten des B-Teils entspricht die Rhythmik jener der letzten acht Takte der A-Teile, jedoch gestaltet sich die Melodie anders (Notenbeispiel 18). In der Instrumentalbegleitung generell ist auf der ersten und dritten Zählzeit durch das Stück hindurch der gezupfte Kontrabass und auf der zweiten und vierten das Schlagzeug zu hören. Pausen kommen in Form einiger notierte Viertelpausen vor, die die unterschiedlichen Phrasen des Liedtexts voneinander trennen und den nachdenklichen Charakter des Stücks untermalen. Sie werden entsprechend der Druckfassung gesungen mit Ausnahme einer eingefügten kurzen Pause im Rahmen der Phrasierung von Motiv b.

5.6.5 Zusammenfassung

Als diegetische Musik beginnt zunächst die Szene mit der Darstellung des Einsatzes von Louis Armstrongs Trompetenspiel. Es fungiert als Weckruf an Dexter, um ihn in die Gänge zu bringen und sich gegenüber dem weiteren Konkurrenten zu rüsten. Der Moment, in dem Crosby sichtbar wird und gleichzeitig zu singen beginnt, geht mit dem statischen Verweilen der Kamera einher. Gleichzeitig erfolgt auch der Einsatz von Streichern, wodurch nun die Musik in einen super-diegetischen Ton übergeht. Der Solo-Vortrag Dexters ist evident mit der szenischen Umsetzung, in der er allein ist. Das Vor-sich-Hinsingen mit den repetierenden melodischen und harmonischen Elementen unterstreicht sein Verharren in seinen Gedanken an Daisy und deren Abweisung. Die Trompetenklänge des Solos sind es, die die Verbindung von Dexter zu Daisy (wieder-)herstellen, was szenisch durch den Schauplatzwechsel von seinem zu ihrem Zimmer dargestellt wird. Nachdem die Musik ihre Aufmerksamkeit erreicht hat, hört sie auch den darauffolgenden Gesang Dexters mit den Worten „I Love You Samantha“, was in ihr eine Gedankenwende auslöst, die Auswirkung auf die weitere Handlungsentwicklung hat. Damit wird die Möglichkeit einer Konfliktlösung – der bislang unerwiderten Reaktion auf Dexters Liebesbezeugungen – angedeutet. Diese Umkehr wird auch in ihrer physischen Bewegung sichtbar: von ihrem Gang ins Zimmer kehrt sie, als schiene sie eine Erkenntnis zu haben, zurück zum Fenster,

woher die Musik kommt. Diese erinnert sie an ihre „wahre Liebe“ (Konnex *True Love*). Die entsprechende dramaturgische Verbindung wird durch den Schnitt zurück in Dexters Zimmer mit Dexter hergestellt: auch er entsinnt sich seiner ursprünglichen Motivation, seine Ex-Frau zurückzugewinnen. Die Szene endet dramaturgisch wiederum mit der Einblendung von Armstrongs Trompetenspiel mit Band im Hintergrund (und endet mit dazu begleitetem Harfen-*Arpeggio*). Die szenische Darstellung von *I Love You Samantha* ist Teil des Handlungsverlaufs und könnte rudimentär auch ohne Musik verstanden werden, wie zum Beispiel in der instrumentalischen Einleitung durch die Kameraführung auch ohne Musik klar wird, dass Armstrongs Trompetenspiel als akustischer „Wegweiser“ zu Dexter fungiert, der zunächst noch hinter der Tür verborgen ist.

Zusammengefasst hat das Lied einerseits die Funktion, den emotionalen und mentalen Zustand sowie das Innenleben des Protagonisten zu verdeutlichen. Andererseits wirkt die überwiegend sentimentale Ballade, die jedoch auch zeitweilig von heiter-zuversichtlichem Charakter ist, nach der sinnlich-aufwühlenden Verunsicherung und Ankündigung eines Konflikts durch das Einführen einer dritten Werbungsperson in der vorangegangenen Liedszene von *You're Sensational* beruhigend und vermittelt im Gegensatz dazu Sicherheit und Beständigkeit. Diese Eigenschaften werden von der Figur Dexters verkörpert.

Nicht zuletzt gibt die Musik respektive Armstrongs Trompetenspiel den Impuls für die Personenentwicklung Dexters und Daisys, welche den Filmausgang vorbereiten. Armstrongs Rolle im Film erfährt dabei eine Erweiterung: Mit seiner Trompete anstelle von Pfeil und Bogen agiert Armstrong in der Funktion des Amors – so wie es Charles Walters ursprünglich für Armstrong im Film vorgesehen hätte (siehe Kapitel 2.6.1). Die wenigen Kameraschnitte markieren den Gesangsbeginn bzw. -ende als auch den Wechsel zum Zimmer von Daisy.

Charakteristisch für die Musik ist, dass diese eine Innenschau des Protagonisten liefert. Im A-Teil entwickelt sie sich von anfänglich tendenziell pessimistisch bzw. ernst (Motivik mit großer Terz, transponiert repetiert, mit wiederholt derselben Rhythmik, beginnend mit vermindertem Akkord, der Schwere vermittelt, zu hoffnungsvoll, entspannendem musikalischem Charakter: Am Ende des A-Teils endet Motiv b – es gibt nur zwei Grundmotive – mit drei ganzen Noten mit einer aufsteigenden reinen Quart harmonisiert mit den Stufen I-V⁷-I. Der B-Teil mit einer aufsteigenden Ganztonfolge – das pessimistisch-unsichere vertonend – bis zum hoffnungsvoll-positiven führt an seiner höchsten Stelle in eine *Blue Note* (kleine Septime) und endet darauf folgend in der Quint der vorübergehenden, neuen ersten Stufe. Durch das danach steigende Oktavintervall wirkt die Erkenntnis sehr sicher und feierlich, durch die vier aufeinanderfolgenden absteigenden Ganztöne schimmert wieder die anfängliche Schwere durch bis zum

Lichtblick des wiederholten und zuversichtlichen Motiv b „I’m a on gal guy“ – das einen (selbst-)sicheren, ruhenden Charakter vermittelt. Allgemein verstärkt die Orchestration den Gesang durch durchgängiges Unisono-Spiel von Streichern, Horn und Oboe.

Zusammengefasst transportieren die Melodik und Rhythmik mit wenigen, repetierten Motiven, Harmonik, Dynamik sowie auch die Begleitinstrumente den Charakter der unterschiedlichen Emotionen Traurigkeit, Sehnsucht als auch Hoffnung.

Jazz spielt in diesem Lied insofern eine Rolle, als dass er vor allem eine dramaturgische Funktion hat, in dem Armstrongs Trompetenspiel zum einen den Rahmen der Songszene bildet, das Lied durch das Solo auch strukturiert sowie eine Personen- und folglich Handlungsentwicklung in Gang setzt. Von der musikalischen Seite her bilden der Swing-Rhythmus und die rhythmischen Phrasierungen, die Varianten der Gesangsmotive sowie der Einsatz einer *Blue Note* $f^{\sharp}$ (zum D^7 -Akkord auf „good-(bye)“ im Gesang die musikalischen jazzigen Elemente. Einen jazzigeren und helleren Klang verleihen die im Filmsong häufig verwendeten Terzbässe in der Harmonik. Das Lied enthält zusammenfassend betrachtet keine innovativen Elemente und war kein Hit, obwohl Porter in diesem Lied Potential dafür zu sehen glaubte. Aufgrund der Tatsache, dass das Lied eine wesentliche Rolle in der Gesamtdramaturgie spielt und die Interpretation des Liedes durch Crosby und Armstrongs Trompetenspiel erfolgte, lässt sich ableiten, dass der Song bzw. die Musik einen indirekten Beitrag zum Erfolg des Films geleistet hat.

5.7 Songanalyse *Now You Has Jazz*

5.7.1 Hintergrundinformationen zum Song

Saul Chaplin beschreibt in seinem bereits genannten Buch *The Golden Age of Movie Musicals and Me*, dass sich Porter für den Songwriting-Prozess des vorliegenden Liedes Unterstützung von seinem Freund Fred Astaire holte, mit dem er diverse Jazzclubs besucht haben soll, um so mehr über das Genre und dessen Jargon zu lernen. Er führt weiter aus, dass seine dabei gewonnenen Erkenntnisse in den Entstehungsprozess des Liedes miteingeflossen und durch die praktische Mitarbeit von Armstrong, Crosby sowie den Musikern abgerundet worden seien: „He wrote a clever song [...] but needed a lot more musical material to make it a complete number. It was to be done by Bing and Louis Armstrong and his band.”²¹⁹ Die Endfassung des Filmsongs (wie bei *Well, Did You Evah?*) entstand – so erzählt es Chaplin – bei den gemeinsamen Proben mit dem MGM-Orchester und seinem Leiter Johnny Green (der auch die Funktion des *Co-Musical Directors* und *Musical Supervisors* des Films inne hatte). Dafür sollen sie eine Woche lang zwei Stunden täglich in Form einer Jam-Session miteinander gespielt haben. Aus den spontanen Einfällen Crosbys, Armstrongs und Chaplins seien die partiellen Änderungen des Liedes, wie etwa des ursprünglichen Texts, entstanden, die im Film mit Porters Erlaubnis Eingang fanden.²²⁰ Im November 1955 war der Song fertiggestellt und die Druckfassung wurde im Juni 1956 veröffentlicht.²²¹ Michael Meckna nennt Armstrongs Auftritt in *Now You Has Jazz* “an important musical moment in cinema”²²² und – neben jenem von “When the Saints Go Marching In” in *The Glenn Miller Story* – als „[...] two of the most memorable musical scenes from Armstrong’s film career.”²²³ An dieser Stelle führt er weiter aus:

„[...] Cole Porter wrote the music for what should have been Armstrong’s greatest film achievement. Unfortunately, times had changed by the mid-1950s. In comparison to the younger generation of black performers [...] Armstrong was perceived by many to be the outdated Negro clown. Today, however, Armstrong can be seen more clearly as a puckish genius who observes with amusement the rather silly lives of wealthy white folk.”²²⁴

Die inkorrekte Deklination des Verbs im Lied-Titel *Now You Has Jazz* soll wohl auf die afro-amerikanische Varietät der englischen Sprache hinweisen, womöglich auch einen spezifischen

²¹⁹ Chaplin 1994, S. 163.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Porter / Kimball 1992, S. 456.

²²² Meckna 2006, S. 365.

²²³ Ebd. 2006, S. 368.

²²⁴ Ebd., S. 366.

Jazz-Jargon simulieren, was zufolge Morris B. Holbrook, Autor des Artikels *Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in High Society*, nicht einem real existierenden Slang entsprach. Er bewertet den Titel als einen „[...] embarrassing recourse by Cole Porter throughout the song to hints of some sort of misbegotten ethnic dialect – evident in the title [...]“, und kann sich Porters Wortwahl nur dadurch erklären, dass sich seitens des Liedtexts „has“ auf „jazz“ (am Versende danach) reimt.²²⁵ Thomas Hischak, Autor von *The Oxford Companion to the American Musical*, bezeichnet den Song „Perhaps the highlight of this musical feast [...]“.²²⁶ Aufgenommen wurde das Lied am 18. Jänner 1956, gelangte am 3. Oktober desselben Jahres in die Hitparade (Billboard Top 100), wo es sich über vier Wochen mit einer Höchstplatzierung auf Platz 88 hielt und so dementsprechenden Bekanntheitsgrad erlangte.^{227, 228} Ein Jahr nach Erscheinen des Films wiederholten Armstrong und Crosby ihr Duett im Fernsehen in „The Edsel-Show“.²²⁹ Das Lied fand Eingang in Armstrongs Konzertrepertoire und wurde auch Jahre danach noch live gespielt. Über all die Dekaden bis heute findet es sich immer wieder auf vor allem nordamerikanischen und europäischen Tonträger-Kompilationen.²³⁰ Das Lied ist daher nicht nur Kenner*innen des Films und seiner Musik bekannt, sondern auch Fans und Hörer*innen der Musik von Louis Armstrong, Bing Crosby oder auch von Jazz- und Filmmusik im Allgemeinen. Wie auch *High Society Calypso* ist die vorliegende Nummer als Notendruck nicht in den *Cole Porter Songbooks* zu finden. In den gängigen *Fake* und *Real Books*²³¹ war sie im Zuge der Recherche nur im *This Is the Ultimate Fake Book: 1* aus dem Jahr 1981 zu finden, was auf seine länger anhaltende Popularität verweist, in späteren Ausgaben jedoch nicht mehr.²³²

²²⁵ Holbrook 2005, S. 170.

²²⁶ Hischak 2009 (*Oxford Companion to the American Musical*).

²²⁷ <https://www.bingmagazine.co.uk/bingmagazine/crosby1c.html>, Zugriff: 10.2.2022.

²²⁸ https://www.chartsurfer.de/artist/bing-crosby-louis-armstrong/now-you-has-jazz-song_uphvp.html, Zugriff: 31.10.2022.

²²⁹ <https://archive.org/details/TheEdselShow1957/EdselShow.mp4>, Zugriff: 16.2.2023.

²³⁰ <https://musicbrainz.org/work/b742588f-e31c-44bc-9ea5-9e2c21e51557>, Zugriff: 31.9.2022.

²³¹ Anm.: Name der gebräuchlichsten Notensammlungen mit Jazzstandards.

²³² Mary Bultman / Jim Cliff, *This Is the Ultimate Fake Book: 1. It Contains over 1200 Songs [for Piano, Organ, Guitar and All "C" Instruments]*. Milwaukee, WIS: Hal Leonard 1981, S. 414.

5.7.2 Formschema

Takt	Form- teil	Motiv	Ton- art	Handlung	Orchestration / Gesang- liche Interpretation	Inter- pret*in	Text		
1-4	Intro	Im Film weggelassen, in Takt Vier Auftakt des Klaviers				-			
	Auf- takt			T. 4: Dexter: Bildmitte, ver- beugt sich vor Pianist, geht nach vor, Kamera fährt mit	<i>Rubato</i> , aufsteigendes Klavier- <i>Arpeggio</i>	Dexter	Dear		
5-8	Verse	a, a	C- Dur	Begrüßt Publikum, das lacht. Hinter ihm betreten der Bassist,	Im Film Sprechgesang, dazu Klavierbegleitung.		gentle folk...		
9-12		a ¹		Posaunist,			...lend an ear		
				Klarinettist und Schlagzeuger die Bühne	Klavier: steigender Trito- nus repetiert		...shimmering sharps...		
				Wendet sich zu Stufen, (Ka- meraschwenk),	Einsatz Gesang		For these...		
13-16		a		wo Armstrong Bühne betritt: Hände-Schütteln,			cozy virtuosi...		
		a		Crosby legt ihm Hand auf Schulter, Armstrong lacht	Publikum klatscht.		greatest in the trade...		
17-20		a ² , a ³		„precisely“: gestische Unter- malung	<i>Fermate</i> über Schluss-ton,		show you now ...		
		a ⁴		„made“: legt Hand aufs Kla- vier. Schnitt: Nahaufnahme Crosby	nur Klavier-Akkord: auf- steigendes <i>Arpeggio</i>		Jazz music is made. Oh well you		
21-22				Im Film weggelassen					
23-26		A ₁		α			„skins“ – Schnitt: Schlagzeu- ger; Schnitt:	Schlagzeug beginnt zu spielen,	take some skins,
	α		Crosby, neigt Kopf zurück, schließt Augen	Gesang dazu		Jazz begins, and you			
27-30	α, α		Schnitt: Bassist	Nur Bass, danach mit Schlagzeug		take a bass,			
			Schnitt: Crosby	gesprochen		man, now...			
31-34	α ¹		Schnitt: Pianist	Klaviersequenz,		Take a box,			
	α ²		Schnitt: Crosby, Arme. seit- lich ausgestreckt,	Rhythmusgruppe. Ant- wort: Klavier		one that rocks,			
35-38	α ³ α ⁴		blickt ins Publikum, teils Sil- ben mimisch untermalt	Klavier parallel zum Ge- sang mit bluesiger Phrase		Take a blue horn...			
			Schließt Augen			born			
Im Film	2 Takte in- strumental		Schnitt: Armstrong	Trompete		-			
			Schnitt: schließt Augen,	Auftakt Drums		Dexter	Ahh		
39-42	A ₂	α	blickt ins Publikum	Kontrabass dazu	You take a				
			Schnitt: Klarinettist	Klarinetten-Sequenz			stick,		
			Schnitt: Crosby				with a lick		
43-46		α, α	Schnitt: Posaunist	Posaunen-Melodie	Take a bone,				
			Schnitt: Crosby (Nahauf- nahme), lacht	Gesprochen; dann Posau- nenmotiv	Ho ho hold the phone				
47-50		α ¹ , α ²	Schließt Augen nach „spot“, hebt Arme	In Pause: Bläser-Sequen- zen	Take a spot, cool and hot				
51-54		α ⁵ , α ⁶	Rhythmische Kopfbewegung zu „jazz...“	Schlagzeug, Bläser: Ak- zente auf Synkopen	Now you has jazz, ...				
Instrumentaler Solo-Teil (nicht in der Druckfassung):									
12 Takte	A´			Schnitt: Dexter mittig; lehnt am Klavier, präsentiert Band	repetierendes Bläsermo- tiv, Rhythmusgruppe, Klavier	Dexter	Le tout ensemble.		
				Blick ins Publikum,			Oh that´s...		
				geht nach vor, mit	Bläser rhythmisch <i>uni- sono</i> zu Gesang		therapeutic.		
				ausgestreckten Armen zurück – Kamerafahrt			Now you has Jazz, ...		

2 Takte	Zwischen-spiel		Hält sich am Flügel, dreht sich um	Zwei Takte Tonika		Masters Hall and Young.
12 Takte	A'		Schnitt: Nahaufnahme Posaunist, Klarinettist	Klarinetten-Solo Posaunensolo		That's Ed Hall, and
			Schnitt: ganze Band			Trummy..
			Crosby und Dexter: tänzerische Bewegungen	Klarinette, Posaune Repetierende Töne, <i>Off-beat</i> -Rhythmus	- Dexter	- Now you has...
12 Takte	A'		Schnitt, Nahaufnahmen Pianist, Bassist	Klavier-Solo Kontrabass	-	That's Billy Kyle.
			Schnitt: Band. Dexter stellt Musiker vor	Klavier-Sequenz	Dexter	Arvil Shaw.
			Präsentationsgeste			Now you...
6 Takte	½ A'		Musiker, Schnitt: Nahaufnahme Schlagzeug	Schlagzeug-Solo. Parallel zu „Listen to, well...“	-	-
			Schnitt: Band, Crosby stellt schwungvoll vor:	<i>Crescendo</i> Trommelwirbel in	Dexter	Listen to, well, you...
12 Takte	A'		Schnitt: Nahaufnahme Arm-strong	Trompeten-Solo, Schlagzeug: <i>Forte</i>	Armstr.	-
4 Takte	Zwischen-spiel – (im Film)		Legt Trompete ab, kommt zu Dexter vor, hält weißes Tuch. Schnitt: Beide Bildmitte bis Liedende	Sprechgesang, Kontrabass, <i>staccato</i> Klavier-Akkorde, Schlagzeug	Dexter Arm-strong	Hey pops, you wanna ...? Yeah Daddy
55-58	A ₃	α	Dexter legt Arm um Arm-strong, der sich	Duett im Ruf-Antwort Schema. <i>Piano</i> Begleitung; Auftakt Klarinette	Dexter,	If you sail.
		α ⁷	mit Tuch Mund abtrocknet, breit grinst	Antwort-Gesang in Pausentakt; <i>blue notes</i> ; Posaune zweite Stimme	Arm-strong Dexter	I'm sailing, sailing Over the sea
			Austausch Blicke		Arm-strong	Oh will...
59-62		α ⁸ , α ⁷	Geste „Geld“; Armstrong leckt Zähne,	Posaune mit Klavier, Klarinette	Dexter	Take my tip, they're ...
63-66		α ¹ , α ⁸	blickt zu Dexter, der legt Hand auf Schulter	Posaune (bis T. 66)	Arm-strong	Oh I will do jazz for...
			Löst Hand, legt sie hinter sich (bis T. 70)	<i>Forte</i> gesprochen, dazu Posaune	Dexter	Oh, I know you're very..
			Rhythmisches Nicken. Verbeugung	Klarinette	Arm-strong	Yes, believe it or not
			Kopfnicken, Verneigung	Wortbetonung, Posaunen	Dexter	I <i>do</i> believe
67-70		α ⁹	Aufrechte Haltung, lehrerhafte Geste, Blick nach oben	Rhythmisch leicht variierte Melodie mit <i>unisono</i>	Arm-strong	Frenchmen all prefer what they called “Le jazz hot”
		α ⁴	Persifliert schicke Person; lacht in vorgehaltene Hand	Klarinette und Posaune		
71-74	A ₄	α	Blick zu Louis, schwungvolle Handbewegung	Crosby: Ruf (<i>call</i>) Armstrong: Antwort via	Dexter,	Take a plane.
			Armbewegung im Rhythmus, Blickt zu Dexter der	Scatgesang (<i>response</i>). Klarinette, Posaune, Rhythmusgruppe	Arm-strong Dexter	Bobba doo zot go to Siam
		α ⁷	ins Publikum sieht	Chromatik Scatgesang	Arm-strong	ba ba oh oh...
			Parodistische Geste			
75-78		α ⁸ , α ⁷	„In“: Ansatz Lachen	Stimmeffekt: Lachen	Dexter	In Bangkok..
			Hebt Kopf synchron zu Intervallen hoch und nieder	Scatgesang: Dreiklangszersetzung	Louis	Ba doo doo..
79-82		α ¹ , α ⁸	Zu Scat-Phrasen: Arm wechselnd nach links und rechts ausgestreckt; lacht in	Aufsteigende Scat-Sequenzen (Zielnote ist die	Dexter, Arm-strong	Indians on (Scat) the amazon (Scat).

				vorgehaltene Hand, rhythmische Kopfbewegung	von Crosby zuvor gesungene Note)		
83-86		α^9, α^4		Rhythmische Armbewegungen werden	Klarinette teilweise <i>unisono</i>	Dexter	Beat one bar...
				ausladender, schließt Augen	rufend; Schlagzeug betont <i>Offbeats</i>	Armstrong	gone, man, gone.
87-90	A5	α^{10}, α^{10}	Film: D-Dur	Dexter: schwingt Arme im Rhythmus; Armstrong tritt zurück, beginnt Trompetenspiel. Geste auf „pole“	Film: Tonart-Wechsel; Motiv-Wiederholung. Variante. Bläser, Schlagzeug: <i>forte</i>	Dexter	Ah, from the equator, up to the pole
91-94		α^{11}, α^{10}		Ausgebreitete Arme, Bewegung zu „rock“, „roll“	Bläser: <i>piano</i> ; bluesige Melodievariante		Everybody winging,
95-98		α^{12}, α^{13}		Schwungvolle, deutende Gestik	Bläser imitieren Gesangsmelodie		From the east to ...
99-102		α^{14}		Breitet Arme aus	T. 102: auf 4+ Schlagzeug-Schlag, danach		Jazz is king
		α^{15}		Schwungvolle Geste mit Faust			'cause jazz is ...
				Breitet Arme aus; Instrumental-Motiven: ruckartige Bewegung,	<i>Breaks</i> , akzentuierte Einsätze. Bläser- <i>Glissandi</i>		folks dig
103-106				bewegt sich im Rhythmus hin und her,	Schlussston. Pause. Bläser: Mehrstimmig		most. Im Film erweiterter Text: Bom
	Coda	nicht in Notenvorlage		T. 106: imitiert im Rhythmus Schlagzeug-Spiel	Tonrepetition, <i>Offbeat</i> -Akzente		bom, bom, bom, bom. Bo bo...
107-110				Rhythmische Bewegung der Arme, am Ende ausgebreitet.	Gesang und Band <i>unisono</i> ; mit <i>blue note</i>		
				Schwungvolle Handbewegung	Generalpause. Gesprochen		That's
				T. 110: geht in Verbeugung auf „jazz“ über	Bläsermotiv mit Chromatik		jazz.

Tabelle 7: Formanalyse von „Now You Has Jazz“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.7.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

In der vorliegenden Songszene wird der Live-Auftritt von Louis Armstrong und den *All Stars* mit Dexter als Sänger auf Daisys Junggesellinnen-Abschiedsball gezeigt. Diese demonstrieren den Gästen, wie ein Jazz-Stück musikalisch aufgebaut ist und gespielt wird.

Den Schauplatz bildet dabei die Bühne im prunkvollen Festsaal von Onkel Willies Villa. Sie besteht aus zwei Ebenen, welche über eine kleine Treppe miteinander verbunden sind. Auf der oberen ist aus der Zuschauer*innen-Perspektive rechts das Schlagzeug aufgebaut, links davon positionieren sich zu Beginn nacheinander der Klarinettist, Posaunist und Kontrabassist. Auf der unteren Ebene links am Rand steht nur der Flügel, der restliche Platz ist die Sänger frei. Alle Musiker tragen dunkle Anzüge aus glänzendem Stoff mit weißen Knöpfen, darunter ein weißes Hemd mit schwarzer Fliege und weißem Einstecktuch in der Brusttasche. Crosbys Anzug unterscheidet sich optisch geringfügig von jenen seiner Band und auch er hält während der gesamten Szene das für ihn typische weiße Tuch in der Hand, welches er zum Abwischen des Mundes beim Trompetenspiel verwendet.

Die einführende Sequenz beginnt mit einem Trommelwirbel, der die Aufmerksamkeit der Gäste zur Bühne lenkt, wo Onkel Willy eine durch zahlreiche Verlegenheitslaute etwas stockende Ansprache hält. Darin macht er auf die Jazz-Festspiele wie auch die Anwesenheit der daran teilnehmenden Musiker – allen voran Louis Armstrong – aufmerksam, woraufhin das Publikum applaudiert. Er stellt Dexter als den Förderer des Festivals vor, welcher gefolgt vom Pianisten unter Beifall des Publikums die Bühne betritt. Nach einem Kamera-Schnitt und zum beginnenden Zoom-In wird Dexter gezeigt, wie er sich bedankt und in die Mitte der Bühne stellt, während Willy abtritt. Der Pianist setzt sich ans Klavier und spielt ein aufsteigendes *Arpeggio* mit nachfolgender Pause, womit der Einstieg in den Song der Zeitposition 1h 05' 11'' erfolgt. Via Sprechgesang und Klavierbegleitung begrüßt er das Publikum in Form des einleitenden Song-Verse salopp im Jazz-Jargon als „Hats und Cats“ und bringt es so zum Lachen. Währenddessen betreten hinter ihm die Bandmitglieder nacheinander die Bühne, zuletzt Armstrong, auf den die Kamera nun schwenkt und ihn schlussendlich mit der gesamten Band im Bild zeigt. Er stellt sich neben Dexter, der ihn mit einem Händedruck begrüßt, die Musiker als die Großartigsten Ihres Faches vorstellt und dem Publikum mitteilt, dass diese ihnen nun zeigen werden, wie Jazz-Musik gemacht wird. In etwa der Hälfte der instrumentalen Einleitung setzt der Übergang vom Sprechgesang in den Gesang ein, nach Ende dieser folgt ein Kamera-Schnitt: Dexter wird nun in Nahaufnahme mittig im Bild gezeigt, als er dem Publikum beschreibt, welche Instrumente man nehme, um Jazz zu spielen. Dies vollzieht sich sukzessive in Form eines Ruf-Antwort-Schemas, welches im ersten und zweiten A-Teil mit dem Gesang beginnt und worauf die jeweilig vorgestellten Instrumente mit solistischen Sequenzen reagieren. Dies wird durch Kameraschnitte zwischen der Nahaufnahme Dexters und jener der Instrumentalisten in entsprechender Reihenfolge (Schlagzeug, Kontrabass, Klavier, Trompete, Klarinette, Posaune) umgesetzt. Zum Beispiel erfolgt an der Textstelle „take a bass“ ein Kameraschnitt zum Kontrabassisten, der eine solistische Sequenz spielt, ein weiterer wieder zurück zu Crosby und so weiter. Danach wird bis zum Ende des zweiten A-Teils wieder der Entertainer Dexter gezeigt und mit Beginn des instrumentalen Zwischenteils erfolgt der nächste Kameraschnitt. Darin sind in der Mitte des Bildes die musikalischen Akteure auf der Bühne mit Crosby, der leger am Klavier lehnt, zu sehen. Die Kamera fährt mit, als er sich auf der Bühne nach vor- und wieder zurückbewegt. Im nachfolgenden instrumental gespielten Solo-Teil werden die Musiker von Crosby namentlich vorgestellt, wobei die Kameraeinstellung zwischen einer Halbtotale, die ihn inmitten der ganzen Band zeigt, und einer Nahaufnahme der Musiker wechselt. Dexters Blick währenddessen ist überwiegend ins Publikum gerichtet, während der kurzen Soli sieht er zeitweilig auch zu den jeweiligen Instrumentalisten. Im dritten A-Teil rücken die beiden Duett-

Partner Crosby und Armstrong in die Bildmitte ohne weiteren Schnitt bis zum Ende des gesanglichen Dialogs, während mit deren minimalen Bewegungen fast unmerklich mitgeschwenkt wird. Zu Beginn legt Armstrong die Trompete auf das Klavier, kommt mit breiten Grinsen nach vorne und stellt sich neben Crosby, der seinen Arm um ihn legt, wozu ein Zoom-In erfolgt. Während Letzterer zu Singen beginnt, wischt sich Armstrong den Mund ab und antwortet gesanglich auf dessen Phrase mit nach oben gerichtetem Blick. In diesem Duett wechselt sich ihr Gesang ab, wobei Dexter die Rolle des Vorsängers innehat und Armstrong jene des Antwortenden. Im Dialog nach der Textphrase Crosbys „Take my tip, they’re all molto hip in Italy“ (T. 59–62), kommentiert Armstrong dies mit „Oh, I will do jazz for france“, womit dieser vorübergehend die Rolle des Wissensvermittlers übernimmt. Im vierten A-Teil antwortet wiederum er auf Crosbys Gesangsphrasen, nun mit kurzen Scat-Improvisationen, begleitet von überzeichneter Gestik. Der Formteil wird szenisch mit den von Armstrong gerufenen, letzten Worten „gone, man, gone“ und der rhythmischen Bewegung zur Musik mit erhobenen Händen, beendet. Danach kehrt er dem Publikum den Rücken zu, geht ein paar Schritte zurück und tritt in die Reihen der Band ein, wo er mit Beginn des fünften A-Teils wieder mit dem Trompetenspiel beginnt und sich danach erneut zum Publikum umdreht. Dexter bewegt sich in diesem letzten Formteil zunehmend ausgelassen bis zum Schluss hin, seine Arme schwingen zur Musik mit. Die rhythmischen Akzente der Band nach Gesangsende begleitet er vokal („bam, bam, bam, ...“) wie auch gestisch, indem er das Schlagzeug-Spiel mit ausladenden Armbewegungen imitiert. In der Pause vor der Schlussequenz breitet er seine Arme seitlich aus, nach seinen letzten Worten „That’s Jazz“ und dem instrumentalen Schluss beendet er das Lied mit einer Verbeugung, das Publikum applaudiert. Dieser Ausstieg aus dem Song an der Zeitposition 1h 09’ 07’’ erfolgt über zwei Kameraschnitte, nachdem die Musiker und Dexter, der sich nochmals auf der Bühne verneigt, gezeigt werden. Mit einer schwingvollen Armbewegung präsentiert er die Musiker, die sich in Folge verneigen, so auch der nach vor getretene Armstrong, vor dem sich Dexter seinerseits tief verbeugt. Armstrong erwidert dies, wonach die Überblendung zur nächsten Sequenz erfolgt.

Die Kameraschnitte und Einstellungswechsel, welche die Songszene strukturieren, orientieren sich an der musikalischen Form der Druckfassung, indem sie bei den Wechseln der Formteile passieren wie auch bei Gesangs- und Instrumentaleinsätzen. Zum Beispiel zu Beginn der Soli, wozu immer auch der jeweils Ausführende gezeigt wird und dadurch auch ein Bild-Ton-Zusammenhang gegeben ist.

Die Gliederung der Liedszene in fünf Teile entspricht überwiegend der musikalischen Form der Druckfassung, welche aus dem einleitenden Verse und drei Sectional Refrains besteht. Das

fünfte Element stellt jener Part des Instrumentalteils (die letzten zwölf Takte) dar, in dem Armstrongs als Solist fungiert, was – wie der gesamte Instrumentalteil an sich – nicht in der Druckfassung notiert ist. Seitens der Handlung zeichnen sich parallel dazu folgende Schwerpunkte aus: Im Verse steht Dexter mit seiner Ansprache im Mittelpunkt der szenischen Darstellung; im ersten Sectional-Refrain der Druckfassung, welcher den ersten und zweiten A-Teil beinhaltet, wie auch dem anschließenden Instrumentalteil dann der Sänger abwechselnd mit den Musikern.

Während Armstrongs Trompeten-Solo (am Ende des Instrumentalteils) wird dieser in Nahaufnahme gezeigt. Im zweiten Sectional-Refrain, der die dritte und vierte Strophe umfasst, liegt der Fokus auf den Sängern im Duett. Im dritten (welcher dem fünften und letzten A-Teil entspricht) steht wieder Crosby mit seiner Bühnenshow im Zentrum des Bild-Geschehens.

Die Stimmung in der Songszene ist von Anfang an fröhlich und wird im weiteren Verlauf sukzessive lebhafter. Die Beziehung von den Stars Crosby und Armstrong wirkt während des Liedes freundschaftlich-kollegial und wertschätzend, so wie ihre Beziehung auch im realen Leben beschrieben wird.²³³ Als perfekter Entertainer fungiert Crosby sowohl im Song als auch im Film allgemein als Bindeglied und Brückenbauer zwischen der europäisch-stämmigen, „Klassik“-affinen, reichen Oberschicht und den afroamerikanischen Jazz-Musikern, die trotz Ihrer Berühmtheit aufgrund Ihrer Hautfarbe und soziokulturellen Herkunft in jener Zeit zur Unterschicht gehörend wahrgenommen wurden. In einerseits der Doppelrolle als Lehrender und Mitglied der Newporter Gesellschaft, andererseits als einer der Musiker erklärt er den Hochzeitsgästen die dargebotene Musik. Armstrong spielt sich selbst als ernsthafter Musiker und gleichzeitig als clowneske Figur, der zwischenzeitlich Crosby in seiner Rolle ablöst und dem Publikum mit seinem Trompetenspiel und Scatgesang einmal mehr demonstriert, was Jazz ist. Sein Gesangsauftritt zeichnet sich durch seine überzeichnete und verulkende Mimik, vor allem durch sein breites, charakteristisches Grinsen und dem Einsatz auffälliger Gesten aus. Das zeigt sich zum Beispiel durch das Lecken seiner Zähne an der Textstelle von „molto hip“ (T. 59–62), oder auch als er „The french men all prefer *le jazz* hot“ (ab T. 67) singt und dazu eine schicke Person durch die überspitzte Darstellung einer eleganten Körper- und Handhaltung imitiert, samt dem darauffolgenden kindischen Lachen in die Handflächen nach der letzten Scat-Sequenz (T. 79–82). Armstrong blickt in *Now You Has Jazz* im Gegensatz zu Crosby nie direkt ins Publikum, sondern abwechselnd entweder nach oben, zu Dexter oder aber er schließt seine Augen. Crosbys Mienenspiel ist geprägt von seinem bereits erwähnten fast durchgängigen Blickkontakt zum

²³³ Friedwald 1992, S. 48–49.

Publikum, seinem wachen Blick mit weit geöffneten Augen und hochgehobenen Brauen. Seine Körperhaltung ist aufrecht, er wirkt stolz, obwohl seine Bewegungen zunächst etwas steif und kontrolliert erscheinen. Die Unterschiede in der Körpersprache der beiden Protagonisten im Film spiegeln die Charakteristika ihres Gesangs sowie ihrer Auftritte wider. „Armstrong’s great strength was his freedom and ability to express emotion, and the key to the success of Crosby’s singing is the way in which he controlled emotion.”²³⁴ Am Beginn des Liedes verhält er sich gestisch noch relativ zurückhaltend, Körper und Hände bewegen sich leicht zur Musik (zum Beispiel rhythmische Kopfbewegung zu den Worten „jazz, jazz, jazz“). Im Liedverlauf werden seine Gesten stetig mehr und er wirkt zunehmend lockerer.

Seine Verneigung vor Armstrong am Ende des Liedes demonstriert seinen Respekt vor dem Ausnahmemusiker.

Gesellschaftliche Konflikte werden im vorliegenden Lied insofern thematisiert, indem die beiden Stars als Vertreter unterschiedlicher soziokultureller Hintergründe gemeinsam auftreten und die wohlhabenden (europäisch-stämmigen) Ballgäste für die (afroamerikanische) virtuose Jazz-Musik begeistern wollen, was ihnen auch gelingt. Crosbys Bemühung und sein Auftritt mit Armstrong verleihen ihm eine besondere Rolle, die Krin Gabbard als jene eines „sensitiven Künstlers mit Charakter“ bezeichnet.²³⁵ Er konstatiert, dass Jazz im Film der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts – sei es in Form von Filmmusik oder durch die Verwendung von Requisiten (wie Fotografien und Bilder bekannter Jazzmusiker*innen innerhalb der szenischen Darstellung) – als Sinnbild für eine “special sensibility for equally unlikely characters [...]” eingesetzt wurde. Bing Crosby sei demnach in *High Society* einer der ersten, der diese Rolle spielte.

5.7.4 Musikalische Analyse

Das von Bing Crosby solo als auch gemeinsam im Duett mit Louis Armstrong gesungene Lied im Swing-Jazz wird tendenziell *presto* gespielt und wirkt im Gegensatz zu den anderen, mehrheitlich romantischen Liedern des Films in langsameren Tempi dadurch etwas moderner, obwohl es die Musik zu jener Zeit nicht mehr war. In der verwendeten Druckfassung steht es im Viervierteltakt und in der Tonart C-Dur. Tempo und Agogik sind darin mit *Andantino and freely* angeführt, vor der ersten Strophe dann mit *Steady time*, was im Film dementsprechend *a tempo* bis zum Ende des Liedes umgesetzt ist. Eine jede der fünf gesungenen Strophen (AAAAA) entspricht einer 16-taktigen Blues-Form mit inhärentem Ruf-Antwort-Schema, der

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Gabbard 1996, S. 228.

Instrumentalteil im Film einer zwölftaktigen. Laut Notenvorlage umfasst der einleitende Verse 18 Takte, die einzelnen fünf Strophen im Hauptteil jeweils sechzehn bzw. die letzte Strophe wiederum achtzehn wie zu Beginn. Im Film variiert die Formzahl aufgrund des eingefügten 58 Takte umfassenden Instrumentalteils sowie der zweitaktigen Zwischenspiele und Erweiterungen als auch des sechstaktigen Schlusses. Die Form des Songs im Film setzt sich somit aus der folgenden Anzahl an Takten zusammen:

$$18+16+16+2+16+12+2+12+12+6+12+2+16+16+18+6$$

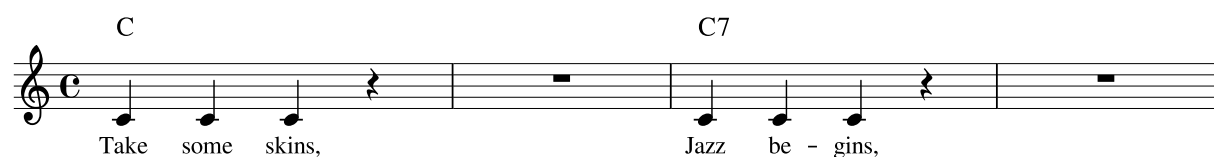
Die filmische Umsetzung des Liedes beginnt laut Notenvorlage mit dem einleitenden 18-taktigen Verse, in der die ersten zehn Takte durch Crosby in Form von Sprechgesang wiedergegeben wird. Die erste, zweite und letzte Strophe werden von ihm allein, die dritte und vierte im Duett mit Louis Armstrong gesungen. Zwischen der zweiten und dritten ist der Instrumentalteil eingebettet: der zwölftaktige Blues wird dabei in Summe viereinhalb Mal gespielt. In der ersten und letzten Wiedergabe dessen spielen alle Instrumente gemeinsam. Dazwischen erfolgen die Soli innerhalb des im Blues gängigen viertaktigen Wechsels der Instrumentalisten mit der namentlichen Vorstellung dieser. Nach den weiteren drei A-Teilen mit Gesang endet *Now You Has Jazz* mit dem hinzugefügten, sechs Takte umfassenden Schlussteil.

Die Dynamik des Film-Songs deckt sich überwiegend mit den entsprechenden Angaben der Druckfassung und weicht nur an wenigen Stellen davon ab: Zu Beginn ist ein *Piano* notiert, ab dem gesungenen Part entspricht sie im Film jedoch tendenziell einem *Mezzopiano*. Das letzte Motiv im *Verse* mit den Worten „jazz music is made“ beginnt bereits im *Mezzoforte* und entwickelt sich ins *Mezzopiano*, wie auch am Beginn der darauffolgenden ersten Strophe notiert. Ab dem fünften Takt („take a box“) nimmt die Lautstärke wiederum geringfügig zu, wie auch die gesprochenen Textteile bis zum Ende. In der zweiten Strophe bleibt der Gesang in der Lautstärke zwischen *Mezzopiano* und *Mezzoforte* und steigert sich in den letzten vier Takten („Now you has jazz, jazz, jazz.“) wie zuvor erneut. In der dritten Strophe (mit notiertem *Mezzoforte*) wechseln sich Crosbys Antwortgesang im *leiseren Mezzoforte* und jener von Armstrong im lauterem *Mezzoforte* ab, nur einmal wird Crosby dabei wortwörtlich laut: Seinem Ratschlag „take my tip they’re all molto hip in Italy“ entgegnet Armstrong: „Oh I will do jazz for France“, worauf Dexter mit lauter Stimme beschwichtigend mit: „Oh I know you’re very big there“ reagiert. Daraufhin folgt ein *Crescendo* (wie auch notiert) bis zum Beginn des vierten Strophe. Dort vollzieht sich Crosbys Gesang nun geringfügig lauter in Richtung des notierten *Mezzofortes*, steigert sich aber im Laufe der Strophe hin zum *Forte* am Ende dieser („gone man, gone“). Armstrongs Antwort in Form von *scat-vocals* (siehe Fußnote 171) gestaltet sich wie bei der

Strophe zuvor im Kontrast zu Crosbys Ruf-Gesang ebenfalls wesentlich lauter, so wie die von Crosby gesungene letzte Strophe, die im *Fortissimo* endet.

Markante Betonungen in Form von Akzenten finden sich im Lied in den letzten zwei Takten der A-Teile und häufig auf der ersten Zählzeit wieder, die nicht in der Druckfassung notiert sind. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Dynamik in Crosbys Gesang im Laufe des Liedes sukzessive steigert: Die ersten beiden A-Teile beginnen *mezzopiano*, die dritte und vierte *mezzoforte*, die fünfte *forte* bis *fortissimo* gespielt. Armstrongs Gesang ist im gesamten Song lauter und dynamischer als der Crosbys.

Die Analyse der Melodie zeigt im einleitenden Verse das zweitaktige Motiv a, eine Folge von vier gleichtönigen und zwei um einen Ganzton höheren Viertelnoten, letztere mit einer Achtelnote übergebunden ist. Das viertaktige Motiv a¹ danach besteht aus einem variierten Teilmotiv des Anfangs vom vorangegangenen, welches infolge umgekehrt und mit einer Schlusswendung erweitert wird. Im Film wird die Melodie bis in den neunten Takt im Sprechgesang wiedergegeben und dann entsprechend der Druckfassung gesungen, welche die Wiederholung der beiden Motive beinhaltet. Aus der Sequenzierung und Antizipation eines Teilmotivs von a¹ (ab der dritten Note) samt anschließender erweiterter Umkehrung dessen setzt sich das darauffolgende Motiv a² zusammen. Der Vergleich von der ersten zur zweiten Verse-Hälfte zeigt, dass sich in letzterer die Melodie rhythmisch verändert und ihre Bewegung in Motiv a² – anders als in Motiv a – tendenziell fällt, am Ende dann (laut Druckfassung) über eine große Sext, im Film über eine kleine Sept – ins c² aufsteigt, über eine kleine Terz ab ins a¹ und dann vom b¹ eine große Terz in den Schlusston g¹. Die Strophen setzen sich aus dem abgespaltenen gleichtönigen Motiv α – bestehend aus drei gleichtönigen Viertelnoten, einer Viertelpause und dem darauffolgenden Takt Pause – wie auch dessen Verarbeitungen (siehe Notenbeispiel 19) zusammen.



Notenbeispiel 19: erste Takte mit Teilmotiv α (nach: Porter, Cole, „Now You Has Jazz“, T. 23-26).

In den Pausen-Takten werden im Film jeweils verschiedene Antwortmotive gesungen oder gespielt: zunächst instrumental, in der dritten und vierten Strophe dann von Louis Armstrong gesungen – zunächst mit Text, dann syllabisch via Scatgesang – und in der fünften wieder instrumental. Die motivischen Verarbeitungen bestehen aus drei Wiederholungen und vier Sequenzierungen jeweils stufenweise höher bis hin zum g¹ (Teilmotive α¹-α⁴). In Teilmotiv α³ (auf

dem Ton f^1) erfolgt eine Dehnung des dritten Notenwerts in eine halbe Note samt der Wiederholung dieser als Erweiterung. Das anschließende Teilmotiv α^4 besteht dann nurmehr aus halben Noten. Der zweite A-Teil verläuft gleich, außer dass die letzten vier Takte anstelle auf dem f^1 eine kleine Terz tiefer auf das c^1 sequenziert werden (Motiv α^5) und im nächsten Motiv α^6 die Notenwerte von Viertel- in ausschließlich halbe Noten gedehnt und es durch die Repetition derselben erweitert wird. Dritte und vierte Strophe entsprechen seitens der Druckfassung melodisch den vorangegangenen, jedoch kommt es rhythmisch zu einer geringfügigen Änderung (siehe Notenbeispiel 20).



Notenbeispiel 20: Anfangstakte dritte Strophe (nach: Porter, Cole, „Now You Has Jazz“, T. 55-61).

Die Teilmotive wechseln nun zwischen dem ursprünglichen Dreitonmotiv α (drei Viertelnoten) und der rhythmischen Variante dessen (Teilmotiv α^7) in Form eines *Offbeat*-Viertonmotivs als auch zwischen der Verbindung beider (Motiv α^8) im fünften und dreizehnten Takt der dritten, vierten und fünften Strophe. In der dritten und vierten erfolgt in den ganzen Pausen – wie bereits erwähnt – der Antwortgesang Crosbys („Beat one bar...“ – Teilmotive α^9 und α^4). In der fünften verändert sich das erste (Teil-)Motiv, das im Laufe der nächsten fünf Takte zwei Mal wiederholt wird, rhythmisch als auch melodisch durch den letzten Ton, nochmals geringfügig, wie im Notenbeispiel 21 ersichtlich.



Notenbeispiel 21: Anfangstakt fünfte Strophe (nach: Porter, Cole, „Now You Has Jazz“, T. 87).

In der Druckfassung wird dieses Teilmotiv (α^{10}) mit dem Quintfall am Ende – dem zweit größten Intervall im Lied (nach der großen Sext im Verse) – wiederholt, im Film durch ein steigendes Quartintervall mit Pendelbewegung („up to the pole“) variiert. Die Melodie führt weiter in das gleichtönige Teilmotiv α^9 (das um eine Quart höher sequenzierte Teilmotiv α^8) und endet wieder mit Motiv α^{10} . Im Film hingegen singt Crosby in diesen acht Takten stattdessen eine eingefügte bluesige Sequenz (mit von der Druckfassung abweichendem Text: „Ev’rybody’s singin’, ev’rybody’s winning that rock ‘n’ roll“), was für Abwechslung und Steigerung sorgt.

Das nächste motivische Fragment α^{12} ist einen Ganzton höher (ausgehend vom α^{10}) sequenziert und durch das Hochoktavieren der Zielnote variiert. Dadurch endet es mit einer Quartsteigung (d^1 ins g^1), wie auch das darauffolgende Motiv α^{13} , das mit aufsteigendem Verlauf zunächst über eine kleine Sekund, einer reinen Quart und zuletzt im Motiv α^{14} über einen Ganztonschritt in den Zielton c^2 führt. Die Melodie schließt mit dem Teilmotiv α^{15} , der Augmentation des α^3 -Teilmotivs, samt eingefügten Pausen. Nach dem folgenden Takt endet die Form der Druckfassung, im Film wird sie mit dem über drei Takte gehaltenen Schlussston, zwei weiteren Takten *Unisono*-Gesang zur Instrumentalbegleitung erweitert und schließt mit Crosbys gesprochenen Worten „That’s Jazz.“

Zusammengefasst vollzieht sich die Melodie des vorliegenden Liedes im Verse und auch der Strophen weitgehend über stufenweise Fortschreitungen. In den ersten drei besteht sie ausschließlich aus Primen, kleinen und großen Sekunden und charakterisiert sich somit über die Verwendung kleinster Intervalle. Größere kommen nur in Form von Quarten und Quinten in der letzten Strophe wie auch mehrmals in den Übergängen von einem Formteil zum nächsten. Somit charakterisiert sich das Stück durch seine sehr einfache Melodik, welche entsprechenden Spielraum für Variante in Form von Phrasierung und Improvisation bietet, was Crosby in der Filmfassung dahingehend umsetzt, indem er die meisten Motive melodisch oder und rhythmisch geringfügig verändert. In den ersten zwei Strophen baut er bei jeder Wiederholung und Sequenzierung eine Veränderung auf rhythmischer oder melodischer Ebene bzw. auch auf beiden Ebenen ein. Die von ihm meist gesungene rhythmische Variante beginnt in Form einer Achtelpause und einer darauffolgenden Achtel- statt Viertelnote mit Akzentuierung auf die erste und dritte Achtelnote, wodurch sich die Betonung von der schweren auf die leichte Taktzeit verschiebt.

Harmonisch beginnt der Filmsong im Auftakt mit einem aufsteigenden, *rubato* gespielten Klavier-*Arpeggio* des G-Dur⁷-Akkords, der fünften Stufe, welcher nach C-Dur, dem ersten (in der Druckfassung notierten) Akkord des einleitenden Verses führt. Die Zwischendominante A-Dur⁷ leitet weiter in die Jazz-typische IIm⁷-V⁷-Imaj⁷-Kadenz, der nachfolgende C-Dur Akkord mit großer Sext kündigt den vorübergehenden Tonartwechsel nach G-Dur an. Dieser erfolgt über einen Dur-Moll-Austausch von d-Moll, der zweiten Stufe in C-Dur, und D-Dur⁷, der Doppeldominante. Danach endet die erste Hälfte des Verses mit einem Halbschluss auf G-Dur. Die zweite Hälfte beginnt wiederum mit C-Dur und wechselt danach in den Variantklang c-Moll, welcher gleichzeitig die vierte Stufe des neuen tonalen Zentrums G-Dur darstellt. Das dreitönige, diatonisch absteigende a^2 -Motiv (h^1 - a^1 - g^1) ist mit G-Dur, B-Dur⁷ und e-Moll harmonisiert, was in der Ursprungstonart C-Dur als Folge von Dominante, Sekundärdominante (B⁷) der

nachfolgenden sechsten Stufe in Moll (e-Moll) oder auch als Tonika, Zwischendominante (B⁷) der sechsten Stufe des neuen tonalen Zentrums G-Dur gesehen werden kann. Die Akkorde des nun tiefer transponierten Motivs a³ führen von der „neuen“ Dominante D-Dur⁷ über den e-verminderten Durchgangsakkord zur dazugehörigen ersten Stufe G-Dur. Mit einer II-V-I-Kadenz endet der Formteil, im Film mit hinzugefügter Sept als Überleitung in die ursprüngliche Tonika C-Dur der ersten Strophe. Die 16-taktige Form orientiert sich im vorliegenden Song an dem zwölftaktigen Standard-Blues-Schema mit den Stufen (pro Takt):

I I I I⁷ IV IV II V⁷ IV I I²³⁶

Die taktweise gesetzten fünfte und vierte Stufen am Ende des Schemas werden in *Now You Has Jazz* auf je zwei Takte ausgedehnt und die letzten vier Takte der nun 16-taktigen Form variieren harmonisch, je nach Strophe unterschiedlich: In der ersten, dritten und vierten mit je zwei Takten Es-Dur⁹-Akkord, dem Tritonus-Stellvertreter der zweiten Stufe (SubV/II), und der fünften Stufe G-Dur⁷ (mit Quint in der Melodie) über zwei Takte (in der ersten Strophe noch mit vorangestellter Subdominante F-Dur). Die zweite Strophe endet mit den Stufen I I IV⁷ I, die fünfte und letzte entspricht bis in den ersten elf Takten den vorangegangenen Strophen. Der F-Dur-Akkord mit kleiner Sept im elften Takt fungiert hier auch als Zwischendominante des (neuen) Folgeakkords B-Dur⁷, welcher als Doppeldominante von As-Dur⁷ (mit großer None) in eben diesen führt. Dieser Tritonus-Substitutions-Akkord (SubV/V) ersetzt den Dominantseptakkord G-Dur und leitet in den Schlussakkord C-Dur (I), mit einem danach eingefügten Wechsel zur vierten Stufe F-Dur⁷ (IV) und wieder zurück (I). Korrelierend mit der Motiv-Dehnung am Ende der fünften Strophe („folks dig most“) ist diese im Vergleich zu den anderen um zwei Schlusstakte C-Dur erweitert, in der Filmfassung – wie bereits erwähnt – durch den instrumentalischen Schluss über weitere sechs. Die Harmonik des im Film eingefügten Instrumentalteils zwischen zweiter und dritter Strophe entspricht der zuvor beschriebenen Standard-Bluesformel, die hier viereinhalb Mal gespielt wird samt dem sechstaktigen Schlagzeug-Solo ohne Harmoniebegleitung, welches sich über die halbe Form erstreckt.

Seitens der Instrumentalbegleitung wird die Melodie zum einen durch Antwortmotive und zum anderen in Form einer zweiten Stimme aufgegriffen. In der untermalenden Musik des Films findet sie keine weitere Verwendung. Pausen kommen in *Now You Has Jazz* durch das ganze Stück hindurch verarbeitete Motiv α vor, in Form der Viertelpause auf dem vierten

²³⁶ Bernd Hoffmann, Art. „Blues“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Auflage, Sachteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 1601.

Taktschlag und dem ganzen Takt Pause danach. Achtelpausen finden sich jeweils an den Taktenden und werden in der Filmfassung von Crosby wie erwähnt häufig auf der ersten Zählzeit eingesetzt. Generalpausen sind in der Druckfassung keine notiert, in der Filmversion am Ende des Songs wurden jeweils vor „folks“, „dig“, „most“ (T. 101ff.) Pausen, sogenannte *breaks* eingesetzt, die die Worte hervorheben und die Spannung zur Schlussnote hin aufbauen.

Die gesangliche Ausführung im Lied zeichnet sich durch den Einsatz gesprochener Elemente, jazziger Phrasierungen der Melodie sowie improvisatorischer Sequenzen aus und ist stilistisch klar dem Jazz-Gesang zuzuordnen. Louie Armstrong singt in gewohnter Manier im Stile des *Hot-Jazz* laut, emotionsgeladen, nonkonform in lockerer Manier. Bing Crosbys grundlegend voluminöser, warmer und dunkler Stimmklang klingt in diesem Stück im Vergleich zu den anderen im Film eine Spur weicher, leichter, klarer wie auch heller. Die stimmliche Ausführung erfolgt kontrolliert und im Gegensatz zu Armstrong weitaus weniger energetisch im Stil des *Cool-Jazz*. In der fünften Strophe verändert sich seine Gesangsweise und -performance jedoch dahingehend, dass er sich nun tendenziell an jene von Armstrong angleicht. Crosbys Bühnenshow gestaltet sich zunehmend entfesselter und ausgelassener mit dem Höhepunkt am Schluss. Einhergehend mit dem davon handelnden Liedtext ist eine Anlehnung an den Gesangsstil des Rock 'n' Roll u. a. durch den Einsatz von Rauigkeitseffekten hörbar, wodurch auch eine Bild-Ton-Beziehung gegeben ist.

Der Ambitus der Melodie laut Notenvorlage reicht vom c^1 - c^2 , umfasst somit eine Oktave und wird von Crosby tiefoktaviert gesungen, abgesehen der letzten vier Takten der zweiten Strophe. Der Schwierigkeitsgrad des vorliegenden Blues, wie er in der Druckfassung notiert ist, kann seitens verschiedenster musikalischer Parameter als sehr leicht bezeichnet werden, steigert sich in der Umsetzung jedoch durch die Herausforderung, das Stück abwechslungsreich und interessant zu gestalten. Hingegen lassen die instrumental gespielten Formteile Raum für virtuose Improvisation. Die simple, repetitive Melodik samt Pausentakten bietet dafür entsprechenden Spielraum und in der Filmfassung ergibt die gesangliche Interpretation eine etwas komplexere Umsetzung als notiert.

Der Liedtext in *Now You Has Jazz* baut grundlegend auf den Schemata von Paar- und umarmendem Reimen auf: Im einleitenden Verse sowie der dritten Strophe entspricht die erste Zeile einer Reimweise, gefolgt von einem umarmenden Reim. Aus vier aufeinanderfolgenden Paarreimen („Take some skins, Jazz begins“ etc.) bestehen die erste und zweite Strophe, Letztere mit der charakteristischen mehrfachen Wiederholung des zentralen Wortes „jazz“ endet. Die vierte und fünfte sind in ihrer ersten Hälfte analog zur dritten und dem Verse – also Reimweise plus umarmenden Reim aufgebaut. Statt der Wiederholung desselben sind zwei Paarreime

eingefügt und jeweils eine Zeile, die sich ebenfalls auf die Endung des jeweils ersten Paarreims orthographisch reimen (on-Amazon-gone; East-West-most). Der Liedtext ist eng mit der Musik als auch der szenischen Darstellung verknüpft, besonders ausgeprägt in den ersten zwei Strophen, wo Crosby dem Publikum die „Zutaten“ für die Musik des Jazz wie ein Koch-Rezept vermittelt: Nach den Worten: „Oh well you take some skins“, beginnt der Schlagzeuger Deems zu spielen, nach „and if you take a bass“ der Kontrabassist und so weiter. Inhaltlich verändert sich der Fokus des Liedtextes ab der dritten Strophe, worin es nun um die weltweite Popularität und Verbreitung des Jazz geht. Einige Textstellen (wie zum Beispiel in T. 45f.: „Ho ho hold the phone“ statt „Dixie grown“, etc.) weichen von der Druckfassung ab und dürften auf die eingangs erwähnten spontanen Einfälle Crosbys und Armstrongs bei den Proben zurückzuführen sein. Mit der Imagination einer Reise beginnen die nächsten Strophen – am Beginn der dritten segelnd nach Europa, respektive nach Italien und Frankreich, in der vierten weiter nach Asien via Flugzeug nach Bangkok. In der fünften Strophe wird die Beliebtheit und Verbreitung von Rock 'n' Roll und Jazz konkurrierend gegenübergestellt, wobei Letzterer metaphorisch als *king* – ironischerweise entsprechend dem Übernamen Elvis Presleys²³⁷ – beschrieben und somit als hierarchisch höherstehend im Vergleich der beiden dargestellt wird.

Die Begleitung des Gesangs erfolgt durch die sechsköpfige Band, die sich aus den Melodie-Instrumenten Trompete, Posaune, Klarinette und der Rhythmusgruppe mit Klavier, Schlagzeug und Kontrabass zusammensetzt, was sich an der Instrumentierung einer klassischen New-Orleans-Jazz-Besetzung orientiert. Im Vergleich zu den anderen Songs im Film stehen in *Now You Has Jazz* erstmals die Instrumentalisten mit ihren improvisatorischen Soli hör- und sichtbar im Zentrum. Der erste Einsatz der gesamten Band erfolgt sukzessive im Wechsel mit dem Gesang und parallel zu den Kameran Schnitten. Die Instrumentierung mit ihrem New-Orleans-Sound charakterisiert sich durch den warmen Klang der Posaune, der hellen und nasalen Klarinette mit ihrer einerseits sanglich und weichen, andererseits auch scharfen und heiseren Effekterzeugung, durch den warm-voluminösen Kontrabass, sowie durch das Schlagzeug, das zum einen zart durch Streichen mit Besen gespielt, zum anderen im Solo kraftvoll geschlagen wird. Nicht zuletzt sei der dominante, schneidend-helle Klang der Trompete erwähnt, der wie für diesen Musikstil typisch die Hauptstimme innehat. Der gezupfte Kontrabass ist durch das Stück hindurch deutlich hörbar und hebt sich im Zwischenspiel vor dem Instrumentalteil hervor, wo er nochmals lauter gespielt wird. Jene Instrumente, die solistische Sequenzen zwischen den Gesangsmotiven oder auch längere Soli spielen, treten dynamisch hervor, wie zum Beispiel

²³⁷ <https://www.britannica.com/story/why-is-elvis-called-the-king-of-rock-n-roll>, Zugriff: 12.3.2024.

in der letzten Wiederholung des zwölftaktigen Instrumentalteils, wo die Trompete wie auch das Schlagzeug *forte*, die Bandbegleitung *mezzoforte* spielt. Der gesprochenen Zwischenteil, der den Übergang des Instrumentalteils zum Duett bildet, wird vom Kontrabass im *Mezzoforte* und dem Klavier *piano* bis *pianissimo* begleitet. Diese dritte Strophe wird von den begleitenden Instrumenten *mezzopiano*, wenn nicht *piano* gespielt, jedoch heben sich die Posaunensequenzen geringfügig lauter davon ab, so auch in der vierten Strophe. In dieser als auch der dritten, respektive dem Duett-Teil, tritt die Instrumentalbegleitung in den Hintergrund, Schlagzeug und Kontrabass spielen *mezzoforte*. In der vierten stehen zudem die teils *forte* gespielten Bläsersequenzen in den Gesangspausen im Kontrast zu den im *Mezzopiano* begleiteten Gesangssequenzen. Die Instrumentalbegleitung der letzten Strophe charakterisiert sich dynamisch dadurch, dass sich die instrumentalen Antwortsequenzen der Bläser und des Schlagzeugs durch ihr überwiegendes *Forte*-Spiel hervorheben. Die Instrumentalbegleitung und der Gesang werden im *Mezzoforte* wiedergegeben. Die letzten sechs Takte der Druckfassung (ab „Jazz is king...“) steigert sich die Lautstärke der Instrumente sowie des Gesangs gleichsam in ein *Fortissimo* und in den *decrescendo* gespielten letzten Takten im *Mezzopiano*.

Die Rhythmik des Songs charakterisiert sich in der filmischen Umsetzung durch das Spiel im Swing, ein diesbezüglicher, üblicher Hinweis zu Beginn der Druckfassung ist jedoch nicht vermerkt. Entsprechend der Notation überwiegt im Verse das rhythmische Motiv von vier Viertelnoten in Kombination mit ein bzw. zwei punktierten Viertelnoten, mit und ohne Auftakt. Die Strophen bestehen aus wenigen wiederkehrenden Varianten des aus den drei Viertelnoten bestehenden Motivs α , wie etwa die veränderte Rhythmik in Form von seiner Synkopierung nach dem Instrumentalteil (siehe Notenbeispiel 20).

Now You Has Jazz hebt sich musikalisch von den anderen Liedern des Films ab: Zum einen werden darin zum ersten und einzigen Mal im Film die Instrumentalisten szenisch wie musikalisch ins Rampenlicht gerückt und es wird ihnen Raum für die Präsentation Ihres Könnens beim Improvisieren geboten, insbesondere Louis Armstrong mit seinem Gesang. Zum anderen geht damit die Vermittlung angewandter Jazztheorie in Form des Blues einher, gleichwie es Schüler*Innen der Jazz- und Populärmusik häufig am Beginn des Unterrichts zuteilwird, da er einerseits historisch den elementarsten Jazz-Stil repräsentiert, andererseits das Erlernen der Blues-Skala und -Form einen einfachen Einstieg in die Improvisation bietet. Die Musik im Lied hat eine edukative Funktion: Sie macht die kunstmusikaffine euroamerikanische High Society mit der Struktur, Form und Aufführungspraxis des Jazz vertraut und zielt damit auf eine nachhaltige Akzeptanz bei den wohlhabenden Ballgästen ab.

5.7.5 Zusammenfassung

Der diegetische Ton der Liedszene wird von Bing Crosby, Louis Armstrong und Band erzeugt, Dramaturgie und Musik stellen somit einen Teil der Filmhandlung dar. Dadurch kann die Songszene nur durch die Musik verstanden werden kann und würde ohne diese nicht funktionieren, da die Handlung selbst die Live-Musikdarbietung ist. Die Musik bewirkt eine entscheidende Weiterentwicklung der Personen und des Handlungsverlaufs, indem durch den Versuch Dexters, die anwesende Oberschicht von der Kunst des Jazz zu überzeugen, sich infolge auch sein Status verändert: Als Bühnenpartner des Weltstars Louis Armstrongs, der mit seiner Band Dexters Song aufführt, steigt er in die Liga eines angesehenen, erfolgreichen Künstlers auf und beweist damit, dass er keineswegs nur mehr ein erfolgloser „Schnulzenfabrikant“ ist, wie ihn Daisy bei ihrem ersten Zusammentreffen im Film genannt hatte.

Die Musik führt insofern zu einer Handlungssteigerung, da sie zur Folge hat, dass ihre Ressentiments gegenüber Dexters beruflichen Fähigkeiten rehabilitiert wird: Nachdem sie *Now You Has Jazz* in einer Folgeszene überschwänglich lobt und meint, dass er so etwas auch mal hätte schreiben sollen, eröffnet er ihr, dass das Lied aus seiner Feder stammt. Ihre Kritik, er hätte es zu etwas Bedeutungsvollerem bringen sollen, ist nicht mehr haltbar, was Dexters Chancen erhöht, sie zurückzugewinnen. Dies wird deutlich, als er Daisy auf die Terrasse führt und fragt, ob er sie küssen darf, was sie bejaht. Das Duett mit Armstrong verändert Dexter dahingehend, dass er danach locker, ausgelassen und von Konventionen losgelöster agiert.

Die Liedszene zeichnet sich zusammengefasst durch die dramaturgische und musikalische Präsentation der Musiker aus. Es ist das einzige Lied, in dem die Instrumentalisten von Armstrongs All-Stars im Rampenlicht stehen. Die Musik charakterisiert sich durch seine Blues-Form, gespielt im Swing, der durchgehenden Jazz-Rhythmik mit *rubato* Verse und vielen Wiederholungen der Form in schnellem Tempo mit Platz für viel virtuose Improvisation. Weiters durch die einfache Melodie mit der Verwendung kleinster Intervalle, dem Einsatz vieler Viertel-Notenrhythmik und Tonrepetitionen mit stufenweisen Fortschreitungen. Auch die vielen Pausen bieten Platz für zahlreiche instrumentale Antwort-Motive und improvisatorische Sequenzen. Kameraschnitte und Einstellungswechsel orientieren sich an der musikalischen Form der Druckfassung, und orientieren sich an Gesangs- und Instrumentaleinsätzen.

Die Funktion der Musik innerhalb der Dramaturgie in der Songszene ist, dass der kunstmusikaffinen High Society Jazz als elitäre Musik angepriesen und deren Aufbau verständlich vermittelt werden will. In Bezug auf die Gesamtdramaturgie der Handlung führt sie – wie bereits erwähnt – zur Etablierung Crosbys als (Co-)Star auf Augenhöhe mit dem Weltstar Armstrong

und dadurch zur Rehabilitierung seines Ansehens bei Daisy als entscheidende Voraussetzung für den Handlungsausgang und spielt damit eine Schlüsselrolle. Die Kombination von Musik und Dramaturgie transportiert Emotionen wie etwa Stolz und Bewunderung für Crosby, was zu einer verstärkten Identifikation mit dem Protagonisten führt. Das Lied bringt auch zum Ausdruck, dass Jazzmusik dem zu jener Zeit aufstrebenden Rock 'n' Roll überlegen ist. Die musikalische Darbietung wirkt sich auf die Entwicklung und Transformation des Protagonisten aus: durch sie – im Allgemeinen als auch durch den weltberühmten Louis Armstrong als Duett-Partner – gewinnt er an Selbstsicherheit und agiert zunehmend lockerer. Durch den Erfolg seiner jazzigen, virtuoson Nummer wird Daisys Kritikpunkt, dass er als einfacher „Schnulzenfabrikant“ nicht als Ehemann für sie taugt, ausgehebelt, womit er seine beiden Konkurrenten – den biedereren George als auch den jungen Marc – in den Schatten stellt. Damit ist die Voraussetzung für ein Happy End gegeben. Die Musik samt Szene bewirken, dass gute Laune verbreitet wird und die Zuseher*innen durch den Auftritt von Armstrong mit seinen All Stars und Crosby unterhalten werden. Die dabei verwendete Musik – Gesang und New Orleans-Klänge des genretypischen Instrumentariums – steht einerseits im Zeichen des New Orleans bzw. Dixieland Revivals in den USA der 40er Jahre und verweist andererseits historisch zurück auf ebendiese Wiege des Jazz der 1920er Jahre, die Zeit, in der Armstrongs als auch Crosbys Karriere begannen. Die Liedszene stellt den Höhepunkt (dramaturgisch und musikalisch) im Film dar, in der Crosby und Armstrong gemeinsam auf der Bühne Musik machen. Bemerkenswert ist auch, dass sie in dem Moment, in dem sie gemeinsam auftreten, dies mehr oder weniger (fast) gleichberechtigt tun, was im Gegensatz zur Diskriminierung afroamerikanischer Menschen und Künstler*innen steht, wenngleich Film und Musik die Bereiche waren, in denen Auftritte in einem gewissen Rahmen akzeptiert und sogar erwünscht waren. Auch ist das Besondere, dass das Lied ein Lobgesang auf die Jazzmusik ist und nicht zuletzt auch dem Publikum im Film gleichwie auch den Zuseher*innen musikpädagogisch vermittelt, wie sich ein Jazz- respektive Blues-Stück zusammensetzt. Zur Frage der Rolle des Jazz im Film wird in der Analyse und dieser Zusammenfassung offensichtlich, dass diese Musik in der Liedszene von *Now You Has Jazz* omnipräsent und inhärent ist. Die Rolle der Interpreten dabei ist essenziell, das Star-Duett mit Armstrongs All-Stars stellt – noch einmal hervorgehoben – den dramaturgischen und musikalischen Höhepunkt des Films dar und führt zu einer entscheidenden Handlungsentwicklung im Film. Das Lied samt szenischer Darstellung stellt ein legendäres Filmereignis dar, der Erfolg des Liedes zeigt sich im Aufscheinen in der US-Hitparade, woraus der Rückschluss gezogen werden kann, dass es klar zum Erfolg des Films beigetragen hat.

5.8 Songanalyse *Well, Did You Evah*

5.8.1 Hintergrundinformationen zum Song

Well, Did You Evah? wurde von Cole Porter ursprünglich für seine 1939 uraufgeführte Broadway-Show *Du Barry Was a Lady* geschrieben, die 1943 mit dem gleichnamigen Titel als Musical-Film in die Kinos kam.²³⁸ Es war der letzte Song, der Eingang in die Filmmusik von *High Society* fand, die Hintergründe dazu liefert Saul Chaplin in seinem Buch *The Golden Age of Movie Musicals*:

“[...] Cole had finished all the songs for the film except one, a comedy duet to be sung by Bing Crosby and Frank Sinatra. Cole made several tries at it, but none of them was right. One of the reasons he was having difficulty was that the scene indicated for the song made no story point; it was inserted so that Bing and Frank could do a number together.”²³⁹

Im Zuge der Recherche nach einem passenden Song hatte Chaplin, wie er ausführt, in einem Buch mit Porters Liedtexten zufällig *Well, Did You Evah?* aufgeschlagen, was aus seiner Sicht perfekt zu dieser Szene passte. Er beschreibt, dass ein Teil des ursprünglichen Liedtexts für *High Society* adaptiert werden musste, was er selbst – auf Porters Vorschlag hin – vollführte. Dem Buch ist zu entnehmen, dass für das finale Ergebnis des Filmsongs einige spontane, meist scherzhafte Äußerungen von Crosby und Sinatra aus den Proben eingebaut worden sind. Die Druckfassung mit dem überarbeiteten, neuen Text wurde im August 1956 veröffentlicht²⁴⁰, das Lied erschien am 12. September desselben Jahres als Single auf einer (10-Zoll) Schellackplatte sowie einer (7-Zoll-) Vinylschallplatte von *Capitol Records* und hielt sich zwei Wochen lang in den US-Charts mit der Höchstposition auf Platz 92.^{241,242} Auf der anderen Plattenseite befand sich der Verkaufsschlager *True Love*, wodurch auch *Well, Did You Evah?* all jenen Musik-KonsumentInnen bekannt wurde, die den Tonträger aufgrund des Hit-Duetts kauften. Bei einer neueren und jüngeren Hörer*innenschaft bekannt geworden sein, dürfte der Song womöglich auch durch die Konzertfassungen in New York (1996), mehreren Wiederaufnahmen des Musicals in London (1993 und 2001)^{243,244} – samt derer BBC-Ausstrahlung (2002) –, sowie jener in

²³⁸ <https://www.ibdb.com/broadway-production/du-barry-was-a-lady-1024>, Zugriff: 6.2.2020.

²³⁹ Chaplin 1994, S. 158f.

²⁴⁰ Porter / Kimball 1992, S. 263.

²⁴¹ Whitburn 1973, S. 368.

²⁴² www.chartsurfer.de/artist/bing-crosby-frank-sinatra/well-did-you-evah-song_uhv.html, Zugriff: 5.3.2020.

²⁴³ http://www.qsulis.org.uk/Website_Louise_Gold/Dubarry_Was_A_Lady_1993.htm, Zugriff: 18.2.2020.

²⁴⁴ http://www.qsulis.org.uk/Website_Louise_Gold/Dubarry_Was_A_Lady_2001.htm, Zugriff: 18.2.2020.

San Francisco (2014).²⁴⁵ Zudem wurde der Song mit geringfügig adaptiertem Text als Single von Deborah Harry²⁴⁶ und Iggy Pop 1991 in Großbritannien veröffentlicht und erreichte dort Platz 42 der Single Hitparade.²⁴⁷ Eine weitere Version stammt vom Pop-Sänger Robbie Williams, dessen Liedtext jenem der Filmfassung entspricht. Sein 2001 erschienenes Album *Swing When You're Winning* befand sich in vielen europäischen Ländern auf Platz 1 der Hitparaden, wodurch das Lied wiederum einer neuen Generation bekannt wurde. Zuzufolge dem Buch-Autor David Ewen zählt das Lied zum Kanon der *American Popular Songs*.²⁴⁸

5.8.2 Formschema

Takt	Formteil	Motiv	Tonart	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Interpret*in	Text
1-4	Intro			In der Filmversion nicht verwendet			
5-22	Verse						
23-26	A	a, a ¹ , a ²	F-Dur	Statische Kamera; Links: Marc lehnt hinter Bar, Glas in Hand, gestikulierend; Blickt zu Dexter in Ohrensessel sitzend	Klarinetten <i>unisono</i> zu Gesang, Kontrabass, Schlagzeug, <i>pizzicato</i> Streicher	Marc	I have heard among this clan...
				zu Marc blickt, der nickt	Streicher-Betonung		man.
27-30		b		Dexter schüttelt Kopf, blickt in Zeitschrift, wieder	Gesprochen; Englischhörner spielen Melodie	Dexter	Is that ...
		c		auf, führt Zigarette zum Mund, Blick in Zeitschrift,	Englischhörner <i>unisono</i> (hohes Register), Bläser (tiefes)		Well, did ..
				zieht an Zigarette		Marc	What a swell ...
31-34	A	a, a ¹ , a ²		Schnitt, Nahaufnahme: Marc hält Glas, rechts gestikuliert er	Wie erster A-Teil, dazu aufsteigende Metallophon		And
35-38		b		Schnitt: Nahaufnahme Dexter, liest Zeitschrift, blickt zu Marc	gesprochener Dialog; Melodie: Englischhörner	Dexter	have you heard...
						Marc	Sounds like...
		c ¹		schließt kurz Augen, bewegt Kopf im Rhythmus	Einsatz Gesang und Orchester (<i>New-Orleans-Stil</i>)	Dexter	I may cry..
				Schlägt Zeitschrift zu	Absteigende Phrase und kurze Pause		What a swell party
				Schnitt: Anfangseinstellung. Dexter schließt Zeitschrift,			it is.
39-42	B	d, d ¹ ,	Des-Dur	Beginnt zu Singen; Marc trinkt, tritt vor Bar	Streicher: unisono Gesang, Antwortmotiv: Harfen; Marc: sprechend (bis T 46)	Dexter	What
				Zoom, Schwenk: Bildmitte,		Marc	frails, what...
				streckt Hand aus, nippt an Glas	Aufsteigende Flötenlinie,	Dexter	what...
43-46		(d ² , d ³)		Dexter blickt zu ihm, Zigarette	Gesprochener Dialog Flöten (Chromatik) mit Triller;	Marc	what furs...
				haltend. Marc antwortet	Streicher;	Dexter	They're ...
				senkt Kopf, sieht ins Glas	Schluss: Bläser	Marc	I've never seen...
						Dexter	Neither...
							It's all...

²⁴⁵ <https://www.sfgate.com/performance/article/Du-Barry-Was-a-Lady-at-Eureka-Theatre-5444188.php>, Zugriff: 18.2.2020.

²⁴⁶ Anm.: Frontfrau der Band *Blondie*.

²⁴⁷ https://www.chartsurfer.de/artist/deborah-harry-and-iggy-pop/will-did-you-evah-song_heufg.html, Zugriff: 18.2.2020.

²⁴⁸ Ewen 1966, S. 426.

47-50	B	d		Marc bietet Dexter Glas an	Streicher <i>unisono</i> , Harfen-Klänge; Dexter: sprechend	Marc	french...		
		d ¹		<i>unisono</i> gesungen	Dexter	domestic			
51-54	d ⁴	Marc, spricht entrüstet		gesprochener Dialog; dazu Instrumentalsequenz (Flöten, ...)	beide	so good...			
		Dexter deutet zu Marc, der zum Trinken ansetzt			Marc	That's what...			
		Auffordernde Geste		Gesprochen; Streicherlinie	Dexter	You know			
		Marc trinkt aus, verschluckt sich fast, als er Dexters Worte hört		Akzente erste Taktzeit; Pausen: Paukenschlag	Marc	Thank ...			
						Dexter	Pick up...		
55-58	A	a, a ¹ ,		Dexter singt, Marc geht zum Tisch, setzt sich darauf,	rhythmisch phrasiert; Klarinetten: <i>unisono</i> Melodie; Streicher <i>pizzicato</i>	Dexter	Have you heard about dear...		
	a ²	Versetzt dafür Aschenbecher		Geräusch Abstellen					
59-62		b		Marc blickt ihn an,	gesprochen	Marc	No?		
				setzt sich, Hände aufeinander, beugt sich vor, lacht und	Gesprochen; Flöten: Melodie; Streicher: <i>pizzicato</i>	beide	Oh don't worry...		
		c		schüttelt Kopf. Dexter lächelt.	gesprochen	Marc	The kids...		
				Marc beginnt zu reden, Dexter unterbricht ihn schmunzelnd.	gesprochen	Dexter	Have a nice time?		
63-66	A	a, a ¹	F-Dur	Marc beugt sich vor, Dexter lehnt Kopf etwas nach vor	Begleitstimme: Horn; Dexter: spricht	Marc	Have...		
					Dexter	What now?			
					Marc	She got...			
67-70		b		Marc lehnt Kopf zurück, schüttelt ihn, so auch Dexter	Gesprochener Dialog.	Dexter	sloshed...		
					Oboen: Melodie; Streicher, Zupf-Bass, Schlagzeug	Marc	She was ...		
		gesprochen			Dexter	Well...			
	c	Schnitt: Normalsicht Dexter, Marc von hinten		Gesang zweistimmig; aufsteigend, Bass: gezupft	beide	What a swell...			
Dexter zieht an Zigarette, Marc nimmt Glas,				Wechsel in ¾-Takt; Bläser: Pendelbewegung (Quarten)				is!	
71-78	A (Instrumentalteil)			geht zu Bar, Dexter steht dahinter. Schnitt: Marc tanzt Walzer	Instrumentalteil: halbes Tempo, Walzer; Streicher, Flöten, Bläser, Kontrabass, Pauken, Harfen- <i>Arpeggios</i> ; Tanzschritte hörbar. Gesprochener Dialog; Ende: Flöten	Beide	I'm gonna have a drink ...		
				Marc: Wurfbewegung nach hinten, Glas festhaltend,	-	keine			
				schüttelt Kopf, steppt im Rhythmus, Dexter klopft mit					
79-86	A	-		In Druckfassung, im Film weggelassen					
87-90	B	d	Des-Dur	Marc singt, tanzt, schwingt Arm dabei vor und zurück	Gesang: Antwort-Echo geringfügig variiert; Hörner begleiten	Marc	It's great,		
				Dexter stellt Flasche zurück		Dexter	ahh it's...		
				Marc: Rückwärtsbewegung		Marc	so grand.		
				Dexter dreht sich um, Marc		Dexter	So grand.		
		Impro-Teil: d ¹ , d ² , d ³		hebt Glas in Höhe und bewegt es schnell kreisend im Melodierhythmus auf und nieder,	Harfen- <i>Arpeggio</i>	beide	It's wo-o-o-n-derland.		
				setzt zum Trinken an,	Instrumentalbegleitung pausiert; Streicher-Effekte				
				wieder ab, dreht sich zu Dexter, der mit rhythmischen	kurze Generalpause				
					Chromatisches Flötenmotiv, danach Pause				
		91-94			Zitat	Springen hinter Bar hervor- kommt, in gleicher Weise bewegt sich Marc nach hinten	Silbengesang: Zitat <i>Fledermaus-Walzer</i> von Johann Strauss als zweite Stimme	Dexter	La la la....
					Auftakt	Kameraschnitt; seitliche Nahaufnahme: Dexter rechts, Marc links. Letzterer	Absetzen von Glas hörbar	Dexter	We

95-98	B	d,		setzt Glas ab, dreht sich zu Dexter um, Gesang mit Geste; öffnet Flasche, schenkt	Ruf-Antwort-Gesang; Streicher (hohe Lage): dazu <i>Fledermaus-Walzer</i>	Marc, Dexter	sing, we sing, so rare...
		d ¹		Dexter Champagner ein	Zweistimmiger Gesang; Streicher	beide	like old ...
		d ⁴		Inbrünstiger Gesang; Marc: betrunkene Mimik, Dexter imitiert Instrumentalmotiv,	Orchesterbegleitung		Like Baba-au-rhum
				T. 101: Marc blickt ernst,	Aufsteigende Vokalsequenz	Dexter	Ba-ba-ba..
				T. 102: Dexter sieht ihn an, der bei Worten zusammenzuckt,	Akzente, Pausen		... kind of crooning...
99-102				nimmt Hände vom Tisch,	Generalpause; gesprochen	Dexter	You must be one of the newer..
103-106	A´ (im Film, A in Druck-	a, a ¹	F-Dur	Einander zugewandt. Dexter nimmt Glas, dann Marc	Rückkehr 4/4-Takt; Schnelleres Tempo; zweistimmig	beide	Have you heard...
		a ²		T. 105: Bewegung ihrer Köpfe im Rhythmus	Nach Gesang: Generalpause, Bläser		next july we collide
107-110	vorlage)	b		Zoom-Out; Marc hebt Glas,	Streicher, Kontrabass,		Well, did..
		c ¹ , ψ		geht zu Dexter, beide stehen nebeneinander	<i>Crescendo</i> ; Streicher <i>unisono</i> , Akzent nach „swell“		swell party...
		ψ ¹		und treten nach vor,	Triller Piccoloflöte		swelligant
		ψ ²		stoßen ihre Gläser an,	Beckentusch		elegant ...
		ψ ³		Haken unter, durchschreiten Raum (Kameraschwenk)	Schlussston: erweitertes Initialmotiv (Bläser)		this is!
Instrumentalteil				bis in Festsaal	Samba-Rhythmik:	-	keiner
				Standbild: Durch Türspalt tanzende Ballgäste zu sehen	Repetition, Transposition von Motiv mit Chromatik		
				Kameraschwenk: Schreiten zu Bar, stellen Gläser ab, Marc nimmt Flasche	Rückkehr Ausgangstonart, Bläser: Initialmotiv		
				Schnitt, Nahaufnahme: Marc schenkt Dexter ein,	Akzentuiertem Schlussston folgt Pause		
111-114	B	d	Des-Dur	Dieser hebt Glas, blickt Marc an,	Gleichzeitige <i>Legato</i> und <i>staccato</i> Sequenzen	Dexter	I drink to your...
		d ¹		der auch sich einschenkt,		Marc	Naw let´s..
115-118		d ⁴		will trinken, setzt wieder ab: blickt Dexter entrüstet an,	<i>Crescendo</i> Bläser, Streicher <i>pizzicato</i> ; Marc: gesprochen	Dexter	my bon...
				blickt in sein Glas,	Generalpause	Marc	Hey that´s
				erhebt es, Dexter ebenso.	Harfen- <i>Arpeggio</i>	beide	A liberty
		-		setzen gleichzeitig Glas an Mund,	Melodie-Zitat <i>Marseillaise</i> : Hörner, Streicher	-	keiner
2 Takte Instrumentalspiel				trinken	Streicher, Pauken; Pause	-	keiner
				setzen gleichzeitig ab	Harfen- <i>Arpeggio</i>		
119-122	A´	a ¹	F-Dur	Singen gut gelaunt einander anblickend	Tempo <i>accelerando</i> ; Streicher <i>pizzicato</i> , Generalpause	Beide	Have you heard...
		a ²		Kopfbewegung im Rhythmus	<i>Forte</i> Bläserlinie		next July..
123-126		b ¹		Marc dreht sich um	Orchesterbegleitung mit aufsteigenden Streichersequenzen; Beginn <i>Crescendo</i>		Well, did...
		c ²		Schnitt: Halbtotale, Zoom-Out: Marc stellt sich zu Dexter		evah? what	
127-130	Coda			Gemeinsamer Tanz im Bläser-Rhythmus. Kamera fährt mit.	<i>Forte</i> Bläser, Ostinato-Basston nach „party“, Beckentusch hörbar		swell party,
		ψ		Dexter klatscht	Streicher <i>unisono</i>		swell...
		ψ ¹		Zoom-Out in Festsaal, Tür von Ballgästen flankiert,	Flöten-Triller		swelligant,
		ψ ²		beide kicken Bein nach vor,	Beckentusch, Pause		elegant
		ψ ³					party

		ψ^4		haken Arme unter, schreiten lachend durch Tür: Zoom-Ende	Instrumentales Motiv a, a ¹ , Fanfarenmotiv		this is!
		-		Marc tritt links, Dexter rechts ab	Ton; Ende Harfen- <i>Arpeggio</i>		keiner

Tabelle 8: Formanalyse von „Well, Did You Evah“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.8.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

In der Handlung des Liedes treffen Marc und Dexter, die beide um die Gunst von Daisy buhlen, das erste und auch einzige Mal im Film allein aufeinander. Das Gesangsduett in Form eines Dialogs ist eine Satire über das belanglose Gerede der High Society, welches vornehmlich von negativen Schlagzeilen handelt und – wie es Saul Chaplin beschreibt – “[...] how they nonchalantly ignored everything from the least important events to horrendous disasters.”²⁴⁹ Durch den gemeinsamen Konsum von Champagner verbrüdern sich die zwei aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten stammenden Männer für die Dauer des Liedes. Dieses Sujet ist an jenes der Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauss angelehnt, worauf auch im Song durch die musikalischen Zitate des *Fledermaus-Waltzers* verwiesen wird.

Schauplatz des Geschehens ist die Bibliothek in der Villa von Onkel Willy zum Zeitpunkt von Daisys Junggesellinnen-Abschiedsparty. An den Wänden befinden sich zimmerhohe, dunkelbraune Regale voll mit Büchern, über einem offenen, goldverzierten Kamin hängt ein Bild an der Wand und schwere Vorhänge zieren die Fenster. Auf einem Intarsien-Parkett befindet sich ein großer Teppich, das Mobiliar besteht aus dunklen Holzmöbeln, einer Sitzgruppe bestehend aus Couch und Tisch; an einem runden Tisch als auch dem Schreibtisch befinden sich jeweils ein dunkler Polster- und ein Ohrensessel, Letzterer mit goldenem Stoffbezug, in einem solchen Dexter sitzt. Die aus dem Bücherregal herausgefahrne Bar ist mit zwei Lederhockern bestückt. Die beiden Männer sind schwarz mit weißen Hemden gekleidet, Dexter trägt eine Armbanduhr. Eine Zimmerpflanze bringt einen Hauch von Lebendigkeit in den ansonsten dunkel und schwer wirkenden Raum. Die stattliche Flügeltüre in den Festsaal wird von zwei auf einem Säulenpostament stehenden Holzbüsten – eine weibliche und eine männliche – flankiert.

Die einleitende Filmsequenz von *Well, Did You Evah?* beginnt an der Zeitposition 1h 12' 48'' im Festsaal, wo Marc den tanzenden Gästen zusieht und an seinem Glas nippt. Um das leere Glas wieder zu befüllen, betritt er die Bibliothek nebenan und sucht an der Bücherwand den Auslösemechanismus für die versteckte Bar, von der er von Daisy weiß. Dabei bemerkt er vorerst nicht, dass sich Dexter im Zimmer befindet, der für ihn nicht sichtbar hinter der Lehne eines Ohrensessels sitzt, Zigarette raucht und in einer Zeitschrift liest. Als dieser dem Reporter

²⁴⁹ Chaplin 1994, S. 159.

sagt, wie sich die Bar herausfahren lässt, erblickt er ihn. Nachdem er die Anleitung befolgt, lallt er betrunken, dass er nun Champagner trinken werde, weil dieser ihn Dexter gleich machen würde. Marc fragt, wieso er Daisy hat gehen lassen und ob sie denn wisse, dass er sie noch liebe. Ihr Ex-Mann bejaht dies, worauf der angeheiterte Marc meint, dass er das nicht so sehe. Als Dexter nachfragt, *wie* er es denn sehe, beginnt Frank Sinatra an der Zeitposition 1h 14' 31'' zu singen, was den Einstieg in die Songszene bildet.

Am Beginn der Handlung zeigt die Kameraperspektive Crosby in Schrägsicht von vorne rechts in der Halbtotale in der Einstellung im Ohrensessel sitzend, links dahinter – etwas weiter entfernt von der Kamera – steht Sinatra an der Bar. Im ersten A-Teil zeigt die statische Kameraposition, wie er angetrunken davon singt, was in der feinen Gesellschaft über Dexter geredet wird. Dieser schüttelt darüber nur den Kopf und reagiert zunächst verwundert, danach gleichgültig. Persiflierend steigt er auf das Gesprächsniveau ein und berichtet seinerseits ironisch vom neuesten Gerede, während Marc aus seinem Glas trinkt. Nach Gesangsende blickt Crosby wieder in die Zeitschrift und zieht an seiner Zigarette. Im zweiten A-Teils erfolgen drei Keraschnitte – der erste gleich mit Beginn dessen, wonach Sinatra in der nahen Einstellung gezeigt wird und geringfügige Keraschwenks den Bewegungen seines Oberkörpers folgen. Nach dem zweiten wird Crosby nun ebenfalls in naher Einstellung gezeigt, während er Marcs Worte kommentiert. Der dritte führt – synchron zum Einsatz des von Crosby weiter gesungenen B-Teils – zurück in die Anfangseinstellung, in der die Kamera nun den Bewegungen Sinatras folgt, wie er lächelnd hinter der Bar hervorkommt und auf seinen Duett-Partner zugeht. Dieser wirft während eines Zoom-Ins die Zeitschrift unsanft auf den Tisch, Sinatra bleibt dabei mit Abstand vor ihm stehen, nimmt dann seinerseits auf Crosbys Vortrag Stellung, untermalt dies mit einer ausladenden Geste und nimmt daraufhin einen kräftigen Schluck aus seinem Glas. In der Wiederholung des B-Teils singt zunächst Sinatra, Crosby antwortet darauf, danach singen sie gemeinsam den Satz „so good for the brain“, es folgt ein gesprochener Dialog. Marc setzt erneut zum Trinken an, was Daisys Ex-Mann humorvoll mit den Worten „and please don't eat the glass, my friend“ kommentiert, woraufhin sich Marc fast verschluckt. Daraufhin beginnt der nächste, dritte A-Teil, in der nun wiederum Crosby singt und Sinatra dies – sichtlich angetrunken – kommentiert. In dieser Sequenz tritt Marc nun näher neben Dexter, stellt sein leeres Glas auf dem Tisch ab und versetzt hörbar den darauf stehenden Aschenbecher, um sich daraufhin auf den Tisch setzen zu können. Im vierten A-Teil beginnt nun Sinatra mit dem Gesang und Crosby antwortet, an dessen Ende erfolgt mit Motiv c („...what a swell party it is.“) ein Keraschnitt, der nun Marc von hinten und Dexter von vorne zeigt. Der anschließende Instrumentalteil (über einen A-Teil) wird von einer Dialogszene begleitet, in der Marc aufsteht, um sich einen Drink an der Bar zu

holen und Dexter ihm folgt, wobei die Kamera mitfährt. Die Bar wird nun von vorne links aus leichter Schrägsicht gezeigt, vor der Marc rechtsseitig im Bild tanzt, Dexter dahinterstehend eine Flasche öffnet und sich ein Glas einschenkt. Mit dem anschließenden B-Teil beginnt nun der Gesang („It’s great, it’s grand...“), in dem sich beide Schauspieler mit dem Singen abwechseln und *unisono* eine Koloratur auf dem Wort “wonderland” singen, wozu Marc sein Glas rhythmisch in der Luft bewegt. Nach einer kurzen Pause beginnen beide zweistimmig zu singen und bewegen sich tänzerisch, mit einem Bein abwechselnd im Musikkhythmus springend: Crosby kommt auf diese Weise hinter der Bar hervor, Sinatra bewegt sich auf dieselbe Weise dahinter, womit ein Platztausch erfolgt. Ein Kameraschnitt zeigt nun die zwei Sänger in halbnaher Einstellung von der Seite an der Bar stehend. Zuerst singen sie abwechselnd, dann zweistimmig, während Marc Dexter Champagner einschenkt. Als Crosby nach dieser Phrase ein aufsteigendes Instrumentalmotiv imitiert, kommentiert Sinatra seine Art zu *croonen* kritisch mit „Don’t dig that kind of Crooning, chum!“, worauf der andere sarkastisch kontert: „You must be one of the newer fellows“, was Marc zusammenzucken lässt. Dies ist eine Andeutung und ein Seitenhieb auf den Unterschied der Gesangsstile beider Sänger im realen Leben: Crosby, der Inbegriff des *Crooners*, und Sinatra, der mit seinem neuen Gesangsstil viele Sänger*innen – auch Crosby – und Jazzmusiker*innen beeinflusste.²⁵⁰ Im variierten A-Teil singen die beiden danach gemeinsam, während sie die vollen Gläser in die Hand nehmen und Sinatra nun vor die Bar tritt, was von einem Zoom-Out und Kameraschwenk begleitet wird. Die Bar wird von vorne mittig im Bild mit den zwei Männern gezeigt, wie sie miteinander anstoßen, ihre Arme einhaken und schnellen Schrittes gemeinsam durch den Raum hinaus in den Festsaal schreiten, aus dem Samba-Musik tönt. In der nächsten Kameraeinstellung sind durch die geöffnete Tür zunächst die tanzenden Festgäste zu sehen, danach wiederum Sinatra und Crosby, die mit großen, eiligen Schritten wieder aus dem Saal heraus zur Bar zurückkehren, wobei die Kamera mitschwenkt. Zuerst wird Marc in Nahaufnahme gezeigt, wie er sich und Dexter Champagner nachschenkt, danach beide beim Akt der Verbrüderung, was durch ein Zitat der *Marseillaise* untermalt wird. Bestens gelaunt und angeheitert singen sie gemeinsam den letzten, variierten A-Teil, an deren Ende auf dem Wort „evah“ ein Kameraschnitt erfolgt, der die Schauspieler von vorne in leichter Schrägsicht und der Halbtotale zeigt. Beim nach vor und wieder zurück tanzen fährt die Kamera mit. Ein Zoom-Out zeigt Sinatra und Crosby, als sie

²⁵⁰ Anm.: Sinatra wird in verschiedenen Literaturquellen häufig als *Crooner* bezeichnet. Aus Sicht des Musikjournalisten, Buch- und Rundfunkprogramm-Autors Joachim-E. Berendt stellt er jedoch – vor allem aufgrund seines nur „sparsamen Einsatz von Vibrato“ die „Antithese“ zu ebendiesen dar. (Berendt 2007, S. 706)

Arm in Arm zur Tür hinaus tanzen und lachend jeweils in die entgegengesetzte Richtung aus dem Bild gehen, was den Ausstieg aus der Liedszene an der Zeitposition 1h 17' 59'' markiert. Die grundlegende Atmosphäre in der Filmhandlung des Songs gestaltet sich generell amüsant und wird zunehmend lustiger, einhergehend mit dem szenisch dargestellten steigenden Alkoholkonsum der beiden. Dies kommt vor allem durch ihre Gestik, Mimik, witzig-ironischen Dialoge und nicht zuletzt durch die Musik zum Ausdruck. Crosbys reduziertes Gebärden- und Mienenspiel kommuniziert Coolness, Freundlichkeit, Gelassenheit, sowie eine selbstsichere Überlegenheit. Sinatras teils überzeichnete Gestik und Mimik bringt vor allem seine Trunkenheit und seine Emotionen zum Ausdruck. In der Eingangssequenz wirkt der im Film ansonsten selbstsichere und meist gut-gelaunte Dexter nachdenklich und ernst. So auch Marc, der sich in der Situation des abgewiesenen Verehrers befindet. Die Beziehung zwischen den Männern beginnt zunächst freundlich-distanziert, das gemeinsame Trinken führt sie zueinander bis hin zu ihrer Verbrüderung im weiteren Verlauf. Gesellschaftliche Konflikte in Form von Klassenunterschieden werden am Beginn der Filmszene direkt angesprochen, als Marc formuliert, dass er gerne so wie Dexter wäre. Beide Personen versuchen durch den Konsum von Alkohol die Enttäuschung über ihren missglückten Rück- bzw. Eroberungsversuch Daisys zu verdrängen. Zusammenfassend gehen Ablauf und Struktur des Liedes mit der Beziehungsentwicklung der Darsteller einher. In den ersten zwei A-Teilen liegt der dramaturgische Fokus auf den persönlich als auch räumlich voneinander distanzierten Schauspielern. Eine sukzessive Annäherung auf beiden Ebenen vollzieht sich ab dem darauffolgenden B-Teil. Im Instrumentalteil danach verändert sich der Schwerpunkt im Bild dahingehend, dass sich die räumliche Position beider Männer zuerst rund um sowie an die Bar verlagert und Dexter nun auch zum Alkohol greift. Im B-Teil danach fokussiert die szenische Darstellung auf das Gesangsduett und die tänzerischen Bewegungen, in der folgenden Wiederholung und dem nächsten A-Teil auf den gemeinsamen Gesang und die Vorbereitungen für das Trinken an der Bar. Im Instrumentalteil mit Samba-Musik liegt die schnelle, gemeinsame Bewegung in den Festsaal und wieder zurück im Zentrum der Darstellung, im B-Teil das gemeinsame Trinken samt der Verbrüderung. Die Handlung während des letzten A-Teils rückt wiederum den gemeinsamen Gesang und Tanz mit den bestens gelaunten respektive angeheiterten Akteuren in den Vordergrund.

5.8.4 Musikalische Analyse

Das von Frank Sinatra und Bing Crosby gesungene Duett *Well, Did You Evah?* steht laut Druckfassung in der Tonart F-Dur, im Viervierteltakt, das Tempo ist mit *Slow-Polka* sowie *Moderato* angeführt, was in der filmischen Umsetzung – möglicherweise infolge von

Digitalisierungsprozessen – beschwingter wirkt und eher innerhalb eines *Allegro* zu verorten ist. Im Song gibt es zwei Wechsel des Metrums (die nicht in der Druckfassung angeführt sind): Jener in den Dreivierteltakt erfolgt an der Stelle, als sich beide Schauspieler zur Bar begeben, wobei sich auch das Tempo geringfügig verringert. Nach den zwei darauffolgenden B-Teilen mit Beginn des varierten A-Teils erfolgt die Rückkehr ins ursprüngliche Metrum. Seine Wiederholung wird geringfügig schneller wiedergegeben und nach Motiv c das Tempo abermals geringfügig beschleunigt. Der stilistisch in seinem Grundton altmodische Song mit einem modernen Hauch des Samba-Rhythmus gegen Ende, wird überwiegend im Swing-Jazz, aber auch als Walzer gespielt und entspricht einer AABBA-Form mit jeweils acht Takten. In der für die Analyse verwendeten Druckfassung ist nach einer viertaktigen instrumentalen Einleitung ein 16-taktiger Verse angeführt, gefolgt von zwei überleitenden Takten, der jedoch im Film nicht wiedergegeben wird. Im Film wiederholt wird die Form ABBA' und nach einem Instrumentalteil im Sambarhythmus folgt nochmals die Wiederholung der letzten zwei Formteile von vorhin (BA').

Die Lautstärke von *Well, Did You Evah?* wird in der Druckfassung zu Beginn des A-Teils mit einem *Mezzopiano* angeführt, Motiv b ist mit der Bezeichnung *mf* versehen samt der Ergänzung *molto marcato*, was in der Filmfassung – außer im ersten A-Teil – dementsprechend ausgeführt wird. Jene des B-Teils, ist in den Noten mit *Mezzopiano* angegeben wird jedoch lauter ausgeführt, womit es sich damit von den A-Teilen abhebt. Insgesamt vollzieht sich auch von einem A-Teil zum nächsten eine sukzessive Steigerung der Lautstärke. In den B-Teilen sind laut der Druckfassung beide Noten der Motive d und e dynamisch gekennzeichnet, was so auch vom Gesang übernommen wird: Die Auftakt-Note wird *staccato* und jene der ersten Taktzeit akzentuiert gesungen. Allgemein lauter gespielt als die anderen Formteile werden der Instrumentalteil im Dreivierteltakt und die beiden im Film variierten A-Teile, was in ihren letzten Takten bis zum Ende durch ein *Crescendo* noch gesteigert wird. Im Filmsong werden zusätzliche Akzente eingesetzt, um bestimmte Wörter zu betonen, wie etwa „swell“ in Motiv c und „seen (such) gayety“ im ersten B-Teil. Die eingefügte Koloratur an der Textstelle von „wonderland“ im B-Teil wird jeweils auf der ersten Zählzeit akzentuiert, das darauffolgende gesungene Zitat des *Fledermaus-Walzers* und die vokale zweite Stimme dazu werden insgesamt lauter als die Melodie davor wiedergegeben.

Die Analyse der Melodie ergibt einen Ambitus des Liedes von etwa eineinhalb Oktaven (*b* bis *es*²). Die achttaktigen A-Teile beginnen mit dem eintaktigen Initialmotiv a und zwei Varianten, gefolgt von je zwei Takten der Motive b und c. Ersteres besteht aus zwei Viertelnoten mit dem

F Bbdim7 C7 F

Have you heard it's in the stars, next Ju - ly we col - lide with Mars?

In den zwei Folgetakten wird dieses Motiv jeweils chromatisch absteigend transponiert, im dritten geringfügig variiert, indem es mit einem Teilmotiv a erweitert (Motiv a^2) wird. Es endet mit einer fallenden großen Sext vom a^1 zum c^1 – was dem rückläufigen ersten Intervall des Initialmotivs entspricht. Motiv b („Well, did you Evah?“) beginnt im nächsten Takt eine Oktav höher auf dem c^2 (halben Note), das wiederholt wird (in Form einer punktierten Viertelnote), folglich als Achtelnote einen Ganzton steigt, im nächsten Takt wieder zurück ins c^2 (Viertelnote) kehrt und auf der halben Note b^1 endet. Das direkt anschließende und den Formteil beendende Motiv c („What a swell party this is“) beginnt mit den zwei Achtelnoten f^1 und g^1 im Auftakt, bewegt sich stufenweise zur punktierten Viertelnote a^1 , das repetiert und nach Einsatz einer chromatischen Wechsellnote in der Zielnote g^1 (punktierte halbe Note) im nächsten Takt endet. Die acht Takte des zweiten A-Teils bestehen aus einer Wiederholung des Vorangegangenen, außer dass ein Teil des Motivs c^1 einen Ganzton tiefer sequenziert wird und auf dem f^1 statt g^1 endet. Der B-Teil besteht aus Motiv d und seinen Verarbeitungen. Melodisch steigt die Melodie dabei im Auftakt über eine kleine Terz ins as^1 auf, danach – tiefer sequenziert und variiert – vom des^1 über einen Halbton ab in die Akkord-Terz c^1 (siehe Notenbeispiel 23).

(He)What frails, what frocks (She)What furs, what rocks!

Das anschließende Motive d¹ wird durch die Intervallweiterung im Auftakt zu einer kleinen Sept und einer Intervallspiegelung in Form der nun steigenden Sekund variiert. Das absteigende Dreiklangsmotiv d² beginnt nach einem Auftakt über eine steigende, reine Quart mit dem *des*² und wird nachfolgend einen Ganzton höher transponiert (Motiv d³). Die Melodie der zweiten B-Teil-Hälfte wird in der Filmfassung zunächst sprechend und in der Wiederholung des Formteils an dieser Stelle einmal durch eine im Terzabstand zweistimmig gesungene

Gesangskoloratur auf „wonderland“ wiedergegeben. Weiters wird die Melodie von Sinatra geringfügig variiert und auf der Silbe „la“ gesungen, wozu Crosby eine zweite Stimme mit einem Zitat des *Fledermaus-Waltzers* von Johann Strauss – mit demselben Silbengesangs – anstimmt. In der Wiederholung des B-Teils wird der letzte Ton des ursprünglichen Motiv d^2 variiert und erweitert, in dem die Melodie einen Ganzton in die ganze Note c^2 aufsteigt (Motiv d^4), von dort über eine Serie von Viertelnoten vom h^1 aus ins g^1 fällt, stufenweise zum c^2 aufsteigt und mit einem Oktavfall endet. In den variierten A-Teilen (A') bestehen die Abweichungen einerseits im melodisch wie auch rhythmisch veränderten Initialmotiv und seinen Varianten: Der Anfangston wird eine Oktave höher transponiert und (anstelle einer steigenden großen Sexte) folgt eine Pendelbewegung einer zuerst fallenden, dann steigenden kleinen Terz. Danach vollzieht sich die Melodiebewegung zunächst abwärts über einen chromatischen Verlauf und endet in einem diatonisch aufsteigenden Dreiton-Motiv (siehe Notenbeispiel 24).



(Zeitposition 1h 33' 14'') auf der Terrasse, als Dexter Daisy darauf verweist, dass Caroline ihr bezüglich ihrer Erinnerungslücke an die Nacht davor helfen kann.

Im Vergleich zur gesungenen Version hebt sich die Instrumentalbegleitung im Allgemeinen durch die Verwendung von unterschiedlichem Instrumentarium (Fagott, E-Piano), einer veränderten Harmonik (Dissonanzen), dem Einsatz diverser Effekte (*Pizzicato*-Spiel, *Glissandi*, etc.), Änderungen in Rhythmik (Synkopen) und Metrik (*rubato* Spiel, $\frac{3}{4}$ -Takt) ab. Zusammengefasst wird das Lied leitmotivisch an jenen Stellen im Film eingesetzt, in denen Daisy und Onkel Willy – also Mitglieder der Familie Cord – an den Nachwirkungen des Alkoholkonsums leidend, dargestellt werden. Die Melodie oder Elemente davon werden von der Instrumentalbegleitung aufgegriffen, was sich fast ausschließlich über die *Unisono*-Begleitung der Gesangsstimme und der Wiedergabe der Melodie oder Motive davon in den beiden Instrumentalteilen vollzieht. Der Gesang wird in der ersten Wiedergabe der Form in der ersten Hälfte (vier Takte) des B-Teils von wechselnden Instrumenten *unisono* begleitet, die letzten Takte des variierten A-Teils (A') dann von Streichern und der gehaltenen Schlusston mit dem Initialmotiv von Blechbläsern. Das zuerst gesungene Zitat des *Fledermaus-Waltzers* wird anschließend von Streichern übernommen, die infolge damit die Gesangsmelodie begleiten.

In Bezug auf die Rhythmik von *Well, Did You Evah?* stehen die unterschiedlichen Formteile des Liedes im Kontrast zueinander: Jene der A-Teile zeichnet sich durch die gerade Rhythmik des Initialmotivs mit seiner Betonung der dritten Zählzeit und kurzem Charakter aus. Mit Ausnahme von Motiv c, welches sich durch seine jazzige Rhythmik mit *Offbeat*-Betonung von den anderen abhebt. Im B-Teil erzeugt das zweitönige, folglich repetierte Motiv d mit einer Viertelnote im Auftakt in Verbindung mit einer punktierten halben Note für einen wiegenden Charakter. Die zwei variierten A-Teile kontrastieren vor allem durch ihre fast durchgehend jazzig-synkopische Spielweise im Gegensatz zu den anderen Formteilen. Pausen sind in der Gesangsmelodie der Druckfassung nur drei notiert: zwei in Form einer Viertelpause am Ende der A-Teile vor und nach dem B-Teil sowie im Schlusstakt. In der Filmversion sind es weitere: Im B-Teil nach Ende der Koloratur über „wonderland“ folgt ebenfalls eine Pause, wie auch nach dem anschließenden Zitat des *Fledermaus-Waltzers*. Im nachfolgenden B-Teil im Film im Dreivierteltakt werden die Notenwerte auf der ersten Zählzeit des Motivs d und seinen Varianten verkürzt und nachfolgend Pausen eingesetzt, was für eine jazzige Rhythmisierung sorgt. Am Ende des vierten B-Teils (T. 102, nach „Don't dig that kind of crooning chum.“ Anstelle des Texts der Druckfassung „kindly don't fall down, my friend.“) folgt eine Generalpause, in welcher der gesprochene Kommentar „You must be one of the newer fellows“ eingefügt ist und dadurch

hervorgehoben wird. Eine weitere Pause im Filmsong findet sich im letzten variierten A-Teil im ersten Takt der Coda nach Motiv c.

Die Harmonik der A-Teile beginnt mit Motiv a auf der ersten Stufe F-Dur, führt weiter über den h halbverminderten Akkord in die hochalterierte vierte Stufe ($\#IV^{o7}$) – ein charakteristischer Akkord in Blues und Gospel (selten jedoch in Jazzstandards)²⁵¹ –, der die Doppeldominante (G^7) ersetzt. Im Anschluss weiter zur fünften Stufe C-Dur⁷ und zurück zur ersten. Motiv b wird mit der sekundären II-V-Verbindung der zweiten Stufe g-Moll, die im nächsten Takt folgt, harmonisiert. Motiv c wird von der ersten über die sechste Stufe d-Moll⁶ in die fünfte Stufe am Ende des ersten A-Teils geführt. Die nächste verläuft identisch, außer dass sie auf der ersten Stufe endet und mit dem Beginn des anschließenden B-Teils ein Tonartwechsel nach Des-Dur erfolgt: Auf die neue erste Stufe zu Beginn schließt sich die (neue) fünfte ($As-Dur^7$) an und kehrt im vierten Takt wieder zur ersten zurück. Die nächsten vier Takte sind mit einer II-V⁷-I-Kadenz auf Des-Dur – die zweite Stufe dabei als verminderter Akkord – harmonisiert. So auch die ersten vier Takte der Wiederholung des B-Teils, die letzten vier Akkordfunktionen darin sind die sechste und dritte Stufe – hier nun in Moll anstelle wie im ersten B-Teil in Dur gesetzt – und endet mit der Dominantkette G^7 , C bis nach F-Dur am Beginn des variierten A-Teils. Auch diese entspricht in deren ersten sechs Takten zunächst den anderen A-Teilen, die nachfolgenden werden – gleichwie die Melodie – variiert. Insgesamt umfasst sie 16 Takte, in der Wiederholung sind es aufgrund zweier hinzugefügter instrumentaler Schlusstakte 18.

Die gesangliche Aufteilung der Melodie zwischen Frank Sinatra und Bing Crosby gestaltet sich so, dass auf einen gesungenen Satzteil des einen Sängers jeweils ein Kommentar – gesprochen oder gesungen – des anderen folgt. Die Autor*innen Furia und Patterson fassen diesbezüglich zusammen: „The Song is presented so informally and conversationally that it’s not clear when talking turns into singing and back again, forming a seamless interchange of song and dialogue.”²⁵² Dabei wechseln sich Crosby und Sinatra in der ersten Wiedergabe der Form (was etwa der Hälfte des Liedes entspricht) überwiegend ab, einzelne Phrasen wie Motiv b („What a swell party this is“) singen sie unisono zu zweit. In der zweiten Liedhälfte nach dem ersten Instrumentalteil dreht sich dieses Schema um: Nun wird überwiegend gemeinsam gesungen, mit einzelnen Solo-Phrasen der Sänger im Wechsel. Beim Vergleich ihres Gesangstils als auch ihrer Stimmen in diesem Lied zeigt sich besonders bei Sinatra eine starke Anlehnung an die gesprochene Sprache. Auch wenn Crosby dies an einigen Stellen im Song – vor allem die

²⁵¹ Frank Sikora, *Neue Jazzharmonielehre: Verstehen, Hören, Spielen; von der Theorie zur Improvisation*, Mainz: Schott 2003, S. 152.

²⁵² Furia / Patterson 2012, S. 192.

gesungenen Kommentare – ebenfalls so praktiziert, ist seine Art und Weise zu singen dagegen etwas anders: seine Stimme klingt voluminöser, sein Timbre wärmer und sein Stimmeinsatz erfolgt noch weicher als jener von Sinatra samt dem Einsatz von viel Vibrato, ein Charakteristikum der *Crooner*. Zusammengefasst zeichnet sich der Gesang durch und einen dialogischen Gesang mit vielen gesprochenen Passagen und zahlreichen rhythmischen Phrasierungen der Melodie aus.

Der Schwierigkeitsgrad von *Well, Did You Evah?* könnte im Allgemeinen als leicht eingestuft werden, durch die Verwendung von Chromatik, vereinzelt größeren Intervallsprüngen und nicht zuletzt durch die Herausforderung, das lange Gesangsstück abwechslungsreich zu gestalten steigert sich jedoch dieser. Der bereits erwähnte Ambitus von $b-es^2$, also eineinhalb Oktaven, ist für die beiden Sänger mit dem Stimmfach eines Baritons und Bassbaritons durch Oktavierung leicht zu bewältigen. Durch die Darstellung eines Betrunkenen erfolgt die gesangliche Umsetzung von Sinatras Liedtext in den Solo-Passagen teilweise undeutlich artikuliert – besonders im zweiten und dritten A-Teil – und wird geringfügig zeitverzögert zur Begleitmusik wiedergegeben.

Inhaltlich geht es im Liedtext der A-Teile darum, dass sich die zwei Männer über das (tendenziell negative als auch inhaltsleere) Gerede der High Society mokieren. In den B-Teils wird der zur Schau gestellte Reichtum der Festgesellschaft besprochen, der gute Champagner gelobt, das Paradies auf Erden besungen und es werden beiderseitig Toasts ausgesprochen. In den beiden variierten A-Teilen wird auf ein Horoskop, welches den nahenden Weltuntergang voraussagt, verwiesen („Have you heard it's in the stars, next july we collide with mars“), was einmal mehr deutlich macht, auf welchem Gesprächsniveau sich dies bewegt. Der teils gereimte Liedtext gliedert sich in allen A-Teilen in vier Zeilen bestehend aus einem Textzeilenpaar mit Endreim sowie eine zweizeilige Reimweise – ident mit dem Lied- samt Zusatztitel *Well, Did You Evah? What a Swell Party This Is*. Die B-Teils beginnen wiederum jeweils mit zwei Textzeilen im Endreim, werden dann jedoch in der Filmfassung über einen gesprochenen, nicht gereimten Dialog bzw. in der Wiederholung durch gesungenen Silbengesang fortgesetzt. Der letzte B-Teil besteht aus einer Folge von zwei Endreim-Paaren (Paarreim).

Die instrumentale Begleitung des Gesangs setzt sich aus Orchester und Rhythmusgruppe zusammen, bestehend aus gezupftem Kontrabass und Schlagzeug, welches bis zum Einsatz des ersten Instrumentalteils zu hören ist. Streicher werden das gesamte Stück hindurch eingesetzt: in den A-Teilen überwiegend in Form von Effektsequenzen sowie rhythmischen *Pizzicato*-Spiels, in den B-Teils meist *unisono* zur Gesangsmelodie und im ersten Instrumentalteil die Melodie übernehmend. Im gesamten Lied wird der Gesang fast durchgängig alternierend von

Klarinetten, Englischhörnern, Flöten, Streicher und Oboen *unisono* begleitet und bei gesprochenen Passagen übernehmen diese die Melodie. Der Wechsel der Instrumente geht mit jenem der Gesangsmotive einher. In den A-Teilen (außer in den variierten) kommen überwiegend Holzblasinstrumente zum Einsatz, deren Klangfarbe von warm (und tief) wie auch nasal oder näselnd-kühl (und hoch) reicht und gemeinsam mit den *pizzicato* gespielten Streichern auch eine amüsante Wirkung erzeugen. Im träumerisch und romantisch anmutenden B-Teil wie auch im ersten Instrumentalteil dominieren die hoheitsvoll klingenden Streicher. Im zweiten sind es die schneidenden Blechbläser, die die Melodie zum Samba-Rhythmus wiedergeben. Die Perkussion mit ihren hörbaren Schlägen klingt dabei hart, laut und die kontrastierende Rhythmik betonend. Der Schluss wird in Form eines fulminanten Orchester-Finales wiedergegeben. Effekt-Sequenzen im Allgemeinen werden vor allem von Harfe, Pauken, Piccoloflöten, Bläsern, aber auch Streichern gespielt. Das Zitat der *Marseillaise* erzeugt durch den Klang der Hörner, begleitet von Streichern und Pauken, eine feierlich-triumphierende Stimmung. Zusammenfassend kommen in der Instrumentalbegleitung viele Akzente und *Crescendi* als auch *forte* gespielte Sequenzen verschiedener Instrumente zum Einsatz, was für Abwechslung und den energetischen Charakter des Songs sorgt. Ihre Rhythmik zeichnet sich in der ersten Wiedergabe der Form zunächst durch den von Kontrabass und Schlagzeug gespielten Swing-Rhythmus aus. Ersteres Instrument betont die schweren Taktzeiten, zweiteres die leichten. Im ersten Instrumentalteil wird der bisherige Rhythmus von jenem des Walzers im Dreivierteltakt abgelöst, was vor allem durch das akzentuierte Spiel der Streicher hörbar wird: In den jazzigen A-Teil-Varianten spielt der gezupfte Kontrabass einen Begleitrhythmus bestehend aus vier Viertelnoten pro Takt – bis auf die Generalpause während der Phrase „next july we collide with mars“ (Motiv a² in A'). Der zweite Instrumentalteil charakterisiert sich durch die im Vergleich zu den anderen Formteilen rhythmisch kontrastierende Samba-Musik.

Die Musik steht an mehreren Stellen im Stück im Zusammenhang mit der szenischen Darstellung: Die Verbrüderung beim Champagner-Trinken wird vom Zitat der *Marseillaise* begleitet; das Durchschreiten der Tür in den Ballsaal mit Samba-Rhythmus, der mit brasilianischem Karneval assoziiert und zur Untermalung der illustren Gästeschar dient. Der Moment im ersten B-Teil, als Dexter und Marc voll Staunen von exklusiver Bekleidung und Accessoires der Gäste singen, wird von Harfen-*Arpeggios*, die das Traumhafte evozieren, untermalt. Ein weiterer Zusammenhang von Bild und Ton ist gegeben als Marc von einer weiteren Neuigkeit erzählt und am Ende des B-Teils vor dem dritten A-Teil buchstäblich ein nächster Paukenschlag erfolgt. Auch die Bewegungs-Choreografie vollzieht sich im Rhythmus der Musik, wie zum Beispiel

die Sprünge von Crosby und Sinatra während des Zitats des *Fledermaus-Waltzers* und des Steptanzes am Ende des ersten Instrumentalteils.

5.8.5 Zusammenfassung

Die super-diegetische Musik in Form des Gesangsduetts des Comedy-Songs im Ruf-Antwort-Schema bildet die Grundlage für den witzigen Dialog der Szene mit den beiden aus konträren Gesellschaftsschichten stammenden Männern. Das gemeinsame Singen sowie der Konsum von Alkohol und die folgende Verbrüderung führen dazu, dass sich die Beziehung der beiden Männer, die um Daisy werben, von einer fremd-distanzierten zu einer vorübergehend brüderlich-freundschaftlichen entwickelt. Der unterhaltsame Charakter der Szene kann auch ohne Musik erfasst werden, aber die komödiantische Handlung im Detail erschließt sich über den Gesang und würde ohne Musik beim Publikum nicht ankommen. Die Musik führt für die Dauer des Liedes, nicht aber zu einer nachhaltigen, Weiterentwicklung der zwei Personen der Handlung und im weiteren Verlauf des Films zu keiner dramaturgischen Steigerung. Nach dem Ende des Songs geht jeder wieder seiner Wege. Später im Film zeigt Dexter jedoch Solidarität mit Marc, indem er einschreitet, als George versucht, ihn niederzuschlagen (Szene 36, Zeitposition 1h 28' 14''), was auf deren vorige Verbrüderung einerseits zurückgeführt werden könnte. Dexter kommt dabei George mit einem Faustschlag gegenüber Marc zuvor und bewahrt diesen – laut seiner Aussage im Film – damit vor „Schlimmerem“. Andererseits wird dadurch ersichtlich, welche der um Daisy werbenden Männer die stärkere bzw. dominante Persönlichkeit ist und somit als „Gewinner“ aus der Dreiecksgeschichte hervorgeht. Kameraschnitte erfolgen jeweils vor dem B-Teil bzw. dem Instrumentalteil davor und vor der Coda und stehen so grob im Zusammenhang mit der Liedform. Die unterschiedliche Choreografie entwickelt sich in Verbindung mit den unterschiedlichen Formteilen.

Wie bereits zu Beginn dargelegt, wurde die Liedszene von *Well, Did You Evah* mit dem Ziel konzipiert, ein Duett für die Stars Bing Crosby und Frank Sinatra in die Filmhandlung zu integrieren. Die Dreiecksgeschichte des Films wurde derart gestaltet, dass sich die beiden Konkurrenten (die beiden Gesangsstars und Sympathieträger) miteinander gegenüber dem Bräutigam, dem als Antihelden dargestellten George, verbrüdern. Dies hat jedoch keinen nachhaltigen Einfluss auf die Personen- und Handlungsentwicklung. Die Dramaturgie steht im Dienst der bereits bestehenden Musik und verfolgt den Zweck, Raum für den Gesang der beiden Stars zu bieten und die Zuseher*innen zu unterhalten.

Nochmal hervorzuheben ist, dass *Well, Did You Evah* das einzige, nicht eigens für den Film geschriebenes Stück ist, sondern einem Film aus dem Jahr 1943 (welcher auf dem

gleichnamigen Theaterstück basiert) entlehnt wurde. Die Dramaturgie der Szene orientierte sich grundlegend an der bereits vorhandenen bestehenden Musik, die samt Text adaptiert wurde. Das Lied ist eines der drei Songs im Film (neben *Who Wants to Be a Millionaire* und *Mind if I Make Love To You*) mit tänzerischen Elementen, was erneut das Genre statuiert. Charakteristika des Liedes sind u. a., seine zeitlich tendenziell lange Dauer aufgrund der mehrmaligen Wiederholung der Liedform. Darauf gehen Musik und Dramaturgie entsprechend ein, in dem vor allem szenisch und musikalisch für Abwechslung und kontrastierende Elementen gesorgt wird. Auf instrumentaler Ebene durch viele Akzente, *Crescendi* und *forte* gespielte Sequenzen und unterschiedliche Dynamik der beiden Formteile. Das *Crescendo* (beginnend mit Motiv b „Well, did you evah“) in den beiden variierten A'-Teilen bis zum Schluss des Formteils vollzieht sich analog zu Steigerung der Dramaturgie, indem Marc hinter der Bar hervorkommt und sich die beiden Männer miteinander in eine Richtung bewegen. Die zwei variierten A-Teile kontrastieren vor allem durch ihre fast durchgehend jazzig-synkopische Spielweise im Gegensatz zu den anderen Formteilen. A- und B-Teile differieren weiters in ihrer Melodik (Motivik), Rhythmik, Harmonik und nicht zuletzt durch den Tonart-Wechsel. Abwechslung bietet auch der diesem Film neu hinzugefügte, instrumentale Samba-(Jazz-)Part, der zudem für Schwung und die Grundlage für die tänzerische Choreografie sorgt. Mit der Orchestration schneidender Blechbläser sowie der Einsatz „hart“-klingender Perkussion tragen dazu bei, dass auch dieser Part einen Kontrast zum ansonsten tendenziell leichten, schwingenden und ulkigen Charakter des Liedes bildet. Musik und Dramaturgie basieren grundlegend auf einem altbewährten Konzept. Die Innovation der Liedszene stellt die Samba-Musik dar, welche zu jener Zeit angesagt war und die Premiere, dass das Film-Duett von Bing Crosby und Frank Sinatra das erste Film-Duett der beiden Gesangsstars war. Dies war bereits ein Teil der großen Werbeankündigung im Vorfeld der Filmerscheinung, was u. a. sicher viele Besucher*innen ins Kino lockte. Innovativ im Gegensatz der ursprünglichen Version ist der Einsatz von zwei musikalischen Zitaten, welche die Filmhandlung unterstreichen, die eingefügten variierten A-Teile als auch der instrumentale Samba-Part. Verbindungen zum Jazz werden zum einen durch die Rhythmik der variierten A-Teile erzeugt, zum anderen durch spezifische Akkorde in den A-Teilen enthaltenen halbverminderten Akkord (der die chromatisch absteigende melodische Motivik harmonisiert) – ein charakteristischer Akkord im Blues und Gospel –, zwei sekundäre II-V-Verbindungen der II. Stufe und nicht zuletzt durch sowohl die jazzige Phrasierung durch die Interpreten als auch die jazzig-synkopischen variierten A-Teile.

5.9 Songanalyse *Mind if I Make Love to You*

5.9.1 Hintergrundinformationen zum Song

Der Song wurde im Oktober 1955 fertiggestellt und seine Druckfassung im Mai 1956 veröffentlicht.²⁵³ Die Single erschien im August 1956, auf ihrer anderen Seite sich *Who Wants to Be a Millionaire* befand. Der Song ist auf zahlreichen Tonträgern von Frank Sinatra vertreten, wie auch auf diversen Kompilationen mit sinnverwandten Titeln wie *Broadway Musical Hits*, *Love Songs* etc. Das bereits erwähnte Album *True Love: A Celebration of Cole Porter* von Harry Connick Junior machte den Song in rezenter Zeit womöglich auch einer neuen Generation von (Vokal-)Jazz-Fans bekannt.

5.9.2 Formschema

Takt	Form- teil	Mo- tiv	Ton- art	Handlung	Orchestration / Gesangliche Interpretation	Inter- pret*in	Text
1-5	Intro		As- Dur	Normalsicht, Halbtotale: Da- isy und Marc halten sich an Händen, sie will in Pool, er zieht sie zurück, sagt „Rumba“: Tanzbeginn	Streicher (hohe Lage); Initial- motiv und <i>Pizzicato</i> -Spiel (tiefe Lage); Perkussion (Conga); Harfe, Stabspiel; Pause bei Ge- sangseinsatz	Marc	In the (Auftakt)
6-9	A	a, a,		Marc hebt Arm; Sie bewegt sich um ihn und	Streicher: <i>Legato</i> ; Harfen, Strei- cher		heaven, stars are...
10-13		a ¹ , α		hebt auch Arm, zeigt zum Himmel, bewegt sich	Querflöte-Sequenz		..moun- ting...
14-17		α ¹ , α ²		hinter ihn, an Händen haltend. Drehung um Achse	Melodie: Chromatik; Querflö- tensequenz zwischen Motiven		...rare night for...
18-21		b		Bewegung vor ihn, er hält sie; lehnt. Kopf auf ihn zurück;	Flöten, Glockenspiel Sequenz nach Gesangsphrase		...I make love to you
				Er dreht sie um sich, sie tanzt hinter ihn, wieder nach vor			Since the
22-25	A	a, a			Streicher: <i>Portamento</i> , <i>cre- scendo</i> gespielte steigende Quint nach Initialmotiven		dear day of our meeting
				Schnitt: Nahaufnahme; sie dreht sich vor ihn, beide seit- lich zu sehen			
		a ²		Er ernst, sie lächelt geschmei- chelt,	Absteigendes Harfen- <i>Arpeggio</i>		I wanted to
26-29				neigt Kopf zurück	Streicher: Echo Quart		tell you
		α ³		Er bewegt Kopf hin und her; Sie lächelt,	Querflöten: <i>Staccato</i> ,		all I long to do.
		α ¹		neigt Kopf zurück, bewegt ihn dabei	Conga-Wirbel, dann Harfen- <i>Ar- peggio</i>		(-) Dawn is
30-33				Er blickt zum Himmel; Bewe- gung um eigene Achse be- ginnt bis T. 49	Streicher: <i>unisono</i> zu Gesang; danach Flöten-Sequenz		nearing
		α ²		Er streicht über ihre Schulter, ihren Arm,			time is fleeting..
34-37		b		bewegt Kopf hin und her	Streicher, Flöten, Harfen- <i>Arpeg- gio</i>		...I make love to

²⁵³ Porter / Kimball 1992, S. 457.

			Sie schließt Augen, Kopf seitlich geneigt	Flötenmotiv (hohes Register)		you.
		a ³	T. 37: Öffnet Augen; er von hinten zu sehen,	Generalpause, Conga-Wirbel; Streicher		If you
38-41	B		Sie blickt ihn blinzeln an	Flöten, Streicher; Harfen- <i>Arpeggio</i>		let me,
		a ⁴	steht hinter ihm, streichelt ihn	Flöten, Streicher		I'll endeavor...
		a ³	T. 41: Daisy rechts im Bild	Oboe: <i>unisono</i> zu Gesang		to per-
42-45		a ⁴	bewegt Gesicht zu ihm,	Streichermotiv		-suade you
			schließt Augen, ihre Wangen berühren sich; Seitenansicht. Ihr Kopf nähert sich seinem, ist	nur Gesang mit Conga-Wirbel, danach Streicher mit Orchester		I'm your party for two.
46-49		a, a ³	von hinten zu sehen, er hinter ihr. Kopf-bewegungen deuten Zärtlichkeiten an.	Streichersequenz zwischen Motiven		And from then on you will...
			T. 49: Marc wieder rechts zu sehen, sie links	Horn: auf „mind“; Flötenmotiv nach „I“; Streicher <i>unisono</i> zur Melodie		mind if
50-53	prima volta	b ¹	Seitensicht: ihre Gesichter berühren sich			I make love
			Er schließt seine Augen	<i>Crescendo</i> , Harfen- <i>Arpeggio</i>	Instrumental	to you.
46-49	Coda: Wdh. letzte acht T.	a ¹	Schnitt: Nahaufnahme, Perspektiven-Wechsel: Sie schräg von vorne, er von hinten. Hecke im Hintergrund; Bleiben stehen, ihr Blick ernst	Orchestrale Begleitung, Streicher: Melodie (<i>Forte</i>)		keiner
		a ³	T. 47: Schnitt: zeigt ihn von vorne, sie von hinten			
			Er küsst sie auf Handfläche, hebt	Horn (Signalton)		
50-53		b ²	Kopf, blickt auf Hand, Richtung Boden, nochmal	Gehaltener Ton/Fermate in Gesang und Begleitung, dazu Harfen- <i>Arpeggios</i>	Marc	Mind
			auf Hand, schließt kurz Augen, blickt ins Leere, wieder zu	Zu gehaltenem Ton schnelle Flötenphrase		If I
			ihr, bewegt Kopf bei hin und her, blickt über sie. Schnitt:	„love“: Flöten-Triller und Conga; Begleitung pausiert		make love
			Daisy von vorne zu sehen: ihr Blick: hin und her; sie	<i>Fermate</i> , kurz		to
			neigt ihren Kopf zur Seite und nach vor;	Orchester, Flötenmotiv, Glockenspiel <i>unisono</i>		you
54-61	Seconda volta	-	Kameraschnitt: Seitenansicht der beiden	Flöten; Streicher	Instrumental-teil	keiner
			Sie kommt näher, enge Umarmung	Flötenmotiv, Triller		
				Conga-Wirbel, Harfen- <i>Arpeggio</i>		

Tabelle 9: Formanalyse „Mind if I Make Love to You?“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

5.9.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

In der Liedszene tanzen Daisy und Marc, die beide angetrunken sind, miteinander am Pool. Dabei besingt er die romantische Stimmung und wirbt abermals, nun direkter als in *You're*

Sensational, um sie. Mehrmals im Song wiederholt er die dem Liedtitel entsprechende Frage „Mind if I make love you?“. Im Liedverlauf kommen sie sich auch tatsächlich näher.

Den Ort der Handlung bildet der Außenbereich am Pool wie in der Liedszene von *True Love*. Wand- sowie Stehleuchten am Pool in der Optik von Straßenlaternen sorgen für entsprechende Beleuchtung. Der Boden ist mit großen Terrakotta-Platten ausgelegt, eine weiße Sitzgarnitur mit hellblauen Polstern und ein runder Couchtisch, worauf ein Sektkühler samt Flasche als auch eine Zierpflanze stehen, befinden zwischen Pool und dem Umkleide-Gebäude. Marc ist wie in *Well, Did You Evah?* im Anzug gekleidet, Daisy in ihrem romantischen, bodenlangen Kleid aus fliederfarbenem, Glitzer-Stoff mit tiefem Rückenausschnitt – wie eine Prinzessin.

Der Einstieg in die Szene, in welche der Song eingebettet ist, beginnt mit der Zeitposition 1h 20' 49'' an der Stelle, wo Daisy und Marc am Pool tanzen, nachdem sie zusammen heimlich die Party verlassen haben. Im Hintergrund ist eine schnelle Swing-Version von *You're Sensational* zu hören und die beiden sprechen hörbar betrunken miteinander, während im Hintergrund das Telefon zu Läuten beginnt. Nachdem das Läuten aufgehört hat, endet auch die Musik und Daisy kündigt an, Schwimmen zu gehen, worauf Marc entgegnet, dass sie doch tanzen wollte. Mit dem Stichwort „tanzen“ setzt die instrumentale Einleitung des vorliegenden Songs ein, woraufhin sie sich umdreht und zum Pool gehen will. Er zieht sie zu sich zurück, sagt "Rumba", worauf sie zu tanzen beginnen und mit der Zeitposition 1h 21' 21'' das Lied mit Sinatras Gesangseinsatz beginnt. Im ersten A-Teil werden die beiden Darsteller*innen halbtotale – von Kopf bis Fuß – mit dem hell beleuchteten Badehaus im Hintergrund gezeigt. Dabei schwenkt die Kamera sachte mit ihren Tanzbewegungen mit, Frank Sinatra befindet sich dabei im Zentrum des Bildes. Zu Beginn des zweiten A-Teils erfolgt mit dem Wort „meeting“ (der Wiederholung von Motiv a) ein Keraschnitt, der die zwei nun in Nahaufnahme zeigt, wie sie sich sehr langsam tanzend um ihre Achse drehen. Währenddessen hält sie ihn an seinen Schultern, er streichelt sie zärtlich am Arm, wobei sie ihren Kopf zurücklehnt und ihr Mund leicht geöffnet ist. Kurz nach Beginn des B-Teils (nach „if you let me“) ist es nun Daisy, die Marc zu streicheln beginnt. Mit ihrem Gesicht kommt sie ihm näher und es wirkt, als würden ihre Lippen seine Wange berühren. Es scheint, als wolle sie ihn küssen, stattdessen bewegt sie ihren Mund – ob mittels Berührung oder nicht ist nicht klar zu sehen – zart über seine Schläfe und seinen Hals hinab. Am Anfang des Instrumentalteils vollzieht sich nach dem Keraschnitt ein Perspektivenwechsel, der die beiden vor einer grünen Hecke in der Dunkelheit zeigt. Dort bleiben sie stehen, worauf sie ihn erstmals ernst ansieht und nach dem Austausch von Blicken ein Sinneswandel ihrerseits über ihre Mimik zum Ausdruck kommt. Diese Kameraeinstellung dauert nur wenige Sekunden und nach einem erneuten Schnitt wird Sinatra nun von vorne und Kelly von

hinten gezeigt. Jetzt fixiert er sie mit den Augen und leicht geöffnetem Mund, nimmt ihre Hand, küsst sie und beginnt nach Ende des Instrumentalteils „Mind if I make love to you?“ zu singen. Vor dem Schlusston auf den letzten Worten werden die zwei wieder in der ursprünglichen Perspektive gezeigt, die Daisy von vorne zeigt, wie sie ihn anblickt und sie sich einander annähern, worauf der nächste Keraschnitt folgt. Mit dem Wechsel in die nahe Einstellung sind die beiden vor dem Gebäude am Pool zu sehen, wie sie einander tief in die Augen blicken und innig umarmen, was parallel zu einem Conga-Wirbel und dem Harfen-Arpeggio den Ausstieg aus dem Song an der Zeitposition 1h 23' 34'' bildet. Das Lied geht nahtlos in die instrumentale Fortsetzung des Liedes in Form einer Hintergrundmusik zum Dialog von Daisy und Marc über. Die leidenschaftlichen Berührungen münden in einen Kuss, was einen Wendepunkt in der Handlungs-dramaturgie darstellt. Umgehend darauf zeigt sie sich reuig und wendet sich ab. Marc will sie zu sich herziehen und fragt, was sie nun tun sollen, worauf sie antwortet, dass sie Schwimmen gehen möchte. Es ist zu sehen, wie sie ihm den Rücken kehrt und aus dem Bild entschwindet, kurz darauf das Geräusch des Ins-Wasser-Springens zu hören ist, woraufhin er sein Sakko auszieht und das Bild in dieselbe Richtung verlässt wie Daisy. Mit einem Keraschnitt endet die instrumentale Fortsetzung Liedes gleichwie die Szene mit dem wiederholten Geräusch des Ins-Wasser-Springens.

Während des Liedes herrscht eine romantisch-sinnliche Atmosphäre, die u. a. auch durch das Mienen- und Gebärdenspiel beider Schauspieler*innen erzeugt wird. Grace Kellys Gestik und Mimik verdeutlicht vor allem am Liedbeginn den betrunkenen Zustand Daisys und zeichnet sich allgemein durch ihren Ausdruck geschmeichelter Blicke, ihres Lächelns sowie ihrer zärtlichen Bewegungen – zunächst vor allem ihrer Hände, später auch ihres Mundes – aus. Im weiteren Verlauf steigern sich die Zärtlichkeiten und die von ihr ausgehenden leidenschaftlichen Berührungen. Gegen Ende des Liedes wird ihre Miene ernst. Frank Sinatras Mimik ist von Anfang dieser Liedszene an von seinen ernsten Blicken geprägt, die seine Verliebtheit und sein Verlangen ausdrücken. Seine Gestik vollzieht sich vor allem über zärtliche Berührungen, die zu einem innigen Handkuss führen. In der Funktion des Verehrers wirbt Marc mit seinem Gesang zwar unmissverständlich und selbstsicher um seine Angebetete, gleichzeitig verhält er sich wie ein sensibel agierender Gentleman, der auf die Zuseher*innen zurückhaltend und unaufdringlich wirkt. Die sich anfänglich passiv verhaltende Umworbene scheint zunächst geschmeichelt den Moment zu genießen, ohne auf sein Werben weiter einzugehen. Im weiteren Verlauf verändert sich ihr Verhalten dahingehend, dass sie einerseits seine Zärtlichkeiten erwidert und andererseits von sich aus diese aktiv initiiert, intensiviert und auf eine noch intimere Ebene bringt. Diese Romanze der Braut in der Nacht vor ihrer Hochzeit mit einem anderen – noch

dazu einem aus der Mittelschicht stammenden – Mann verdeutlicht ihre Zweifel an der geplanten Eheschließung mit George.

Die szenische Umsetzung des Liedinhalts wird durch unterschiedliche Kameraeinstellungen, die Bewegungschoreografie und die Wechsel der Formteile strukturiert. Im ersten A-Teil liegt der Fokus auf den gemeinsamen Tanz mit ausladenden Bewegungen, bei dem sich nur ihre Hände berühren und zunächst noch viel Raum zwischen ihnen ist. Im zweiten A-Teil nehmen sie eine geschlossene und dadurch intimere Tanzhaltung ein, die Bewegungen sind ruhiger und kleinflächiger, was auf der Bildebene durch den Wechsel in die nahe Kameraeinstellung verdeutlicht wird. Die nochmals nähere Kameraeinstellung im B-Teil unterstreicht den intimer werdenden Körperkontakt, dass sie sich gemeinsam langsam drehen und sie nun seine Berührungen erwidert. Im Instrumental- und Schlussteil liegt der inhaltliche Schwerpunkt darauf, dass kein Tanz mehr stattfindet, die beiden im Stehen sowohl ernsthafte als auch leidenschaftliche Blicke austauschen und sich im gegenseitigen Einverständnis nun auf einer gleichwertigen zwischenmenschlichen Ebene zu begegnen scheinen. Dieser Perspektivenwechsel Daisys wird auch durch den Wechsel der Kameraperspektive – dem einzigen der gesamten Liedszene – unterstrichen, die durch den Song hindurch ansonsten statisch verbleibt.

5.9.4 Musikalische Analyse

Die von Frank Sinatra als Dexter für die von Grace Kelly verkörperte Daisy gesungene Ballade ist in der Druckvorlage in der Tonart As-Dur und im 4/4-Takt notiert. Das Tempo ist mit *Beguine Dance Tempo* angeführt, was einem langsam gespielten Rumba entspricht. Auf der für die Analyse verwendeten Film-DVD wirkt das Tempo jedoch deutlich schneller. In den USA der 1930er Jahre war die Rumba in ihrer variierten Form mit Jazz-Elementen neben anderen lateinamerikanischen Tänzen sehr verbreitet. Die Musik war zur Zeit der Entstehung von „High Society“ zwar nicht mehr neu und angesagt, aber ein verbreiteter Gesellschaftstanz. Die Funktion der Rumba-Musik in Form des langsam ausgeführten Paartanzes kann als „getanzte Verführung“ beschrieben werden, wie Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke feststellt.²⁵⁴ Das Tempo des Songs wird seitens der Instrumentalbegleitung konstant wiedergegeben, abgesehen zweier Stellen, an denen (nicht notierte) Fermaten zur Anwendung kommen: im Takt vor der *seconda volta* auf „mind“ – nach seinem Kuss auf ihre Hand – und die zweite, kürzere auf dem

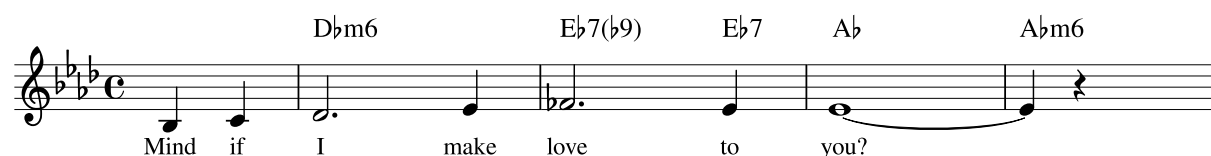
²⁵⁴ Claudia Jeschke, Art. „Rumba“ in: *MGG Online* (2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19421>, Zugriff: 8.12.2020. Anm.: Jeschke beschreibt drei Rumba-Grundformen: jene des langsamen Paartanzes, des schnellen Paartanzes und des Solotanzes.

Wort „to“ der gesungenen Schlussnote (Motiv b², „mind if I make love to you“). Der Song entspricht einer AAB mit 16 Takten pro Formteil. Der Druckfassung nach wird dies im Gesamten wiederholt, im Film sind es jedoch nur die letzten acht Takte, welche in der *seconda volta* enden. Die Lautstärke des Stücks wird überwiegend im *Mezzopiano*, wenige Passagen im *Mezzoforte* (Motiv a⁴, Wiederholung von Motiv a³) wiedergegeben. Jene des Gesangs verläuft zum größten Teil konstant mit geringen dynamischen Veränderungen vor allem bei Motivendungen meist durch *Decrescendi*, bei wenigen Ausnahmen auch durch *Crescendi*, wie bei den Motiven a¹ (auf „mounting“) und α¹ (auf „rare night“). Danach erfolgt ein *Crescendo* hin bis zum dynamischen Höhepunkt auf dem Wort „mind“ im *Forte*. Die Wiederholung der letzten acht Takte bleibt in ebendieser Lautstärke bestehen, gleichwie der nachfolgende Gesangseinsatz auf „mind“ (Motiv b), wonach sie sich sukzessive zurück ins *Mezzopiano* entwickelt.

Die Analyse der Melodie zeigt, dass die erste Hälfte des ersten A-Teils aus Initialmotiv a, dessen Repetition, seiner Variante (a¹) und dessen Teilmotiv (α) besteht (siehe Notenbeispiel 25).

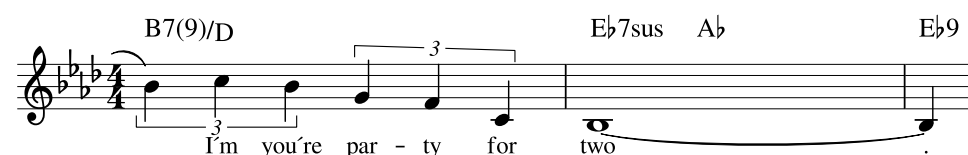
The image shows two staves of musical notation in G-flat major (three flats). The first staff contains the melody for the lyrics "In the heavens, stars are dancing. And the mounting". Above the staff, the chords A♭ and B♭m7 are indicated. The melody starts on a half note G♭4, followed by quarter notes A♭4, B♭4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D

gespielt wird. Ein solcher kommt an eben dieser Stelle in Form des des-Moll⁶-Akkords vor, der als Bm^{7(b5)}-Akkord umgedeutet werden kann und damit die Funktion der zweiten Stufe innerhalb der Jazz-Mollkadenz inne hat. Der tonale Höhepunkt des Motivs *fes*¹ entspricht der kleinen None des Es^{7(b9)}-Akkords und löst sich als Vorhalt absteigend in den Grundton auf (Notenbeispiel 26).



Notenbeispiel 26: Motiv b (nach: Porter, Cole, "Mind if I Make Love to You?", T.18-21).

Der zweite A-Teil entspricht dem ersten, abgesehen der Motive a^2 und α^3 , die sich über die eingefügten Viertel-Triolen charakterisieren. Beide Änderungen gehen mit dem zum ersten A-Teil divergierenden Liedtexts einher. Der B-Teil beginnt mit dem variierten Initialmotiv a^3 , das im Auftakt über zwei Halbtonschritte ins *f*¹ und von dort mit einer reinen Quart auf *h*¹ aufsteigt. Einen Ganzton höher folgt anschließend das absteigende Motiv a^4 , welches eine sequenzierte und variierte Umkehrbewegung des vorangehenden darstellt: Die Melodie verläuft diatonische ins *as*¹ und endet mit der Quart im *es*¹. Nach der Wiederholung von Motiv a^3 , folgt das wiederum absteigende Motiv α^4 in Form von fünf gesungenen Viertel-Triolen, was sich im Stück rhythmisch sowie melodisch hervorhebt: Die Melodie beginnt dabei wie auch Motiv a^4 ausgehend vom *c*² mit einen Ganztonschritt abwärts, der danach (abweichend zum Ausgangsmotiv) zuerst über eine kleine Terz, dann nochmal eine reine Quart tiefer transponiert wird (siehe Notenbeispiel 27).



Notenbeispiel 27: Motiv α^4 , (nach: Porter, Cole, Mind if I Make Love to You?, T. 43-45).

Der variierte letzte A-Teil (A') beginnt mit dem Initialmotiv, das daraufhin mit Motiv a^3 eine reine Quart höher transponiert wird und in das variierte Motiv b^1 in der *prima volta* überleitet. Letzteres Motiv divergiert vom Ursprungsmotiv dahingehend, dass der ursprüngliche Auftakt (*e*²) rhythmisch von einer Viertel- zu einer punktierten halben Note augmentiert wird und so den Höhepunkt des Stücks bildet. Weitere Unterscheidungen bestehen in der Melodiebewegung, die anders als im Ursprungsmotiv absteigend in fast ausschließlich diatonischen

Fortschreitungen verläuft, welche die nun verwendete Dur-Harmonik widerspiegeln. In der *seconda volta* werden im gesamten Motiv (b²) nun mehrere Notenwerte gedehnt, wodurch eine Erweiterung der Form durch zwei zusätzliche Takte entsteht.

Zusammenfassend charakterisiert sich die Melodie durch die Verwendung tendenziell kleiner Intervalle wie der kleinen Terz (steigend und fallend) innerhalb eines überwiegend diatonischen Melodieverlaufs. Der Einsatz von Chromatik im A-Teil in den Motiven α^1 (auf dem Wort „night“) und Motiv b (auf „love“) sorgt für Spannung innerhalb der Szene und dem Hervorheben der beiden Worte. Auch die einzelnen größeren Intervalle in Form reiner Quartan (in den Motiven α^1 , α , α^3 , α^4) und Quinten (nach Motiv α^4 ins Initialmotiv und vor b²) heben sich im Melodieverlauf hervor.

Die Gesangsmelodie wird auch seitens der Instrumentalbegleitung aufgegriffen: In der instrumentaln Einleitung als auch Coda wird das Initialmotiv von Streichern in hoher Lage mit süßlichem und gläsern-dünnem Klang wiedergegeben. In den ersten zwei A-Teilen begleiten die Streicher den Gesang an der Stelle von Motiv b („Mind if I...“) *unisono* in getragener Weise; Im zweiten „antworten“ sie auf das letzte Intervall des Initialmotivs – einer steigenden kleinen Terz vom f^1 zum a^1 – mit einer fallenden, *glissando* gespielten, reinen Quint vom c^2 zum f^1 , was wie ein seufzender, verträumter Nachhall wirkt. In gleicher Weise wird die steigende reine Quart am Ende des nächsten Motivs α^2 wiederholt. Oboen begleiten die chromatisch aufsteigende Melodie an der Textstelle von „to persuade“ (Motiv e, zweiter A-Teil) *unisono*. In der instrumentaln Wiederholung von Motiv a und α^3 vor der *seconda volta* wird die Melodie bis zum Gesangseinsatz von Streichern übernommen. In der untermalenden Musik des Films findet der Song keine weitere Verwendung.

Die Rhythmik der Gesangsmelodie lässt sich auf ein Grundmotiv reduzieren, welches jenem des Initialmotivs (siehe Notenbeispiel 25) entspricht und sich durch das gesamte Lied hindurchzieht. Auch die Rhythmik von Motiv b und b¹ in den A-Teilen („Mind if I Make Love to You?“) bildet eine Variante dessen. Nur das aus Viertel-Triolen bestehende Motiv α^4 (T. 43) („I’m your party for two“) kontrastiert – wie zuvor dargestellt (Notenbeispiel 27) – auf rhythmischer Ebene. Pausen strukturieren das Stück und seine Formteile, jeweils vor dem Auftakt immer in Form einer Viertelnote: In den A-Teilen zunächst im achten Takt und dann zwei Mal jeweils nach vier weiteren Takten. Im B-Teil verhält es sich umgekehrt: Dort sind Pausen in zweimaliger Aufeinanderfolge jeweils nach vier Takten und danach einmal nach acht – am Ende der *prima volta* – eingesetzt.

Die Harmonik von *Mind if I Make Love to You* verläuft im Wesentlichen in den A-Teilen als I-II-V-I-Kadenz zunächst ausgehend von der ersten Stufe As-Dur über drei Takte des b-Moll⁷-

Akkord, der im nächsten Takt anstelle der kleinen nun mit einer großen Sext alteriert wird und halbtaktig über die fünfte Stufe Es-Dur⁹ (mit kleiner Sept und großer None als Farbton) zur ersten zurückkehrt. Diese variiert in den Takten danach als Dominantseptakkord mit kleiner und großer Sept (As, As⁷, As^{maj7}), was den chromatischen Verlauf der Melodie mit der hochalterierten Quint *fis*¹ harmonisiert. Nach einer II-V-Verbindung folgt eine Jazz-Mollkadenz mit der vierten Stufe in Moll (des-Moll⁶) – welche in ihrer Umkehrung der zweiten, halbverminderten Stufe entspricht – und der fünften als Dominantseptakkord mit kleiner None löst sich in die erste Stufe As-Dur auf (IVm⁶=IIIm^{7(b5)}-V^{7(b9)}-Im) (siehe Notenbeispiel 26). Einen Takt später folgt der Variantklang as-Moll⁶ und die fünfte Stufe als Dominantseptakkord Es-Dur mit großer None, welcher in den zweiten A-Teil führt. Diese entspricht der ersten abgesehen der letzten zwei Takte: Der Schlussston wird anstelle mit der ersten Stufe mit es-Moll⁶ und F-Dur⁷ harmonisiert, einer sekundären II-V-Verbindung der nachfolgenden zweiten Stufe b-Moll, mit welchem der B-Teil beginnt. Darin führt die vierte Stufe des-Moll⁶ in die erste über zwei Takte und ebenso lang erstreckt sich die Doppeldominante B-Dur⁷ danach. Diese leitet in die fünfte Stufe mit Vorhalt und in der zweiten Takthälfte wiederum in die erste (V-I). Zwei aufeinanderfolgende V-I-Verbindungen (die fünfte Stufe zuerst als Sus-Akkord²⁵⁵, in der zweiten Ausführung mit None-Alteration und anschließend hinzugefügter übermäßiger Quint) führen über As-Dur⁷, der Sekundärdominante der vierten Stufe Des-Dur⁶, und deren Variantklang des-Moll⁶ zurück zur ersten Stufe As-Dur, womit die *prima volta* beginnt. Diese besteht harmonisch aus den Stufen I-V-I, die fünfte zuerst als Dominantseptakkord mit großer None, dann ohne letztere jedoch nun mit Quartvorhalt gespielt. Die nächsten, letzten zwei Takte des Formteils entsprechen einem halbtaktig gespielten *Turnaround*, der sich hier aus der ersten Stufe – zuerst in Dur, dann in Moll mit hinzugefügter Sext –, einer vierten und fünften (mit Optionston der großen None) zusammensetzt (I-Im⁶-II-V⁷). In der anschließenden Wiederholung des Schlussteils, welche in die *seconda volta* übergeht, ist die Harmonik an die Augmentation der Melodie angeglichen: Die Akkorde erstrecken sich darin jeweils über zwei Takte anstatt einem und enden mit der Tonika, anstelle des *Turnarounds*. Die Harmonik des Stücks lässt sich somit auf die Verwendung weniger Akkorde zusammenfassen: As-Dur als erste Stufe macht den größten Anteil der Akkorde aus, gefolgt von der fünften Stufe – etwa halb so viel Mal – beide jeweils mit Varianten samt verschiedenen Optionstönen. An je drei Stellen pro Formteil kommt eine II-V⁷-Verbindung und an zwei Stellen (pro Formteil) eine vierte Stufe in Moll mit hinzugefügter Sext

²⁵⁵ Anm.: *Sus* ist die Abkürzung für (engl.) *suspended (chord)*; (dt.) Vorhalt.

vor. Nur je einmal treten die wenigen anderen in der harmonischen Analyse beschriebenen Akkorde auf.

Die Analyse von Frank Sinatras Gesangsstils zeigt bei *Mind if I Make Love to You* eine gesanglichere und tendenziell weniger an die Sprache angelehnte Ausführung im Vergleich zu seinen anderen Songs in diesem Film, wohl in Anpassung an die Gattung der Ballade. Er setzt mehr Vibrato – immer noch in zurückhaltender Weise – bei Tönen mit längeren Notenwerten (punktierten Viertel und länger) ein. Das Lied wird jazzig phrasiert, überwiegend *laid back*, also im mikrorhythmischen Bereich nach hinten versetzt, gesungen und die Zielnoten am Ende der einzelnen Textzeilen werden meist über einen Schleifer erreicht. Der Tonumfang von etwa eineinhalb Oktaven reicht vom *b* bis zum *es*² und wird von Sinatra nach unten oktaviert wiedergegeben, was innerhalb des Ambitus seines Bariton-Stimmfachs liegt. Die Anforderung an den Sänger könnte durch den überwiegenden Einsatz kleiner Intervalle und der Repetition des Initialmotivs mit nur geringfügigen Änderungen tendenziell als leicht beschrieben werden. Die gesangliche Umsetzung des notierten *Mezzopianos* in Verbindung mit langen Notenwerten, Spannungsbögen, sowie dem Einsatz von Chromatik ist anspruchsvoll und steigert den Schwierigkeitsgrad.

Der Liedtext in Form eines Kreuzreims gliedert sich pro Formteil jeweils in vier Zeilen, die letzte besteht dabei immer aus der Titelphrase (Motiv b) der höflich formulierten Frage „Mind if I make love to you?“. Davor werden jeweils diverse Gründe besungen, die Daisy davon überzeugen sollen, dies zuzulassen: Im ersten A-Teil bewirbt Marc die für eine Romanze ideale Atmosphäre („Stars are dancing“; „What a rare night for romancing“), in der zweiten eröffnet er ihr, dass er schon von ihrem ersten Treffen an Verlangen nach ihr verspürte und legt ihr den jetzigen, bald schwindenden Moment als perfekten Zeitpunkt für eine Affäre nahe. Im B-Teil stellt er in Aussicht, dass sie zusammen Spaß haben und Daisy es nicht bereuen würde. Im Schlussteil wird der bisher als Frage formulierte Satz „Mind if I make love to you?“ durch den Aussagesatz „You will never mind, if I make love to you.“ ersetzt, was einerseits das Ende des Liedes markiert und gleichzeitig einen positiven Ausgang prophezeit.

Mit dem Wort „heaven“ zu Beginn des ersten A-Teils erfolgt nach einer Pause der Einsatz der Streicher und Harfe. Die Melodie im B-Teil an der Textstelle von „to persuade you“ (T. 42, Motiv a³) wird mit dem nasalen, sehnsüchtigen Klang der Oboen *unisono* begleitet. Während der Textpassage „Im your party for two“ (Motiv a⁴) pausiert die gesamte Begleitung, was Marcs Verführungsversuch zur bereits beschriebenen kontrastierenden Melodik und Rhythmik an dieser Stelle einmal mehr betont. Ein weich gespielter einzelner Horn-Ton erklingt eingangs zur abschließenden Titelphrase und seiner Wiederholung, was die Einsamkeit bzw. die Sehnsucht

nach Zweisamkeit unterstreicht. Nach dem Handkuss wird der Gesangston auf „mind“ gehalten, was diesen Moment auch aus musikalischer Sicht unterstreicht. Allgemein dominieren im Song Streicher, Conga und der *pianissimo* gezupfte Kontrabass – letztere Zwei die durchgehend spielende Rhythmusgruppe bilden – als Begleitinstrumente. Querflöten und Harfen kommen das gesamte Stück hindurch wiederholt zum Einsatz und an einzelnen Stellen ertönt der helle und mit Leichtigkeit assoziierte Klang eines Glockenspiels, sehnsüchtig-klingende Oboen- als auch Horn-Sequenzen sowie der Effekt eines Conga-Wirbels. In der instrumentalen Einleitung setzt die Begleitung simultan mit der Rumba-Perkussion und den gezupften Streichern in tiefer Lage ein, es schließen gezupfter Kontrabass, Violinen in hoher Lage, Congas, Metallophon, Querflöten an und jeweils auf der zweiten Taktzeit sind kurze Harfen-*Arpeggios* zu hören. Der erste A-Teil charakterisiert sich durch die *legato* gespielten Streicher und dem Klang der Harfe in Form einer repetierten absteigenden Akkordzerlegung, was das Bild von Wasserbewegungen und dessen Glitzern hervorruft. Weiters schmücken Querflöten-Sequenzen in mittlerer Lage mit ihrem wispernd-luftigen Klang die gehaltenen Töne am Ende der Textzeilen nach „moon is new“, „romancing“ und „love to you“ aus. Im zweiten A-Teil folgt jeweils nach den ersten drei Motiven eine von Streichern *glissando* und *crescendo* gespielte Antwort-Floskel in Form einer steigenden Quint (f^1-c^2) nach den zwei Initialmotiven und Quart (f^1-b^1) nach dem anschließend variierten Motiv a^1 . In den nächsten Takten bis zum Ende des Formteils spielen Querflöten kurze Sequenzen zu den gehaltenen Tönen an den Motivendungen.

In der Begleitung der Gesangsmelodie dominieren Streicher und Flöten, erstere im B-Teil die gehaltenen Gesangstöne an den Motivenden ausschmücken, zweitere dann in der *prima* und *seconda volta*. Die instrumentale Schlusssequenz bildet das von Streicher in sehr hoher Lage wiedergegebene Initialmotiv, welches nahtlos in eine Instrumentalversion des Songs, die als Hintergrundmusik des folgenden Dialogs fungiert, übergeht. Harfen-*Arpeggios* sind im Stück immer wieder zu hören: meist als kurzer Effekt wie zum Beispiel im zweiten A-Teil nach Motiv α^3 („tell you all I long to do“) oder auch als untermalende Begleitung wie etwa in der instrumentalen Einleitung am Liedbeginn. Die Conga ist einerseits dominierender Bestandteil der konstanten, rhythmischen Begleitung, andererseits wird sie an mehreren Stellen, an denen die Instrumentalbegleitung pausiert, in Form von Trommelwirbel eingesetzt. Ein solcher erfolgt zum Beispiel parallel zur innigen Umarmung der Darsteller*innen und untermalt damit den Höhepunkt der Intimität innerhalb der Songszene. Dieser direkte Zusammenhang von Bild und Ton ist auch am Beginn des zweiten A-Teils durch die Streicher-*Glissandi* gegeben, die ein Gefühl des Abhebens und Schwebens (wie „im siebten Himmel“) hervorrufen. Neben der szenischen Darstellung und dem Gesang mit Liedtext ist es vor allem die Spielweise der

instrumentalen Begleitung in Verbindung mit ihren Klangeigenschaften, welche die romantisch-erotische Stimmung der Songszene erzeugt: etwa durch die mit Sinnlichkeit assoziierten Streicher, die luftig-hauchenden Flöten und die zart-verträumt wie auch aufwühlend tönende Harfe. Für die Umsetzung ist ein gutes Zusammenspiel des Orchesters erforderlich, vor allem bezüglich der dynamischen Gestaltung, die für Abwechslung in dem motivisch kontrastarmen Lied sorgt. Zusammenfassend gestaltet sich die Dynamik der Instrumentalbegleitung abwechslungsreich durch den Einsatz zahlreicher *Crescendi* und *Decrescendi*, vor allem innerhalb der Streicherbegleitung.

Die von tendenziell kurzen Notenwerten geprägte Rumba-Rhythmik wird von Kontrabass und Conga durch das gesamte Lied hindurch gespielt. Dazu kontrastieren die meist langen und *legato* wiedergegebenen Töne der Streicherstimme, welche den Gesang begleiten.

5.9.5 Zusammenfassung

Die super-diegetische Rumba-Musik von *Mind if I Make Love to You* untermalt Marcs Verlangen, Daisys sinnlich-glamouröses Auftreten und allgemein die erotische Spannung der Liedszene. Weiters bietet sie sich für den gemeinsamen Tanz an, der engen Körperkontakt ermöglicht und mitsamt dem betörenden Gesang Sinatras zu einer sukzessiven Annäherung der zwei Schauspieler*innen im Songverlauf führt. Evident dabei ist die verwendete Gattung des Sololiedes, womit Marcs Begehren und seine Verführungsversuche zum Ausdruck kommen. Generell führt die Musik in der Liedszene zu einer dramaturgischen Steigerung bis zu einem weiteren Wendepunkt des Films: dem Kuss der beiden in der Dialogsequenz nach dem Ende des Liedes. Nur für die Dauer dieses Songs samt seiner Rahmenhandlung begegnen sich Daisy und Marc auf Augenhöhe und ihre persönlichen wie auch sozialen Unterschiede rücken in den Hintergrund.

Der samtig-weiche Gesang mit jazziger Phrasierung, die melodisch langen Notenwerte, die super-diegetische romantische Orchestration mit Streichern als auch die dynamische Rumba-Musik – erzeugt vor allem durch die Perkussion – in Verbindung mit der szenischen Darstellung sorgt für eine romantische und spannungsreiche Atmosphäre samt Erotik. Die Kamera-Nahaufnahme der leidenschaftlichen Mimik und Gestik der Darsteller*innen erzeugt ab dem Instrumentalteil eine besondere Intimität, welche den Transport und die Vermittlung von Emotionen in Verbindung mit der Musik verstärkt und somit für Spannung sorgt. Letztere charakterisiert sich durch die repetitive Motivik des Initialmotivs mit langen Notenwerten innerhalb der *legato* gespielten und *portato* gesungenen Melodie. Die sich wiederholende Rhythmik des Initialmotivs mit seinen längeren Notenwerten zieht sich durch gesamtes Lied und unterstreicht die

ruhige Atmosphäre. Charakteristisch für dieses Lied ist auch hier die Verwendung kleiner Intervalle (vor allem im A-Teil – im B-Teil Erweiterung mit reiner Quart), die sich wiederholende Motive und der Einsatz der wenigen, aber effektvollen als auch spannungsreichen Chromatik (auf „night“ und „love“). Vor allem melodisch und harmonisch hebt sich die aufsteigende Titelphrase (siehe Notenbeispiel 26) mit Tönen der Ganzton-Halbtonskala und der Harmonisierung durch eine Jazz-Mollkadenz hervor. Seitens der Rhythmik in Verbindung mit der Melodik das triolisch-absteigende Motiv α^4 (Notenbeispiel 27) mit dem Text „I’m your party for two“, was zusammenfassende Kurzaussage zur Beschreibung des Inhalts der Liedszene verstanden werden kann: Dass Marc sich für eine Affäre anbietet und dafür wirbt, dass sie ihren Spaß mit ihm haben kann. Dies kann auch als Vorschau der weiteren Handlungsentwicklung gedeutet werden, dass Marc kein ernsthafter Kandidat für Daisy darstellt. Der schaukelnde Charakter der Musik steht im szenischen Zusammenhang mit der Bewegung des gemeinsamen Tanzes. Die musikalische Spannungserzeugung basiert auf einer Vielzahl von Elementen. Dazu zählt zunächst die Verbindung der ruhigen Melodie mit einfacher Harmonik, die auch Moll-Bezüge aufweist, mit der träumerisch-romantischen Orchestration sowie der dynamisch-bewegten Perkussion des Rumba-Rhythmus und dem Einsatz von viel *De-* und *Crescendo*. Dies ist vor allem innerhalb der Streicherbegleitung und an den Motivendungen im Gesang deutlich zu hören. Mit Variantklängen von Dur auf Moll enden jeweils alle Formteile.

Jazz-Elemente kommen durch den *laid-back* Gesang samt dessen jazzigen Phrasierung zutage. In der Harmonik werden viele Septakkorde mit Farbtönen verwendet, wie z. B. auf der zweiten Stufe, der ersten Stufe (Major-Akkord) und der dominantische E-Sus⁹-Akkord. Die Jazz-Mollkadenz zur Titelphrase (Motiv b) mit den ersten fünf Tönen einer Ganzton-Halbton-Skala hebt sich hervor. Rumba-Musik mit Jazz-Elementen war in 30er Jahren in den USA modern, der Einsatz dieser in der vorliegenden Liedszene ist evident mit der Darstellung der getanzten Verführung (Siehe Kapitel 5.9.4). Die Frage, welche Rolle der Schauspieler und Sänger Frank Sinatra in Bezug auf den Erfolg des Liedes spielt, lässt sich dahingehend beantworten, dass sein Gesang in Verbindung mit der leidenschaftlichen Darstellung und der romantisch-orchestrierten Musik von Cole Porter maßgeblich daran beteiligt war, dass der Song eine der Erfolgsnummern des Films wurde.

6 Conclusio

Das Ziel dieser Arbeit mit dem Thema „Filmsongs im dramaturgischen Kontext am Beispiel von *Die oberen Zehntausend* (englischer Originaltitel: *High Society*)“ ist die Untersuchung der Rolle der Songs im Zusammenhang mit der Dramaturgie für den Erfolg des 1956 erschienen Filmmusicals – ein Remake des 1940 erschienen Screwball-Klassikers *Die Nacht vor der Hochzeit*. Es wurde analysiert, wie sich die Songs und die dazugehörige Szene charakterisieren, welche Wirkung sie auf das Publikum erzielen, wie sich ihre Funktion innerhalb der Gesamtdramaturgie gestaltet und ob die Songszene tendenziell auf altbewährten Konzepten oder innovativen Elementen basiert. Auch wurde die Rolle der Interpret*innen der Songs in Bezug auf den Filmerfolg betrachtet und der Frage nachgegangen, ob dabei Jazz einen Beitrag leistete.

Die Songs orientieren sich in ihrer Form, Stilistik, Melodik und anderen Parametern überwiegend an den *American Popular Songs* in der Tradition des Tin Pan Alley Tradition. Darüber hinaus weisen sie den typischen Songwriting-Stil Cole Porters auf, voll Sprachwitz, Tiefgang, Wortspielereien, einfacher Melodik unter Verwendung von *blue notes* und wenig, aber effektvoller Chromatik, einer einfachen bis vielgestaltigen Harmonik, die grundlegend Jazz-Kadenzen, jazzige Akkorde mit Farbtönen, häufig den Moll-Akkord auf der vierten Stufe oder auch ganz- und halbverminderter Akkorde beinhaltet und der nicht zuletzt die gängigen Liedformen erweiterte. Eine Ausnahme ist der Einstiegs-Song *High Society Calypso*, der wie der Name schon sagt eine Spielart dessen darstellt, wie zu jener Zeit in den USA verbreitet: eine Melange aus Calypso und jazziger Populärmusik. *Now You Has Jazz* ist das einzige Lied, das vor allem durch den integrierten Improvisationsteil, dem harmonischen und formalen Schema des Blues, dem typischen Instrumentarium und anderen Elementen, dem Genre Jazz, respektive dem New-Orleans-/Dixieland-Jazz zugeordnet werden kann. Damit wird Jazz als elitäre, hochwertige Musik – als Alternative zur europäischen Kunstmusik aber auch zum aufstrebenden Rock 'n' Roll – eingeführt und pädagogisch vermittelt.

Drei Lieder (*Little One*, *True Love*, *You're Sensational*) entsprechen der die *American (Classical) Popular Music* dominierende AABA-Form (siehe Kapitel 4), ein weiteres (*Well, Did You Evah*) basiert in variierten Form (AABBAA) darauf. Zwei Lieder bestehen aus einer AAB-Form (*I Love You Samantha*, *Mind if I Make Love to You*) und ein Song (*Who Wants to Be a Millionaire*) entspricht einer strophischen AAA-Form, beide innerhalb des *American Popular Songs* übliche Formschemata darstellen. Jenes von *High Society Calypso* entspricht einer AB-Form – typisch für das Genre der Calypso-Musik – und *Now You Has Jazz* orientiert sich zwar am

zwölftaktigen Standard-Bluesschema, wurde aber im Song in komplexerer Weise erweitert und variiert – charakteristisch für Porters Liedkunst.

Wie in der *American (Classical) Popular Music* üblich, existiert ein einleitender Verse für alle Songs außer für *High Society Calypso* und dem List Song *Who Wants to be a Millionaire*, wird jedoch im Film nur im Song *True Love* und in *Now You Has Jazz* umgesetzt, zwei zentralen Liedern der Gesamtdramaturgie.

Dramaturgisch sind die Musik und die Szeneninszenierung hervorragend abgestimmt. Bühnenbild, Ausstattung, Gestik, Mimik, Bewegung und Choreografie passen zum Gesang. Lange Liedformen wie *Well, Did You Evah* sind durch Tempo- und Rhythmuswechsel, eine ausgeklügelte Gesangs- und Bewegungschoreografie, kontrastierende Formteile und Orchestrierung abwechslungsreich gestaltet, sodass keine Langeweile aufkommt. Wechsel der Formteile erfolgen häufig durch Schnitte und Perspektivenwechsel der Kamera. Abwechslung bietet auch die Gesamtdramaturgie: Vier der neun Songs sind Duette, die anderen Solo-Nummern. Die Lieder alternieren zwischen ruhig und schwungvollen Interpretationen. Nach dem ersten Song folgen im ersten Akt zwei weitere, dann erhöht sich die Dichte an Songs im zweiten Akt, fünf an der Zahl mit drei Duetten. Im letzten, dritten Akt gibt es keinen neuen Song, hier muss lediglich die Handlung aufgelöst, nicht mehr vorangetrieben werden.

Zitate oder Varianten der Songs werden in der Off-Musik leitmotivisch verwendet. Das einzige und letzte Musikstück im dritten Akt als auch des gesamten Films bildet „Treulich Geführt“ aus Richard Wagners *Lohengrin*. Es ist auch das einzige Musikstück, das aus der Kunstmusik stammt, aber schon nach wenigen Takten abgebrochen und in eine (New Orleans-) Jazzversion, gespielt von Louis Armstrong und Band, umgewandelt wird. Auch hier wird klar, dass Jazz den ästhetischen Wettstreit mit der Kunstmusik für sich entscheidet. Eine instrumental-orchesterale Version von *I Love You, Samantha* begleitet den Abspann des Films, was auch darauf verweist, dass Porter diesen Song, als jenen mit dem größten Hitpotential gesehen hatte.

Die Melodien zeichnen sich tendenziell durch eine Einfachheit aus und durch einen geringen Ambitus zwischen Septime und Undezime (Ersteres nur bei *True Love*, letzteres bei fünf Liedern). Sechs der neun Songs werden im Film mehrmals auch in der Off-Musik, also als fast ausschließliche, nicht-diegetische Instrumentalmusik, zwei Mal diegetisch in Form des Sprechgesangs Grace Kellys (*Ich bin sensationell, True Love*) leitmotivisch verwendet. Dies sind der schwungvolle List Song *Who Wants to be a Millionaire* und die Balladen *I Love You, Samantha, You're Sensational* und *True Love*.

Die Harmonik zeichnet sich einerseits durch den Einsatz einfacher, elementarer Akkorde wie jene der I. und V. Stufe aus, andererseits durch die Verwendung von Akkorden mit Jazz-

typischen Alterationen. Die Jazz-Kadenz wird in fast allen Songs verwendet, bildet bei einigen den Schluss eines Formteils. Die Rhythmik in der Gesangsmelodie charakterisiert sich durch den Einsatz von Synkopen und Offbeats, abgesehen von *True Love* mit ausschließlich gerader Rhythmik. Die Rhythmik des Gesangs ist häufig jazzig phrasiert, lehnt sich in vielen Fällen an der Sprechstimme an oder ist Sprechgesang, bzw. wechselt wie *Well, Did You Evah* beinahe nahtlos zwischen Gesang und Sprechdialog. Swing-Rhythmik prägt den Großteil der Instrumentalbegleitung, wenn teilweise auch in äußerst dezenter und reduzierter Weise. Daneben bilden afro-kubanische Rhythmen im Einstiegssong *High Society Calypso* und im Schlusssong *Mind If I Make Love to You* (Rumba) den Grundrhythmus, das vorletzte Lied *Well, Did You Evah* enthält einen Sambateil gegen Ende. *True Love* ist komplett ohne durchgängigen Begleitrhythmus konzipiert.

Das Begleitinstrumentarium entspricht bei *High Society Calypso* und *Now You Has Jazz* dem dargestellten Instrumentarium der Jazzband, ist somit diegetisch. Bei allen anderen Liedern ist eine Mischung von Jazz-Instrumentarium als auch nicht-diegetischem Orchester-Instrumentarium gegeben, dominiert vom (romantischen) Streichorchester, als auch anderen Instrumenten. Diese unterstreichen die Stimmung und erzeugen so die super-diegetische, romantisch-träumerische Welt des Musicalfilms. Die Verwendung eines absteigenden Harfen-*Arpeggio* ist meist am Ende des Songs bzw. der Songszene eingesetzt und führt – häufig parallel mit dem Mittel der Kamera-Überblendung oder eines Schnittes – aus der Songszene heraus, zurück in die nicht-musikalische Welt der Handlung. Die Streicher und andere verwendete Orchesterinstrumente sind nie sichtbar und somit in Verbindung mit dem sichtbaren Gesang – so auch die Konzertina in *True Love* – super-diegetisch. Bei allen anderen Liedern, besonders markant bei *Who Wants to Be a Millionaire* und *Well, Did You Evah*, zwei der vier Duette, hebt sich die Orchesterbegleitung, bei dem anderen Duett (*True Love*) die Streicherdominanz und Konzertina hervor und das vierte Duett *Now You Has Jazz* mit New-Orleans-Jazz-Instrumenten ist ein Liveauftritt. Bei allen Songs außer *True Love*, in denen Crosby allein oder gemeinsam mit Armstrong singt, spielt die Trompete eine wichtige Rolle hinsichtlich der Handlungs-dramaturgie: sie treibt die Handlung voran, ist Impulsgeber, und unterstützt Dexters Ziel, Daisy zurückzugewinnen.

Die Liedtexte der Filmsongs sind durchgängig gereimt, bedienen sich unterschiedlicher aber sich wiederholender Reimschemata. Auffallend ist, dass mit Ausnahme von *Who Wants to Be a Millionaire* und *I Love You Samantha* fast alle Titelphrasen in den Liedern Reimweisen sind (also einzelne Sätze bzw. Phrasen ohne Reimpartner-Phrase), die sich innerhalb einer engen Text-Ton-Beziehung auch musikalisch hervorheben. Diese sogenannten *hooks* oder *hooklines*

oder zur Zeit der Tin Pan Alley *punches* genannt, bildeten bereits zu jener Zeit einen Teil des Erfolgsrezepts zur besseren Verankerung dieser im Gedächtnis der Zuhörer*innen.

Im Hinblick der bruchlosen Integration der Lieder innerhalb der Handlung zeigte sich, dass der Eintritt in die Songs meist über einen zuvor ausgesprochenen Satz erfolgt, dessen Inhalt, am Beginn des folgenden Liedes im Songtext entweder wiederholt (z. B. *Little One*), der Gedanke aufgegriffen und so musikalisch fortgeführt wird (z. B. *Well, Did You Evah*), oder der Songeinstieg – wie bei *True Love* – durch Überblendung erfolgt. Der Ausstieg aus den Songs und Übergang in die nicht-musikalische Erzählung des Films erfolgt in *Die oberen Zehntausend* häufig musikalisch mit einem absteigenden Harfen-*Arpeggio* und teilweise in Verbindung mit dem Mittel der Überblendung, wodurch die Rückkehr aus der träumerischen Welt der musikalischen Superdiegese zurück in die nicht-musikalische Realität des Films erfolgt. Dies ist eine gängige Praxis im Musical-Film.

Auf die Frage hin, welche dramaturgische Funktion und Wirkung die Songs im Film innehaben, zeigt sich, dass alle Songs in die Handlung integriert sind und fast alle – bis auf zwei Ausnahmen (siehe unten) – Auswirkung auf den weiteren Verlauf der Filmhandlung haben oder eine Vorschau auf den bzw. einen Teil des weiteren Verlaufs liefern. Ihre Wirkung ist unterschiedlicher Natur, vor allem aber sorgen sie für Abwechslung innerhalb eines dramaturgischen Spannungsbogen und können rudimentär drei Wirkungs-Kategorien, „Spannung/Erregung/Erotik“, „Entspannung/Wohlfühlatmosphäre“ sowie „Spaß/Unterhaltung“ zugeordnet werden. Die beiden Lieder, welche die Handlungsentwicklung aus Sicht der Verfasserin nicht vorantreiben oder eine Handlungsvorschau bieten, sind *Little One* und *Well, Did You Evah*. Ersteres hat die Funktion, die Gefühle, Hoffnungen und Ängste des Protagonisten zu vermitteln und seitens der Zuseher*innen Sympathie, Verständnis und Mitgefühl zu wecken. Das zweite wurde in den Film eingefügt, nachdem eine Möglichkeit gesucht wurde, ein Duett der beiden Stars Crosby und Sinatra zu integrieren, spielt ansonsten aber keine Rolle in der Handlungsentwicklung. Die Szene bewirkt, dass das Publikum Zeuge des ersten Filmduetts von Crosby und Sinatra in der Geschichte werden und durch ihren Gesang, gepaart mit Tanz und vielfältigen, abwechslungsreichen musikalischen und dramaturgischen Elementen in Bestform unterhalten wird.

Das Eröffnungslied *High Society Calypso* weckt mit seinem modernen Stil, seiner fröhlich eingängigen Melodie Interesse, erzeugt eine entspannte Wohlfühlatmosphäre, gibt eine Vorschau der Filmhandlung und führt Armstrongs Rolle ein. Auch *Who Wants to Be a Millionaire* hat eine erheiternde und unterhaltende Wirkung mit tänzerischen Elementen und liefert ebenso eine Vorschau darauf, dass eine mögliche Liebesbeziehung von Liz und Marc thematisiert wird, was aber innerhalb der nicht-gesungenen Handlung nicht ausgesprochen wird.

Die Werbungsballade *You're Senational* und Verführungsballade *Mind If I Make Love to You*, beide im Solovortrag von Frank Sinatra, sind sexuell konnotiert und steigern die Handlung. Erstere stellt einen Wendepunkt innerhalb der Dramaturgie dar, mit dem sich die Dreiecksge-
schichte konstituiert. Die zweite endet mit dem rasch bereuten Kuss Daisys, nach dem sie sich durch das Schwimmen im Pool „reinigt“. Diese Katharsis markiert das Ende des Irrwegs der Protagonistin und führt in den dritten Akt über, in dem die Wirrnisse schlussendlich aufgelöst werden. Beide Lieder gehen mit einer großen emotionalen Wirkung in Form von Erregung und Spannungssteigerung einher, die auf dem Zusammenhang von Musik, dramaturgischer Inszenierung und Schauspielkunst basiert ist. Beruhigende Wirkung haben jeweils die Lieder *True Love* und *I Love You, Samantha*, jeweils in unterschiedlicher Funktion. Ersteres ist eine Vorausschau des Ziels einer idealen Beziehung und liefert durch die nostalgisch-romantische Rückschau das zu erreichende Ideal und die Vorbereitung des Filmausgangs. Es stellt eine zentrale Szene innerhalb der Gesamtdramaturgie dar. Eine Fortführung der Handlung (mit der Idealisierung seiner Person als die einzig wahre Liebe) erfolgt mit dem darauffolgenden *I love You, Samantha*; in der Songszene sind nun im Gegensatz zur spannungsgeladenen Werbungsballade von Marc (Sinatra) nun Werte wie Sicherheit und Beständigkeit mit der Person Crosbys konnotiert. Die Musik (Trompetenspiel und Gesang mit den Worten der Liebesbezeugung) löst eine Personenentwicklung beider Protagonisten aus und treibt die Handlung weiter auf das Ende des Films hin.

Das Lied *Now You Has Jazz* hat wie das nachfolgende *Well, Did You Evah* großen Unterhaltungswert, neben seiner ökonomischen beflügelnden und essenziellen dramaturgischen Funktion auch besonderen kulturellen Wert: Das Duett der zwei musikalischen Entertainment-Legenden, deren Kollaboration fast drei Jahrzehnte zurückreicht, wird seitens der Literatur als wichtiger filmischer Moment im allgemeinen bezeichnet, besonders für Armstrong. Die dramaturgische Funktion von *Now You has Jazz* ist essenziell und bildet den Höhepunkt innerhalb des Handlungsverlaufs, der Ausgang der Filmhandlung wird durch die Rehabilitation und Verjüngungskur bzw. Transformation Dexters ermöglicht.

Zur Frage, ob Musik und Dramaturgie tendenziell auf altbewährten Konzepten oder modernen, gar innovativen Konzepten oder Elementen fußt, lässt sich wie folgt beantworten: Die Musik von Cole Porter basiert überwiegend auf altbewährten, erfolgreichen musikalischen Konzepten, in die aber auch moderne Afro-Kubanische, Afro-Karibische und brasilianische Musik integriert wurden. Der fröhliche Calypso bildet die Expositionsnummer, im unterhaltsamen Duett *Well, Did You Evah* ist ein Samba-Teil integriert, der für Abwechslung sorgt. Das dritte und im Film letzte Lied mit lateinamerikanischem Bezug ist *Mind If I Make Love to You*, ein Rumba,

verkörpert vor allem durch die Rhythmik des Conga-Spiels. Der von Sol Siegel produzierte Film beruht auf dem altbewährten Konzept eines Remakes des äußerst erfolgreichen Vorgänger-Films, nun als Musical umgesetzt. Die Zusammensetzung des Casts enthielt im Hinblick der Song-Interpret*innen jedoch einige Innovationen: Es war das erste Film-Duett von Frank Sinatra und Bing Crosby überhaupt in der Filmgeschichte; Grace Kelly feierte im Duett *True Love* mit Crosby ihren gesanglichen Erstauftritt; die *All Stars*, Louis Armstrongs Band in *Now You Has Jazz*, bestritt ebenfalls ihr Leinwand-Debut. Im selben Song standen Crosby und Armstrong nicht das erste Mal gemeinsam auf der Filmbühne, jedoch taten sie dies hier erstmals in gleichberechtigter Weise. Und nicht zuletzt fand in *Die oberen Zehntausend* eine noch nie dagewesene Vereinigung all dieser Musik- und Schauspiel-Stars auf der Leinwand statt. Auch im Vorfeld war die Publicity aufgrund des gemeinsamen Auftritts von Armstrong, Crosby und Sinatra erheblich. All diese Premieren waren definitiv Erfolgsfaktoren.

Jazz, so ein Ergebnis dieser Arbeit, spielt im Film eine zentrale Rolle durch die Verbindung der Interpreten Louis Armstrong, Bing Crosby und Frank Sinatra. Armstrong, seine Trompete und die Musik seiner Band bilden den roten Faden der Filmhandlung, bilden Anfang, Höhepunkt und Ende des Films. Der Schauplatz der Handlung in Newport mit dem dort stattfindenden Jazzfestival, liefert den Grund für die musikalischen Auftritte Armstrongs, dem Jazz-Jahrhundertmusikers in multiplen Funktionen, wie auch jene des „Amors“, dessen Trompete die Liebe zwischen den Protagonist*innen wieder erwecken soll (auch wenn diese Rolle nicht gänzlich umgesetzt wurde). Die Trompete – sowohl als Instrument an sich als auch als Symbol der Jazzmusik – spielt, wie bereits erwähnt, eine zentrale Rolle in der Dramaturgie der Handlung. Jazz bildet auch ein wichtiges Element der Songs des Films, welche in der Tradition der *American Popular Songs* verortet sind. Das einzige Lied im Film, welches klar dem Jazz-Genre zugeordnet werden kann, ist *Now You Has Jazz*. Dieses stellt die Mitte und den Höhepunkt des Films dar und löst die Weiterentwicklung Dexters aus, die notwendig ist, um Daisys Vorbehalte auszuhebeln und so das Happy End des Films am Ende zu ermöglichen. Dies ist nur durch die Hilfe der Jazz-Musik – präsentiert als respektable Musik für die Elite – in persona von Armstrong möglich.

Der gemeinsame Auftritt von Crosby und Armstrong, respektive ihr gemeinsames Gesangsduett in gleichberechtigter Weise, verleiht Crosby die Zuschreibung einerseits eines sensiblen Künstlers, der durch das Gesangsduett mit dem vor Lebensfreude sprühenden Armstrong jene Vitalität erlangt, die ihn neben dem attraktiven jüngeren Konkurrenten Marc (Sinatra) wieder konkurrenzfähig erscheinen lässt. Andererseits erreicht er durch den Auftritt mit dem Jahrhundert-Musiker und der Wiedergabe einer virtuosen Jazz-Nummer jenen Ruhm, der für die

Rehabilitation seines Ansehens bei Daisy sorgt, die wünschte, dass er „etwas Bedeutenderes“ werden würde als „ein erfolgloser Schlagerkomponist“.

Welche Rolle nun die Interpret*innen beim Erfolg des Film gespielt haben ist deutlich: aufgrund ihrer Popularität, ihrem Können und dem Umstand, dass sie gemeinsam in einem Film auftreten, beflügeln sie entscheidend den Filmerfolg. Die Musikstars Armstrong, Crosby und Sinatra zählten zu jener Zeit als eine der bekanntesten im Zusammenhang mit Jazz und dem sich daran orientierenden Gesang. Grace Kelly war eine angesagte Schauspielerin und aufgrund ihrer bevorstehenden Heirat mit dem Fürsten von Monaco im Zentrum der Medien, was dem Film unbezahlbare Publicity im Vorfeld seiner Erscheinung lieferte. Wie mehrfach beschrieben, lieferten Crosby und Sinatra, die vormals als Rivalen bekannt waren, im Film nun freundschaftlich vereint ihr erstes gemeinsames Leinwand-Debut: Crosby, *der* Crooner, Entertainer und Medienstar, vereint mit *dem* Sexsymbol und Swinger Sinatra war ein absolutes Highlight. Die Dramaturgie ihres gemeinsamen Duetts ist perfekt auf ihre Stimmen und ihre Person zugeschnitten. Der Film wurde weltweit gespielt und war auch für Crosbys, Sinatras und Armstrongs Erfolg förderlich. Auch Grace Kelly lieferte im Film ihr erstes Gesangsdebüt – und gleichzeitig ihr letztes. Für ihren Gesang erhielten sie gemeinsam mit Crosby eine Goldene Schallplatte. Die Vorankündigung, dass der Jahrhundert-Musiker Armstrong gemeinsam mit seinem alten Freund – im Sinne einer langwährenden Zusammenarbeit – zusammen eine Jazz-Nummer wiedergeben würden (schlussendlich der dramaturgische Höhepunkt des Films) – rief bereits im Vorfeld großes Interesse hervor. Die von Sol Siegel und Charles Walters geschickt genutzte mediale Publicity während der Dreharbeiten, wurde durch den besonderen Cast unterstützt, der mit seinem schauspielerischem und gesanglichem Können die weitgehend erprobte und perfekt auf Szene abgestimmte Musik Cole Porters umsetzt. Die sanfte Stimme des *Crooners* Crosbys mit dem Einsatz von viel Vibrato charakterisiert die von ihm gesungenen Balladen. Sinatras Gesang, der im Gegensatz dazu traditionellerweise kein bis wenig Vibrato verwendet (wie etwa bei *You're Sensational*), zeichnet sich durch seine besondere *Legato*-Technik, dem Einsatz jazziger Phrasierungen und einer dynamischen Gesangsweise in Verbindung mit seiner Körpersprache und seiner sanft-erotischen Aura aus. Armstrong besticht durch seine einzigartige, raue Stimme in Form seines unvergleichlichen Scat-Gesangs und seinem Trompetenspiel mit der Musik seiner All Stars in Verbindung mit seinem starken Ausdruck von Lebensfreude und Vitalität, die ansteckend sind. Auch für Crosby als Dexter, der durch sie eine Transformation erlebt, die den Filmausgang dramaturgisch ermöglicht.

Der Erfolg des Films fußt grundlegend auch auf dem erprobten Gesamtkonzept Sol Siegels, der sich an den Maßstäben Arthur Freeds orientierte, in dem die dramaturgisch perfekt

abgestimmten Porter-Songs Teil integrativer Bestandteil der Handlung sind, für die Weiterentwicklung der Handlung bzw. derer Personen sorgen, gleichwie für Unterhaltung und Abwechslung im gesamtdramaturgischen Konzept. Die Wahl der Songinterpret*innen war ein entscheidender Erfolgsfaktor: mit dem kaum schlagbaren Staraufgebot der Musiker und Schauspieler*innen samt ihrem Können, die Musik Cole Porters interpretierend, welche durch die Arbeit des hochprofessionellen Music Departments für den Film veredelt wurde, gepaart mit dem Bonus der unbezahlbaren Publicity zu Grace Kellys Hochzeit. Sol Siegel erzielte mit dem Film einen großen kommerziellen Erfolg.

Abschließend kann gesagt werden, dass der Film zu einer Zeit erschien, in der der aufkommende Rock 'n' Roll populär wurde und für einen großen Umbruch sowohl in der Musiklandschaft als auch kulturell sorgte. *Die oberen Zehntausend* war eines der letzten erfolgreichen Filmmusicals, bevor auch diese Goldene Ära in den Jahren danach ihr Ende fand. Vor diesem Hintergrund bietet der Film überwiegend eine (nostalgische) Rückschau auf jene Jahrzehnte, in der der *American Popular Song* die Medienlandschaft (Film, Radio, Platten, Noten, Broadway-Show) dominierte, interpretiert von den Stars jener Zeit. Auch mit dem Film-Höhepunkt des Crosby-Armstrong-Duetts *Now You Has Jazz* wird Jazz in jener Form dargeboten und gepriesen, wie er früher war, aber auch heute noch gespielt und gelehrt wird.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärquellen

Bultman, Mary / Cliff, Jim (Hrsg.), *This Is the Ultimate Fake Book: 1. It Contains over 1200 Songs [for Piano, Organ, Guitar and All "C" Instruments]*. Milwaukee, WIS: Hal Leonard 1981.

The Howard Strickling Papers 1913–1972 (included), Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Beverly Hills, CA. (Email-Auskunft der Bibliothek)

Porter, Cole / Werner, Hans (Übersetzer), *Die oberen Zehntausend. High Society. Ein Metro-Goldwyn-Mayer Vistavision Film in technicolor mit Grace Kelly, Bing Crosby, Frank Sinatra und Louis Armstrong*. München: Chappell / Wien: Weltmusik 1956.

Porter, Cole, *It's De-lovely*, in: "The Standards Real Book: a Collection of Some of the Greatest Songs of the 20th Century; Created by Musicians, for Musicians", Chuck Sher (Hrsg.), Petaluma, CA: Sher Music 2000, S. 255.

Porter, Cole / Werner, Hans (deutscher Text), *Nur hoch hinaus. Calypso aus: 'High Society'*, Wien: Weltmusik (o.J.).

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

Sher, Chuck (Hrsg.), *The Latin Real Book: the Best Contemporary & Classic Salsa, Brazilian music, Latin Jazz*. Petaluma, CA: Sher Music 1997.

Walters, Charles (Regisseur): *Die oberen Zehntausend* (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005.

"High Society" in: *Variety*. July 18, 1956, p. 6., <https://archive.org/details/variety203-1956-07/page/n133/mode/2up?q=%22High+Society%22>, Zugriff: 2.4.2024.

7.2 Sekundärquellen

Altman, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington, IN [u. a.]: Indiana University Press, 1989.

Bergreen, Laurence, *Louis Armstrong. An Extravagant Life*, New York, NY [u.a.]: Broadway Books 1997.

Appen, Ralf von, Frei-Hauenschild, Markus, "AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung", in: *Black Box Pop: Analysen populärer Musik* (2012), S. 57-124, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/transcript.9783839418789.572012>, Zugriff: 28.3.2023.

Berendt, Joachim-Ernst / Huesmann, Günther, *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, 7. vollständig überarbeitete und aktualisierte Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer 2007.

Chaplin, Saul, *The Golden Age of Movie Musicals and Me*, Norman, OK / London: University of Oklahoma Press 1994.

Cohan, Steve, *Hollywood Musicals*, London: Routledge 2019.

Covach, John, "Form in Rock Music. A Primer.", in: Stein, Deborah (Hrsg.), *Engaging Music: Essays in Music*, New York, NY [u.a.]: Oxford University Press 2005, S. 65-76.

Ewen, David, *American popular songs. From the Revolutionary War to the present*, New York, NY: Random House 1966.

Decker, Todd, „Singing and Dancing in Widescreen. The Extreme Aesthetics of the Mid-1950s Studio Musical Number.” In: Broomfield-McHugh, Dominic (Hrsg.): *The Oxford Handbook of the Hollywood Musical*, Oxford University Press 2022, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=7075600>, Zugriff: 18.6.2023.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink 2013, 3. aktualisierte Auflage.

Forte, Allen, *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950*, Princeton, NJ: University Press 1995.

Forte, Allen / Lalli, Richard / Chapman, Gary, *Listening to Classical American Popular Songs. Vocal Interpretations by Richard Lalli, with Pianist Gary Chapman*, New Haven, CT: Yale University Press 2001.

Forte, Allen, "Secrets of Melody: Line and Design in the Songs of Cole Porter", in: *The Musical Quarterly* 77 / 4 (1993), S. 607-647.

Friedwald, Will, *Jazz singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*, New York, NY [u.a.]: Collier Books 1992.

Furia, Philip, *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. New York, NY [u. a.]: Oxford University Press, 1992.

Furia, Philip / Patterson, Laurie, *Songs of Hollywood*, New York, NY [u. a.]: Oxford University Press, 2012.

Gabbard, Krin, *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago, IL: The University of Chicago Press 1996.

Grant, Barry Keith, *The Hollywood Filmmusical*, Chichester [u. a.]: Wiley-Blackwell 2012.

Green, Stanley, *Encyclopaedia of the Musical Film*, New York, NY [u. a.]: Oxford University Press 1988.

Hamm, Charles, *Yesterdays. Popular Songs in America*. New York, NY [u. a.]: Norton 1979, 1. ed.

Hischak, Thomas S., "High Society", in: *The Oxford Companion to the American Musical*. Oxford University Press (2009), <https://doi.org.10.7767/9783205219095>, Zugriff: 3.4.2019.

Hischak, Thomas S., *Through the screen door: what happened to the Broadway musical when it went to Hollywood*, Lanham, MD [u. a.]: Scarecrow Press 2004.

Holbrook, B. Morris, "Ambi-Diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in *High Society*", in: *Consumption, Markets and Culture* 8/2, (2005), p. 153-182, <https://doi.org/10.1080/10253860500112859>, Zugriff: 2.10.2022.

Jaensch, Andreas, *Leonard Bernsteins Musiktheater: auf dem Weg zu einer amerikanischen Oper*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2003.

Jenness, David / Velsey, Donald, *Classic American Popular Song: The Second Half-Century, 1950-2000*, New York, NY: Routledge 2006, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=696671&site=ehost-live>, Zugriff: 7.5.2023.

Jeschke, Claudia, Art. „Rumba“ (2016), in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG Online*, Sp. 606-611, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19421>, Zugriff: 8.12.2020.

Kaiser, Ulrich (2011): Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik, in: *ZGMTH* (Zeitschrift für Gesellschaft der Musiktheorie) 8/1 (2011), S. 43-75, <https://doi.org/10.31751/588>, Zugriff: 24.3.2023.

Kuchenbuch, Thomas, *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005, 2. Auflage.

Kunz, Johannes, *Frank Sinatra und seine Zeit*. München: LangenMüller 2015.

McBrien, William, *Cole Porter. A Biography*. New York, NY: Vintage Books 2000.

McCullough-Phillips, Brent, *Charles Walters: The Director Who Made Hollywood Dance*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky 2014, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=872539&site=ehost-live>, Zugriff: 27.10.2023.

McLean, Adrienne L., “What a Swell Party This Was: Fred Astaire, Gene Kelly, Bing Crosby, and Frank Sinatra“, in: Palmer, R. Barton (Hrsg.), *Larger Than Life. Movie Stars of the 1950s*. S. 220-244, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.36019/9780813549941-013>, Zugriff: 5.3.2024.

Meckna, Michael, „Louis Armstrong in the Movies, 1931-1969“, in: *Popular Music and Society*, 29/3 (2006), S. 359-373, <https://doi.org/10.1080/03007760600670489>, Zugriff: 10.11.2023.

Nesmith, Nathaniel G., Art. “Irving Louis Burgie: The Legendary Composer Behind the 1950s Calypso Craze“, in: *American Music* 34, 1/4 (2016), S. 113, <https://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.34.1.0110>, pp. 110-134, Zugriff: 30.3.2023.

Oltman, Katrin, *Remake, Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*, Bielefeld: Transcript 2008.

Papenbroock, Frank, *Filmgenres und Filmgattungen. Ein Überblick*. Wiesbaden: Springer 2023, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-41943-1>, Zugriff: 21.3.2024.

Rabenalt, Peter, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas 2004.

Randall, Mielke G., *Road to Box Office. The Seven Film Comedies of Bing Crosby, Bob Hope and Dorothy Lamour, 1940-1962*, Jefferson, NC: McFarland 1997.

Savran, David, “You've Got That Thing”: Cole Porter, Stephen Sondheim, and the Erotics of the List Song“, in: *Theatre Journal*, 64/4 (2012), pp. 533-548. <https://www.jstor.org/stable/41819888>, Zugriff: 12.1.2021.

Schwartz, Charles. *Cole Porter: a Biography*. New York, NY: Da Capo Press 1979.

Smith, Jeff, *Sound of Commerce*, New York, NY: Columbia University Press 1998.

Spoto, Donald, *High Society. The Life of Grace Kelly*, New York, NY: Harmony Books 2009.

Stephenson, Ken, *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven, CT: Yale Universität 2002.

Tawa, Nicholas E., *The Way to Tin Pan Alley. American Popular Song, 1866-1910*, New York, NY: Schirmer 1990.

Tröger, Claudia, Art. „Das Musical“, in: Stiglegger, Marcus (Hrsg.), *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer 2020, S. 610-620, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3>, Zugriff: 28.10.2023.

Whitburn, Joel C., *Top Pop Records. 1955-1972*. Menomonee Falls, WI: Record Research 1973.

Wilder, Alec, *American Popular Song. The Great Innovators 1900-1950*. New York, NY [u.a.]: Oxford University Press 1972.

Zechner, Ingeborg, „Hollywoods Filmmusik und ihr Weg zur Populärkultur. Kontexte, Historiografie und Medialität in den 1940er- und 1950er Jahren“, in: *Acta Musicologica*, 95/1 (2023), International Musicological Society, <https://muse-jhu-edu.uaccess.univie.ac.at/article/900302>, Zugriff: 20.10.2023.

7.3 Nachschlagewerke

Amon, Reinhard / Gruber, Gernot, *Lexikon der musikalischen Form*. Wien: Doblinger 2011.

Béhague, Gerard H., Art. „Westindische Inseln (Karibik)“ (2022), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402444>, Zugriff: 10.3.2023.

Field, Syd, *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001.

Goldstein, Howard, Art. „Crooning“ (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.06867>, Zugriff: 24.2.2024).

Hischak, Thomas S., Art. „Tin Pan Alley“ (2014), in: *MGG-Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257382>, Zugriff: 27.4.2023.

Hoffmann, Bernd, Art. „Blues“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Auflage, Sachteil, Bd. 1, Kassel [u. a.]: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 1600-1635.

Krawulsky, Martina, „Cole Porter“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Auflage, Personenteil, Band 13, Pal-Rib, 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel [u. a.]: Bärenreiter [u. a.]: 2005, Sp. 799-803.

McDonough, Michael, "Why Is Elvis Called »the King of Rock 'n' Roll «?" (2023), *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/story/why-is-elvis-called-the-king-of-rock-n-roll>, Zugriff: 24.11.2023.

Middleton, Richard / Manuel, Peter, Art. „Popular Music“ (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>, Zugriff: 27.4.2023.

Owens, Thomas, Art. „Forms“, in: *The New Grove Dictionary of Jazz*, Kernfeld, Barry (Hrsg.), Vol. 1, 2nd Ed., London: Macmillan / New York, NY: Grove 2002, S. 823-835.

Schubert, Gisela, Art. „Musical“ (2021), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401253>, Zugriff: 4.4.2023.

Siebert, Ulrich E., Art. „Filmmusik“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11875>, Zugriff: 20.5.2020.

Sikora, Frank, *Neue Jazzharmonielehre: Verstehen, Hören, Spielen; von der Theorie zur Improvisation*, Mainz: Schott 2003.

Wicke, Peter, Art. „Belafonte, Harold George“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19191>, Zugriff: 20.3.2023.

Wieland Ziegenrucker / Peter Wicke: *Sachlexikon Populärmusik*, Mainz: Schott 1989.

Weimar, Klaus et al., Art. „Song“ (2007), in: Ders. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaften. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaften*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110914672>, Zugriff: 24.5.2023.

7.4 Internetquellen

American Film Institute Catalog

<https://catalog.afi.com/Film/51860-HIGH-SOCIETY?sid=7978552b-0c62-4e64-85dd-48ad2e569fbb&sr=9.855818&cp=1&pos=1>, Zugriff: 28.2.2024.

<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/51860>, Zugriff: 28.1.2024.

BBC 2 Radio History – The Theme Tunes

https://www.radiorewind.co.uk/radio2/theme_tunes.htm

Billboard US-Charts

<https://www.billboard.com>

Bing Magazine: Publikation des “International Club Crosby”

<http://www.bingmagazine.co.uk/bingmagazine/CBS.html>, Zugriff: 1.10.2019.

<https://www.bingmagazine.co.uk/bingmagazine/crosby1c.html>, Zugriff: 10.2.2022.

Broadway Theatre

<https://www.broadway.com/buzz/197786/harry-connick-jra-celebration-of-cole-porter-officially-opens-on-broadway/>, Zugriff: 19.1.2020.

Chartsurfer – Chart Datenbank

<https://www.chartsurfer.de/artist/bing-crosby/gfge.html>, Zugriff: 31.7.2019.

https://www.chartsurfer.de/artist/elton-john-kiki-dee/true-love-song_fvnru.html, Zugriff: 14.1.2020.

https://www.chartsurfer.de/artist/frank-sinatra/you-re-sensational-song_upfpv.html, Zugriff: 31.7.2019.

https://www.chartsurfer.de/artist/deborah-harry-and-iggy-pop/will-did-you-evah-song_heufg.html, Zugriff: 18.2.2020.

www.chartsurfer.de/artist/bing-crosby-frank-sinatra/well-did-you-evah-song_uhv.html, Zugriff: 5.3.2020.

https://www.chartsurfer.de/artist/bing-crosby-louis-armstrong/now-you-has-jazz-song_uhv.html, Zugriff: 31.10.2022.

Filmlexikon Uni Kiel

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoom-1236>, Zugriff: 23.4.2021.

[https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegetischerton-1435?s\[\]=%2Adiegesis%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegetischerton-1435?s[]=%2Adiegesis%2A), Zugriff: 8.1.2024.

Greatest Films - Filmsite.org

<https://www.filmsite.org/musicalfilms4.html>, Zugriff: 10.12.2023.

Official Charts UK

<https://www.officialcharts.com/albums/original-soundtrack-high-society/>, Zugriff: 3.3.2024.

International Movie Database

https://www.imdb.com/title/tt0049314/locations/?ref_=ttco_sa_4, Zugriff: 10.12.2019.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/releaseinfo/?ref_=ttspec_sa_2, Zugriff: 10.12.2019.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/?ref_=adv_li_tt, Zugriff: 10.12.2019.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/?ref_=adv_li_tt, Zugriff: 10.12.2019.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm, Zugriff: 6.2.2020.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/technical?ref_=ttloc_ql_6, Zugriff: 5.10.2021.

https://www.imdb.com/title/tt0049314/awards?ref_=tt_sa_1, Zugriff: 29.10.2022.

<https://www.imdb.com/title/tt0049314/>, Zugriff: 28.2.2024.

International Broadway Database

<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-philadelphia-story-12441>, Zugriff: 14.4.2024.

<https://www.ibdb.com/broadway-production/du-barry-was-a-lady-1024>, Zugriff: 6.2.2020.

Internet Archive – archive.org

https://archive.org/details/78_high-society-calypso_louis-armstrong-and-his-band-cole-porter_gbia0044509a/High+Society+Calypso+-+Louis+Armstrong+and+his+Band.flac, Zugriff am 35.4.2020 (Single-Schallplatte Lied).

<https://archive.org/details/TheEdselShow1957/EdselShow.mp4>, Zugriff: 16.2.2023.

https://archive.org/details/78_high-society-calypso_louis-armstrong-and-his-band-cole-porter_gbia0044509a, Zugriff: 10.6.2020.

The Main Event: Sinatra-Infothek

<https://the-main-event.de/songindex/youresensational.html>, Zugriff: 11.3.2024.

Musik Brainz – Open-Source Encyclopedia of Music Information

<https://musicbrainz.org/work/b742588f-e31c-44bc-9ea5-9e2c21e51557>, Zugriff: 31.9.2022.

Music VF Database - US and UK Hit Charts

<https://musicvf.com/Kenny+Ball+%2526+His+Jazzmen.art>, Zugriff: 12.11.2019.

Oscar Award

<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1957>, Zugriff: 6.2.2020.

San Francisco Bay Area News

<https://www.sfgate.com/performance/article/Du-Barry-Was-a-Lady-at-Eureka-Theatre-5444188.php>, Zugriff: 18.2.2020.

Songfacts.com

<http://www.songfacts.com/detail.php?id=21949>, Zugriff: 18.5.17.

Songwriters Hall of Fame

https://www.songhall.org/profile/Saul_Chaplin, Zugriff: 5.6.2023.

Süddeutsche Zeitung

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/george-wein-festival-pionier-jazzpianist-nachruf-bert-stern-1.5409889>; Zugriff: 7.10.2021.

The Telegraph

<https://www.telegraph.co.uk/music/jazz/the-best-jazz-movies-and-biopics>, Zugriff: 12.5.2017.

Radio Rewind

https://www.radiorewind.co.uk/radio2/theme_tunes.htm, Zugriff: 12.11.2019.

Udiscovermusic.com

<https://www.udiscovermusic.com/stories/rediscover-ella-fitzgerald-sings-the-cole-porter-songbook>, Zugriff: 23.6.2023.

Website Larry A. Brown

<https://larryavisbrown.com/dramatic-function-of-songs-in-musicals>, Zugriff: 2.4.2024.

8 ANHANG

8.1 Verzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Anfangstakte (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, Takt 5-8.). Akkordsymbole erstellt durch Verfasserin auf Basis der notierten Klavierbegleitung.

Notenbeispiel 2: Refrain (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, Akkordsymbole erstellt durch Verfasserin auf Basis der notierten Klavierbegleitung, T. 13-16).

Notenbeispiel 3: Anfangstakte A'-Teil (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, Akkordsymbole erstellt durch Verfasserin auf Basis der notierten Klavierbegleitung, T. 41-44).

Notenbeispiel 4: Grundrhythmus Kontrabass (nach: Porter, Cole, „Nur hoch hinaus! Calypso aus »High Society«“, ohne Taktangabe. Transkription durch Autorin).

Notenbeispiel 5: Grundrhythmus Bass im Mambo/Guaracha („2-3 Clave“, aus: Sher, Chuck, Latin Real Book, Appendix 1, Rhythm Section Appendix, 1997, S. 554).

Notenbeispiel 6: Anfangstakte A-Teil, Motiv a, (nach: Porter, Cole, „Little One“, T. 11f.).

Notenbeispiel 7: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter, Cole, „Little One“, T. 27-30/61-64).

Notenbeispiel 8: Anfangstakte mit Motiv a und b (nach: Porter, Cole, „Who Wants to Be a Millionaire“, T. 21-22).

Notenbeispiel 9: Strophenende (nach: Porter, Cole, „Who Wants to Be a Millionaire“, T. 58-61).

Notenbeispiel 10: Anfangstakte A-Teil (nach: Porter, Cole: „True Love“, T. 21-24).

Notenbeispiel 11: B-Teil (nach: Porter, Cole, „True Love“, T. 37-44).

Notenbeispiel 12: Anfangstakte A-Teil (nach: Porter, Cole, „You're Sensational“, T. 15-22).

Notenbeispiel 13: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter, Cole, „You’re Sensational“, T. 31-34/71-74).

Notenbeispiel 14: Motiv b^1 (nach: Porter, Cole, „You’re Sensational“, T. 87-88).

Notenbeispiel 15: Motive c^4 und a, (nach: Porter, Cole, „You’re Sensational“, T. 37-39).

Notenbeispiel 16: Anfangstakte A-Teil (nach: Porter, Cole, „I Love You Samantha“, T. 15-18).

Notenbeispiel 17: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter, Cole, „I Love You Samantha“, T. 47-50/54).

Notenbeispiel 18: Schlussteil (nach: Porter, „I Love You, Samantha“, T. 55-58/62).

Notenbeispiel 19: erste Takte mit Teilmotiv α (nach: Porter, Cole, „Now You Has Jazz“, T. 23-26).

Notenbeispiel 20: Anfangstakte dritte Strophe (nach: Porter, Cole, „Now You Has Jazz“, T. 55-61).

Notenbeispiel 21: Anfangstakt fünfte Strophe (nach: Porter, Cole, „Now You Has Jazz“, T. 87).

Notenbeispiel 22: Anfangstakte A-Teil (nach: Porter, Cole, „Well, Did You Evah“, T. 23-26).

Notenbeispiel 23: Anfangstakte B-Teil (nach: Porter, Cole, „Well, Did You Evah“, T. 39-42).

Notenbeispiel 24: Erste Hälfte variierter A-Teil (A') wie im Film gesungen (nach: Porter, Cole, „Well, Did You Evah“, T. 103-106/T. 119-122), Transkription der Verfasserin.

Notenbeispiel 25: Anfangstakte mit Motiv a (nach: Porter, Cole, „Mind if I Make Love to You?“, T. 6-12).

Notenbeispiel 26: Motiv b (nach: Porter, Cole, „Mind if I Make Love to You?“, T. 18-21).

Notenbeispiel 27: Motiv α^4 , (nach: Porter, Cole, Mind if I Make Love to You?, T. 43-45).

8.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Wandel des Formschemas des American Popular Songs zwischen 1850 und 1970 (eigene Darstellung nach Ken Stephenson und Ulrich Kaiser).

8.3 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Formanalyse von „High Society Calypso“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 2: Formanalyse von „Little One“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 3: Formanalyse von „Who Wants to Be a Millionaire“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 4: Formanalyse von „True Love“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 5: Formanalyse von „You’re Sensational“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 6: Formanalyse von „I Love You Samantha“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 7: Formanalyse von „Now You Has Jazz“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 8: Formanalyse von „Well, Did You Evah“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

Tabelle 9: Formanalyse „Mind if I Make Love to You?“ (aus: Walters, Charles: „Die oberen Zehntausend“ (1956), DVD, Falcon Neue Medien, 2005).

8.4 Sequenzprotokoll

Nr.	Zeitposition	Personen	Handlung	Musik
1	00:00:00-00:04:35	keine	Ouvvertüre: Standbild mit Schriftzug "Overture"	Orchester: Fanfaren-Motiv, Antwort-Motiv: Kontrabass, Bläsern mit Pauken. Streicher-Motiv wie in Sequenz 12, Trommelwirbel (Pauken), Schlusstones nahtloser Übergang in
				<i>I love you Samantha</i> : Streicher und Bläser (mit Dämpfer), Orchester. Durchgehender Zupfbass auf Viertelnoten. Flöten und Glockenspiel umspielen Melodie. Wiederholung: kleine Trommel mit Besen
				<i>Little One</i> Swing-Jazz, Big-Band-Sound mit Blechbläser, Wiederholung mit Streichern untermalt
				Streicher mit Solo-Violine spielt Intro für <i>True Love</i> - Swing-Ballade: Melodie: Oboen, Flöten und Streichern
				<i>Who Wants to Be a Millionaire</i> : schneller Swing-Jazz mit Big Band, Streicher
2	00:04:35-00:06:11	keine	Signation: MGM Löwe erscheint, Schriftzug: MGM presents a Sol C. Siegel Production	Orchester: Fanfaren-Motiv Blechbläser; dann schnell-aufsteigende Streichersequenz; Übergang in: New Or
			Vorspann: Namen der Stars Bing Crosby, Grace Kelly, Frank Sinatra erscheinen	leans-jazzige Melodie: Klarinetten, Blechbläser. Harfen- <i>Glissandi</i> synchron zum Erscheinen der Namen, Übergang in:
			Filmtitel erscheint	<i>You're Sensational</i> . Getragene, swingende Orchester-Version. Melodie: Streicher; Begleitung: Blechbläsern, Schlagzeug, Zupfbass, Glockenspiel, Harfe
				Schluss: schnelles, absteigendes Streicher-Motiv, dazu Fanfaren-Motiv Bläser. (Holz-)Blasinstrumenten und Pauken markieren Ende. Übergang in:
3	00:06:11-00:08:58	Louie Armstrong und Band	Blick auf Villen-Gegend aus der bewegten Vogelperspektive (Flugzeug)	1. Song <i>High Society Calypso</i> - Louis Armstrong (00:06:11 – 00:08:36). Calypso-Rhythmus, jazziger Gesang
			Außenperspektive: Bus fährt heran	
			Musik und Gesang im Bus	
			Louis: "Schluss der Vorrede, nun beginnen wir mit der Handlung"	keine Musik
			Außenperspektive: Bus fährt Straße hinunter zu Anwesen; Anwesen in "Frontalaufnahme"	<i>High Society Calypso</i> . Orchestrale, <i>presto</i> gespielte Instrumentalversion (Streicher, Bläser); Ende: absteigende
			Bus parkt davor,	<i>pizzicato</i> Streicher-Sequenz
			Musiker treten heraus, Haus bewundernd, gehen zu Eingangstür	Oboen, Flöten und Streicher: chromatische Pendelbewegung

4	00:08:58-00:09:40	Dexter, Butler	Dexter kommt pfeifend die große Treppe herunter, empfängt Armstrong und Band, zeigt ihnen Platz zum Proben	Pfeifen
5	00:09:41-00:10:22	Dexter, zwei Damen: Ruth, Elly	Zwei Damen warten in Zimmer auf Dexter, um sich bei ihm zu bedanken, dass er Louis Armstrong eingeladen und somit die Jazz-festspiele gerettet hat. Abtritt Damen, Anruf von Caroline	Trompetenklänge u. a. Instrumente der sich einspielenden Band. Telefon-Läuten. Musik endet, nachdem Dexter Telefon abnimmt und Caroline zu sprechen beginnt.
6	00:10:23-00:13:11	Caroline, Mutter Margarete, Daisy	Zimmer; Begutachtung der Hochzeitsgeschenke. Sie entdeckt das Geschenk Ihres Vaters – eine teure Halskette – und brüskiert sich über ihn und dessen (junge) Freundin, eine Revue-Tänzerin. Die Mutter verteidigt die beiden, es folgt Gespräch über Scheitern ihrer beiden Ehen. Als Mrs. Cord beklagt, keinen Ehemann zu haben, setzt Musik ein.	Keine Musik
			Daisy erfährt, dass Dexter da ist, weil er in seinem Haus Musiker des Jazz-Festivals beherbergt. Mokierte sich über Lied, eilt wütend hinaus.	Instrumentale Uptempo Version <i>I Love You, Samantha</i> im New-Orleans-Jazz-Stil (Ankündigung Zusammentreffen mit Dexter).
7	00:13:11-00:13:43	Dexter, Band (Daisy)	Schnitt: Dexter sitzt rauchend in einem Ohrensessel vor der Band, hört zufrieden das von ihm komponierte Lied an; Sieht Daisy heraneilen.	
			Er tritt zur Terrassentür.	
			Schnitt: Louis kommentiert, dass Dexter mit dieser Musik nicht weit kommt, sie gut zum Tanzen sei, aber nicht fürs Herz.	
			Dexter begrüßt Daisy. Sie möchte mit ihm alleine sprechen, gehen in ein separates Zimmer.	Band beginnt <i>I Love You Samantha</i> als Swing-Ballade im mittleren Tempo zu spielen.
8	00:13:43-00:16:20	Dexter, Daisy,	Daisy und er stehen sich gegenüber. Sie gehen über die Terrasse in ein anderes Zimmer.	Musikstück endet als Dexter die Tür hinter sich schließt.
			Sie stellt ihn zur Rede, warum er Ihre Hochzeitsvorbereitungen stören möchte. Er eröffnet ihr seine immer noch währende Liebe. Sagt, er solle aus ihrem Leben verschwinden, verlässt Raum.	Keine Musik.
		Dexter, Caroline	Er bleibt nachdenklich und traurig gestimmt zurück. Caroline betritt Raum. Er teilt ihr mit, dass er glaubt, Daisy würde nichts von ihm halten. Das Mädchen kontert, dass sie selbst viel von ihm halte, umarmt ihn. Caroline fragt Dexter, ob er weiß, was Daisy an George findet und sie unterhalten sich über die beiden und gehen Arm in Arm auf die Terrasse hinaus.	Einsatz Streicher (mit fallendem Ganztonschritt: vom Refrain von <i>I Love you Samantha</i> - <i>rubato</i> gespielt. Einsatz Melodie-umspielender Oboen, als Caroline Dexter umarmt. Dabei klingt Refrain und Musik mit Harfenklängen aus.
			Dort karikiert Caroline George.	Vogelgezwitscher, Keine Musik
9	00:16:20-00:17:19	George, Daisy	Ankunft von George mit Auto; Daisy begrüßt ihn mit Kuss; Er wundert sich, dass sie nicht von ihrem Haus kommt und fragt sie, woher sie war.	Instrumental: <i>Who Wants to Be a Millionaire</i> , <i>pizzicato</i> Streicher, schnelles Tempo bis zu Kuss, dann langsamer; Oboe mit Streichern
			Sie sagt, dass Dexter wieder hier ist.	Musik klingt auf Zielton aus.

10	00:17:19-00:19:50	Dexter, Caroline, Armstrong und Band	Dexter sitzt auf Terrasse; Caroline fragt, ob er wieder zu heiraten plane; er schäkert, dass er auf sie warten würde. Sie meint, sie würde auch nicht mit einem eigens für sie geschriebenen Lied so umgehen wie Daisy; möchte auch gern ein Lied, das ihr gewidmet ist, haben, worauf er überlegt und zu singen beginnt.	2. Song: <i>Little One</i> - Bing Crosby. (00:17:19-00:19:50); Ruhiges Tempo.
			Caroline sagt, dass sie es wundervoll fand, umarmt ihn und sagt, dass sie sich nun als seine Verlobte betrachtet, gibt ihm einen Kuss auf die Wange und läuft davon.	Trompetensolo: spielt Melodie
			Dexter sieht ihr nach, steht auf und schlenkert über die Terrasse, beginnt zu Singen in Richtung Zimmertür gehend,	Dexter pfeift zweite Stimme mit.
			geht hinein.	Gesangseinsatz: letzten acht Takte des Liedes, danach Liedende.
			Kommentar Armstrong: „Das Lied ist richtig, aber die Dame ist nicht richtig...“	keine Musik
11	00:19:50-00:21:09	Margarete, Onkel Willy, Redakteur	Mutter im Zimmer, Telefon läutet; Onkel Willy ruft aus Chefredaktion des <i>Späher</i> -Magazins an, informiert sie, dass diese Reporter zu Daisys Hochzeit schicken würden, ansonsten ein Artikel über ihren Mann und dessen Beziehung veröffentlicht würde.	keine Musik. Nur Telefon-Läuten
12	00:21:09-00:23:38	Daisy, Mutter, Caroline	Mutter informiert Daisy über Reporter-Besuch. Empört willigt sie nur ihrer Mutter zuliebe ein. Sagt, sie werde den Reportern genug Stoff zum Leben der oberen Zehntausend liefern; Mutter bittet sie darum, sich anständig zu benehmen.	zunächst keine Musik
			Daisy verspricht es, verschränkt jedoch ihre Finger als Zeichen des Widerrufs dieses Versprechens hinter sich, so auch Caroline, die alles beobachtet hat.	Schnell-absteigendes Streicher-Motiv
13	00:23:38-00:24:18	Marc, Liz, Daisy	Anfahrt Taxi-Auto mit Reporter und Fotografin des <i>Späher</i> Magazins	Hörner spielen Motiv a <i>Who Wants to Be a Millionaire</i>
		Caroline Butler, Mutter	Daisy und Caroline erblicken die Zwei	Schnell-aufsteigende <i>unisono</i> Melodie, danach absteigende Melodielinie (wie Sequenz 12). Auf Zielnote
		Marc, Liz	Schreiten zur Eingangstür, ironische Kommentare bezüglich des großen Hauses und bevorstehenden Arbeitsauftrags.	klingt Musik aus.
14	00:24:18-00:31:49	Marc, Liz, Butler	Butler öffnet Tür	Motiv a <i>Who Wants to Be a Millionaire</i> Klarinetten: zweistimmig, Fortspinnung in Antwortmotiv
			Er lässt die beiden eintreten und führt sie durch die Eingangshalle zum Südsalon, betreten diesen.	von Querflöte. Schritte: Pendelbewegung Fagott, Kontrabass
			Machen sich über luxuriöse Ausstattung und Leben der Reichen lustig	aufsteigende Linie endet in Tritonus
			Marc sieht sich im Zimmer um. Öffnet Türe zu Nebenraum, wo sich Brauttisch befindet – Zoom-In: Gläser-Sammlung.	Instrumental: <i>Who Wants to Be a Millionaire</i> , Melodie: Streicher

			Als er Butler erblickt, schließt er schnell die Türe.	Strophenende: Arpeggio ganzverminderter Akkord
			Marc tätigt mit Haustelefon Scherzanruf, Mrs. Cord nimmt ihn entgegen, glaubt es sei alkoholisierte Dienerschaft	Schnell-aufsteigendes Querflöten-Motiv. Telefonläuten: keine Musik mehr
15	00:26:17-00:31:49	Liz, Marc, Caroline, Daisy, Mutter	Liz und Marc warten im Salon; Caroline tanzt im Tutu und Ballett-Schuhen herein, spricht aufgesetzt in gehobener Sprache. Singt und spielt am Klavier vor.	Little One - Caroline singt mit quäkiger Stimme und ihrer begleitet Klavier. Mit Ende Lied weiters keine Musik.
			Daisy tritt ein, spielt ebenso die Rolle der abgehobenen Reichen, befragt die Reporter zu ihrem Privatleben. Marc und Liz bemerken, dass sie nicht ernst genommen werden. Mrs. Cord stellt sich danach vor, lädt sie zum Essen ein.	keine Musik
16	00:31:49-00:36:57	wie oben, George, Willy, Dexter, Daisy, Butler	Schnitt Terrasse: (alkoholische) Getränke auf Servierwagen; ganze Familie kommt zusammen. Daisy gibt Onkel Willy als ihren Vater aus. Liz macht Fotos von ihr mit Dexter und George. Daisy stößt ihren Fotoapparat „aus Versehen“ auf Boden.	keine Musik
			Gesellschaft tritt ins Haus. Daisys Vater erscheint, als Onkel Willy ausgegeben	keine Musik
Aktwechsel (I auf II) zufolge Philipp Barrys Buchvorlage				
17	00:36:57-00:39:40	Marc, Liz, Butler	Marc und Liz begutachten den üppigen Tisch mit Hochzeitsgeschenken; Liz stellt sich die Frage, ob sie wohl Daisy sein möchte	Instrumentales Intro (Streicher, Oboen etc.) in 3. Song: Who Wants to Be a Millionaire - Frank Sinatra und Celeste Holmes (00:37:36 – 00:39:32)
			Marc hält undefinierbaren Gegenstand in Händen, als ein Butler mit ernstem Blick Raum betritt, worauf Marc es schnell hinlegt, Liz an der Hand nimmt und wegrennen (Beginn Musik)	nach Songende kurze Pause, danach schnell aufsteigende Streicherlinie, endet in <i>Fermate</i> , Harfenklang und Überblendung zu nächster Szene.
18	00:39:40-00:42:33	Daisy, Dexter	Daisy kommt zum Pool, Bewegungen des Wassers sichtbar	Nachklang Harfe (untermalt Wasser)
			legt Handtuch auf Liege ab, geht zum Pool, prüft Wassertemperatur Dexter tritt mit Geschenk hervor, übergibt es ihr; ernstes Gespräch	Vogelgezwitscher, Wassergeräusche
			Abgang Dexter, Daisy sitzt am Beckenrand	Einsatz Thema I Love You Samantha instrumental: Streicher, Oboen. Moll-Klänge: Melancholie.
			Daisy steht auf	Wechsel Dur. Tempo wird schneller.
			öffnet Geschenk:	aufsteigende Streichersequenz,
			ein Segelboot-Modell mit Aufschrift des Bootsnamen: „True Love“	Übergang in erste Anklänge von True Love
			Sie gibt es ins Poolwasser, betrachtet das Schwimmende Schiff lächelnd.	erklingt wie durch Filter weit weg. Untermalt Gedanken an früher
19	00:42:33-00:43:33	Dexter, Daisy	Überblendung des Modellboots im Wasser zu großem „True Love“ Segelboot im Meer (Reales Ereignis)	Einsatz Harfe zu Thema True Love langsames Tempo mit Zupfbass, Streicher, Bläser
			Dexter mit Kapitänshut/Uniform und Pfeife am Steuerruder	Lautstärke geht zurück

			Daisy kommt aus der Kajüte gestiegen mit einem Teller Sandwich und Getränk	leise Musikuntermalung (True Love)
			Sie reicht ihm Tomatensaft aus Dose und	Fröhliche Variante mit modulierender Melodielinie, Zupfbass
			reicht ihm belegtes Brot	Fermate
			Als er in Brot mit Handschuh beißt,	Harfen- <i>Arpeggio</i> , aufsteigende Klarinetten Sequenz endet in chromatischer Pendelbewegung.
			steht Dexter auf und "rächt" sich mit einem kleinen "Gerangel" und	schnelle chromatisch aufsteigende Melodie,
			beugt sich zu ihr hinunter	dann abwärts.
20	00:43:33-00:46:12	Dexter und Daisy	Überblendung in Panorama-Ansicht des Segelschiffs im Meer (wie zu Beginn von Nr. 20)	4. Song: True Love - Bing Crosby, Grace Kelly ; Intro (kurz): Konzertina spielt absteigenden Melodieverlauf, Streichertremolo am Ende
			Nahaufnahme Dexter und Daisy nachts hinter Steuer, er spielt Konzertina und singt, sie an seine Schulter gelehnt	Konzertina, Stimme und Meeresrauschen, danach Streicher
21	00:46:12-00:50:51	George, Daisy, Daisys Eltern	Daisy sitzt tagträumend am Pool, George kommt, sie zeigt ihm Dexters Modell der "True Love", was er geschmacklos findet. Sie beruhigt ihn, dass sie nur ihn liebt. George sagt, er wisse das und eröffnet ihr, dass er sie wie eine Göttin anbeten möchte, was ihr unangenehm ist.	Musik klingt aus. Danach nur Wasser-Geräusche und Vogelzwitchern hörbar
			Daisys Eltern erscheinen Arm in Arm.	Schritte der Mutter hörbar
			George tritt ab, um sich umzuziehen.	Eilige Schritte von George hörbar
			Auseinandersetzung Daisy und Vater. Er bezichtigt sie - wie zuvor Dexter - dass ihr der Sinn für Menschlichkeit fehle. Mutter versucht zu beschwichtigen, tritt ab.	keine Musik
			Schweigen. Daisy dreht sich weg, als Vater sich zu ihr umdreht, und etwas sagen will.	
			Schnitt in Frontale und Nahaufnahme von Daisy.	Instrumental: Motiv a I Love You Samantha <i>rubato</i> Oboenmelodie, <i>Unisono</i> -Begleitung Streicher (tiefe Lage), langsames Tempo, Moll-Harmonik
			Nur durch Schattenbewegung ist sichtbar, dass Vater abtritt.	hörbare Schritte parallel zur Musik, nachdem dies endet, Musikende.
			Daisy fragt sich laut, was mit den Männern heute los ist.	Ausklingender Schlusston
			Sie richtet sich auf,	Pause Musik.
			steht auf,	Streicher, zuerst Moll, dann Dur.
			nimmt einen Schluck aus ihrem Glas,	Tempo wird schneller.
			stellt das Glas wieder am Tisch ab	Halteton,
			ist im Gehen begriffen	schnelle Streichersequenz: Überblendung nächste Szene:
22	00:50:51-00:53:54	Daisy, Marc	Daisy fährt mit Cabrio rasant vors Haus, bremst abrupt neben Marc, fordert ihn auf einzusteigen.	Bläser: Motiv a Who Wants to Be a Millionaire bis Auto stehen bleibt, dann keine Musik
			Daisy rast los, zunächst Schweigen, danach zynische Konversation.	Keine Musik. Anfangs Reifenquietschen; Motorgeräusche.
			Vollbremsung	Reifenquietschen

			Zeigt ihm Villa, die aufgrund hoher Steuern leer steht. Sie meint, er solle darüber berichten, seine Vorurteile gegenüber ihr und ihrem Leben ablegen, sich eigene Meinung bilden. Beide sprechen in zynischem und beleidigendem Umgangston Vorurteile aus, die sie voneinander bzw. der anderen Gesellschaftsschicht haben, missbilligen Tun des anderen.	keine Musik.
			Schnitt: Auto fährt Straße entlang durch Tor. Schnitt: Daisy bremst wieder abrupt.	Gespräch endet, Musikeinsatz (00:53:25). Schnell gespielte instrumentale Fortspinnung Motiv a <i>Who Wants to Be a Millionaire</i>
			Auto fährt durch Tor zu Anwesen, das Onkel Willy. Sie machen dort Halt. Schnitt: Nahaufnahme des Anwesens	Absteigende Streichersequenz klingt aus, als Auto stoppt, Daisy zu reden beginnt. Vogelgezwitscher.
23	00:53:54-00:58:44	Daisy, Marc, Hauspersonal	Betreten prunkvollen Raum; Hauspersonal bereitet Party vor, Daisy grüßt alle.	keine Musik
			Schnitt: Sie betreten Bibliothek, Daisy lässt eine in Wand versteckte Bar herausfahren. Schnitt und Schrägsicht: Bar, dahinter Daisy, davor Marc. Angespannte Situation entspannt sich, als Marc anspricht, dass er sich auf Arm genommen fühlt und ihm scheint, dass er ein Problem ihrerseits ausbaden muss. Als er sie eine tolle Frau nennt, äußert sie sich selbstkritisch, gibt erstmals persönliche Gedanken preis. Er öffnet Schaumweinflasche und schenkt ein. Gesprächspause.	keine Musik, Schrittgeräusche, aufdringliches Geräusch der herausfahrenden Bar. Geräusch des Korkenknallens beim Öffnen der Flasche und des Einschenkens.
			Er will etwas sagen, sie dreht sich zur Bar	Marc beginnt zu singen
			Romantische Situation, tiefe Blicke; im Song-Finale dreht sie sich weg, trinkt Getränk in einem Zug aus; am Ende kommen sie sich nahe, ein Kuss scheint bevor zu stehen. Jedoch wendet sie sich noch ab und tritt ab. Ende des Liedes entspricht dem Sequenzende - Überblendung zu nächster Szene.	5. Song: <i>You're Sensational</i> - Frank Sinatra (00:55:47 - 00:58:44)
24	00:58:44-01:02:02	Louie Armstrong, Band, Dexter, Daisy	Louis kommentiert vorige Szene: dass es Konkurrenten gibt und Dexter diesbezüglich zu langsam sei. Er wolle ihn wachrütteln: Trompetenspiel beginnt	Keine Musik. Danach Trompetenspiel.
			Langsamer Kameraschwenk von Louis zu Stiegenaufgang und Dexters Zimmertür.	Trompetenmusik (Intro), Dexter summt mit - dazu <i>unisono</i> Einsatz Streicher
			Schnitt in Dexters Zimmer (Musik fährt fort), der sich ankleidet	6. Song: <i>I Love You Samantha</i> - Bing Crosby (00:58:58 - 01:01:56)
			Zoom-In Daisys Zimmerfenster, Schnitt: ins Zimmer; sie sitzt am Fenster, lauscht Musik, steht auf und	Einsatz Klavier
			geht ins Zimmer zurück,	Trompetensolo
			hält inne,	Ende Solo
			dreht sich um und geht erneut in Richtung Fenster. Kamera zoomt langsam aus dem Zimmer.	Gesangseinsatz auf "Remember Samantha"

			Schnitt in Dexters Zimmer	Dexter singt Schlussphrase.
			Schnitt: Kamera zeigt wieder Dexters Zimmertür wie zu Beginn und Schwenk zurück zu Louis.	Ende Gesang.
		Louis Armstrong	Kommentar: "Jetzt werden wir warm". Überblendung zur nächsten Szene.	keine Musik
25	01:02:02-01:04:41	Festgäste, Liz, Marc, Willy, Mrs. und Mr. Cord, Daisy, George	Schnitt: Festsaal; tanzende Ballgäste. Marc und Liz stehen abseits, beobachten das Geschehen. Liz kommentiert dies zynisch, Marc verteidigt diese. Liz bemerkt seine Veränderung.	Streicher, Blechbläser: Instrumentale Swing-Version <i>You're Sensational</i> (keine Band sichtbar). Musik tritt in den Hintergrund als Marc und Liz Gespräch fortführen.
			Willy entdeckt Liz, auf die er offensichtlich ein Auge geworfen hat. Er wird von Margarete Cord, die mit ihrem Mann tanzt, bei seinem (richtigen) Namen gerufen. Nun werden Marc und Liz von Mr. Und Mrs. Cord über das Verwechslungsspiel aufgeklärt samt dessen Hintergrund der Erpressung des Späher-Chefs. Liz beteuert, davon nichts gewusst zu haben. Daisy und George kommen hinzu. Angeheitert begrüßt sie alle überschwänglich, bittet George wieder zum Tanz, sie findet, dass alles nett so ist.	
			George wiederholt drei Mal in gelangweilter Weise ihre Worte, dass es nett ist.	
			Daisy und George hören auf zu Tanzen	
				Ende Trompetenspiel: Harfenklänge lassen Stück ausklingen Trommelwirbel, Tusch: Ankündigung
26	01:04:41-01:09:17	Willy, Musiker, Dexter, Publikum, Louis Armstrong und Band	Willy hält auf Bühne Rede, macht auf die Jazz-Festspiele und Anwesenheit der Jazzmusiker, allen voran Louis Armstrong aufmerksam.	Klatschen
			Er stellt den Förderer der Festspiele – Dexter – vor und übergibt ihm das Wort.	Applaus.
			Dexter beginnt mit Klavierbegleitung im Sprechgesang Publikum zu begrüßen- u. a. salopp mit "Hats und Cats". Publikum lacht. Band betritt währenddessen nacheinander Bühne.	Klavierbegleitung. Lachen.
			Als er zu singen beginnt, betritt Satchmo Bühne, Musiker werden vorgestellt. Dem Publikum wird erklärt, was Jazz charakterisiert und wie er gespielt wird. Duett mit Armstrong im Mittelteil.	Klatschen bei Auftritt Satchmo 7. Song: Now You Has Jazz - Bing Crosby, Louis Armstrong (01:05:11 – 01:09:07). Applaus nach Songende.
27	01:09:17-01:09:42	Daisy, George, Willy, Liz, Dexter	Daisy und George tanzen, Willi löst George ab, der dann mit Liz tanzt; Dexter löst Willi als Tanzpartner von Daisy ab.	Hintergrundmusik von Streichern, Blechbläsern, Schlagzeug, Zupfbass: <i>Easy to Love (Cole Porter)</i> Medium-Swing Tempo
		Daisy, Dexter	Sie tanzen zur offenen Terrassentür hinaus.	Musik endet, nur noch Daisys Stimme ist zu hören.

28	01:09:42-01:11:34	Daisy, Dexter; George	Dexter und Daisy auf dunkler Terrasse. Er fragt, ob er nicht jetzt schon die Braut küssen und gratulieren kann, da er nicht bei Hochzeit sein wird. Sie küssen sich.	Hintergrundmusik: instrumental-Version True Love , Melodie: Streicher
			George tritt durch die Terrassentür und sieht die Küssenden.	Einsatz B-Teil, in dem die Blechbläser die Melodie spielen,
			Die beiden rechtfertigen sich mit Brauch, dass die Braut vor der Hochzeit geküsst werden darf. George droht Dexter, er solle ihm nicht in die Quere kommen, führt Daisy weg. Er sagt, sie solle sich ausruhen.	Begleit-Rhythmus mit Zupfbass nun lauter als zuvor.
29	01:11:34-01:12:48	Daisy, George	Eintritt der Beiden in den Festsaal	keine Musik
			Sie gehen durch Saal zwischen Leuten hindurch. Daisy ist betrunken, George schämt sich für sie und bringt sie in ein Nebenzimmer, wo sie sich ausruhen soll. Er setzt sie auf Sofa.	Daisy singt Melodie von You're Sensational mit Text "Ich bin sensationell" ohne Instrumentalbegleitung.
			Daisy will, dass sich George zu ihr legt. Mahnend verneint er, dazu Musik-Einsatz (01:12:26); Daisy legt sich hin, George verlässt Raum, sie liegt schmolend und gelangweilt auf Sofa.	Bläser, Zupfbass, danach Streicher: Little One im schnelleren Swing
30	01:12:48-01:17:59	Marc, Liz, Willy, Marc, Dexter	Schnitt: Festsaal; Marc steht am Rand, sieht tanzendem Publikum zu, winkt Liz, die mit Willy tanzt. Um sein leeres Glas zu füllen, geht in die Bibliothek	Musik lauter als zuvor.
			zum Bücherregal, sucht Auslöser für versteckte Bar. Dexter, zunächst nicht sichtbar im Sessel sitzend, sagt, wo dieser ist.	
			Marc öffnet die Bar,	Musik endet
			lallt betrunken, dass er jetzt Champagner trinke, um wie Dexter zu sein bzw. Dexter wie er. Er fragt, wieso er Daisy gehen hat lassen und ob Daisy denn wisse, dass Dexter sie noch liebe, was dieser bejaht. Marc meint, dass er das so nicht sehe.	keine Musik
			Als Dexter nachfragt, wie er es denn sieht, beginnt Marc zu singen.	8. Song: Well, Did You Evah - Frank Sinatra, Bing Crosby (01:14:31 – 01:17:59) gesungener Schlusston, gefolgt von instrumentalem Ende.
			Die Beiden durchschreiten Arm in Arm tanzend Tür, flankiert von begeistert zusehenden Festgästen, in Festsaal. Sinatra geht links, Crosby rechts aus Bild.	
31	01:18:00-01:19:59	Daisy, Marc	Schnitt: Nebenzimmer; Daisy geht zum Fenster,	keine Musik
			öffnet dieses und	Beginn Musik:
			klettert hinaus. Marc steht draußen vor Fenster, sie erschreckt sich, sagt, sie wolle tanzen. Arm in Arm treten sie ab	Instrumentale Swing-Nummer
32	01:18:48-01:18:56	George, Margarete, Festgäste	Schnitt in den Festsaal: George wacht im Festsaal vor der Tür des	Musik wird lauter.
			Zimmers, wo Daisy liegt. Margarete erkundigt sich nach deren Verbleib - er gibt an, sie würde sich Nase pudern	
			Überblendung zur Terrasse,	Synchron Ausblendung Musik

33	01:18:56- 01:19:59	Daisy, Marc	wo Daisy und Marc zunächst schweigend sitzen. Marc beginnt das Gespräch.	keine Musik mehr mit Bild von Marc und Daisy auf der Terrasse.
			Als Daisy zu Reden beginnt, Telefonläuten aus ihrem Zimmer.	Telefonläuten: "Signal/Alarm" - George; herannahender Konflikt
			Marc rät ihr von Heirat mit George ab.	Hier endet Telefon-Läuten
34	01:19:59- 01:20:49	Fest- gäste, Willi, Dexter, Liz, George	Tanzende Gäste im Ballsaal; Willy fragt Dexter, neben Zimmerpflanze stehend, nach Liz. Dieser verweist auf den Garten, Willy tritt ab. Liz kommt von ihrem Versteck hinter der Pflanze hervor.	
			Sie fragt ihn, ob er Marc gesehen hat.	chromatische Auf- und danach Abwärtsbewegung zurück zum Ausgangston, bildet Liedende.
			George kommt hinzu, fragt nach Daisy.	Musik endet in dem Moment
			Gespräch mit George	Gemurmel Festgäste bis Schnitt
35	01:20:49- 01:24:41	Marc, Daisy	Schnitt: Daisy und Marc tanzend am Pool, sprechen hörbar betrunken miteinander, Telefon (George) läutet erneut.	Schnellere Swing-Version von <i>You're Sensational</i> - gleichzeitiges Telefonläuten
			Daisy sagt, es wäre ihr, als würde ein Telefon läuten. Marc macht Sektfirma	Klingeln wird lauter, gleichzeitig tritt Swing-Musik in Hintergrund.
			für Läuten verantwortlich	Ende Läuten
			Daisy möchte schwimmen gehen.	Ende Swing-Musik, kurze Pause.
			Marc sagt, er dachte, sie wolle tanzen.	Mit Stichwort "tanzen":
			Sie dreht sich um, um Schwimmen zu gehen. Er zieht sie zu sich zurück, sagt "Rumba": sie beginnen zu tanzen, berühren sich zärtlich. Ihre Lippen streichen sanft über seine Wange. Tiefe Blicke, er küsst sie auf die Hand. Am Schluss tiefer Blick in die Augen.	Einsatz Rumba-Musik, Intro von 9. Song: <i>Mind if I Make Love to You</i> - Frank Sinatra (01:21:21 – 01:23:34). Rumba.
			es folgt innige Umarmung.	Ende Song: Harfenklang Übergang
			Berührungen gipfeln in leidenschaftlichem Kuss. Danach dämmert es ihr: sie sagt, sie habe Verstand verloren und wendet sich ab. Er hält sie an der Hand fest und zieht sie zu sich zurück. Marc: "was machen wir denn jetzt?" Sie: "Ich weiß nicht, was du machst, ich geh jetzt ins Wasser" und läuft aus dem Bild.	in instrumentale Fortsetzung als Hintergrundmusik zum Dialog.
36	01:24:41- 01:28:42	Liz, Dexter, Wachmann Mr. Miller, George, Marc, Daisy	Er greift sich an Kopf, als er hört, dass sie ins Wasser springt, zieht seinen Sakko aus verlässt Bild in Richtung, wie zuvor Daisy; Schnitt	Lied und Szene enden synchron mit Geräusch des ins Wasser-Springens
			Dexter begleitet Liz zu Ihrer Unterkunft, beginnt Konversation über sie und Marc. Nach Verabschiedung zündet er sich Zigarette an, entdeckt Daisys Schmuck und Schuhe auf dem Sofa. George erscheint, worauf Dexter den Schmuck schnell in seine Tasche steckt und ihre Schuhe unter dem Sofakissen versteckt. George sagt, dass er Daisy nicht finden kann, sie auch kein Telefon abnimmt. Dexter beschwichtigt, sie hätte das bei ihm auch nie gemacht.	keine Musik

			George unterbricht ihn, dass er sich nicht mit ihm über Daisy unterhalten möchte. Gesang ist zu hören, offensichtlich Daisy. Dexter versucht George abzulenken.	weibliche Gesangsstimme; zunächst undefinierbare Melodie ohne Text mit "falsch" klingenden Tönen.
			Marc trägt Daisy – beide im Bademantel – von Richtung Pool über die Wiese, betreten Terrasse, sehen George, Dexter	Daisys Gesang entpuppt sich als Melodie von True Love
			Sie begrüßt George mit Kosenamen, Marc erklärt, dass sie unbedingt Schwimmen wollte. George glaubt dies nicht, ist fassungslos. Marc trägt Daisy ins Haus, Dexter hält ihnen Tür offen.	Gesang endet keine Musik
			Sie treten ein,	Marc singt " Kling Klang kling klang ", Daisy unisono dazu
			Dexter schließt die Tür hinter Ihnen, sagt George, er solle sich nichts Schlimmes dabei denken. Der ist schockiert und enttäuscht. Dexter rät ihm, er solle den Vorfall vergessen. Dieser ärgert sich ab der laxen Moralvorstellung Reicher	kein Gesang mehr hörbar Keine Musik
			Marc öffnet Tür, will lallend alles erklären, als George mit geballten Fäusten auf ihn zustürmt. Dexter kommt ihm zuvor und versetzt Marc einen Schlag, der zu Boden fällt. George ärgert sich, tritt ab. Dexter hilft Marc auf und erklärt, ihn damit vor George geschützt zu haben, und fragt, was denn zuvor passiert sei. Fällt in Ohnmacht, bevor er antworten kann	Faustschlag hörbar.
Beginn III. Akt zufolge Philipp Barrys Buchvorlage				
37	01:28:42-01:29:30	Hochzeitsgäste Liz, Marc in Zimmer	Noble Autos fahren vors Haus – Ankunft der Hochzeitsgäste. Schnitt: In Raum sieht sieht Liz zum Fenster hinaus, meint die Hochzeit komme offenbar doch zustande. Marc lamentiert im Sessel sitzend (Alkohol-Nachwirkungen). Sie spricht Geschehnisse der Nacht an, er reagierend ausweichend. Sie sagt, dass er ihr sagen soll, falls sie ihm im Wege sei.	Motorengeräusche, ansonsten keine Hintergrundmusik keine Motorengeräusche mehr hörbar, Stille
38	01:29:30-01:42:48	Willy	Willy steigt aus Wagen, offensichtlich verkatert, mit steifem, langsamen Gang. Geht langsam Stufen Terrasse hinauf. Schnitt: Einblendung Vogel auf Baum. Schnitt: Willy, der auf Stufen innehält und Vogel beschimpft, weil zu laut.	Fagott: Thema Well, Did You Evah (Verulkung), Violinen, hohe Lage: <i>staccato</i> Antwortmotiv Haltetone Fagott; Vogelgezwitscher, dazu Zoom-In Vogel; von Streichern gespielter Schluss-ton endet mit schnell absteigender
		Willy, Butler	Geht Stufen weiter hinauf, betritt Terrasse Schnitt: Auftritt Butler mit Tablett Willy erscheint, Butler begrüßt ihn, beide begeben sich zum Terrassentisch.	Harfensequenz; Fortsetzung Fagott-Thema Well, Did You Evah , Willies Schritte hörbar Fagott-Melodie endet mit Streicherbegleitung als Butler und Willy am Tisch ankommen

Willy, Margarete, Dexter, Daisy	Margarete tritt auf. Willy fragt sie, warum Caroline ihn angerufen habe, sofort herzukommen. Margarete berichtet, dass das Kind in ihr Zimmer gestürzt sei mit den Worten, dass George nicht der Richtige für Daisy sei, sondern der Mann vom Späher-Magazin. Dexter tritt auf. Daisy erscheint, stark verkatert. Fragt Dexter, was er hier mache - auch er antwortet, Caroline habe ihn hergebeten. Sie zeigt eine Herrenarmbanduhr, die sie vor ihrem Bett gefunden hat und erzählt, dass jemand ihren Ring und Schmuck gestohlen habe. Dexter gibt ihr den Schmuck, versucht ihrer fehlenden Erinnerung mit dem Stichwort "Schwimmen" auf die Sprünge zu helfen.	keine Musik
	Er meint, sie solle Caroline nach ihrem Traum fragen. Abtritt Dexter, Willy	Piccolo-Flöte, dissonante Streicher-Harmonien (01:33:14): Well, Did You Evah , Streicher: Motiv b, Begleitung: Bass, <i>pizzicato</i> Streicher: $\frac{3}{4}$ -Rhythmik
Daisy	Daisy geht über Terrasse zur Sitzgelegenheit, dort angekommen	
	hebt Kaffee-Tasse, zittert stark,	Schnell-absteigendes Streicher- <i>Arpeggio</i> , Piccolo-Flöten
	stellte diese wieder ab	Motiv a Well, Did You Evah : Fagott
	Daisy setzt sich, unter dem Kissen...	Flöten übernehmen Melodie begleitet von Streichern und Fagott,
	...findet sie ihre Schuhe,	Oboenmotiv,
	dreht Kopf in andere Richtung, um zu überprüfen, ob sie jemand beobachtet hat, versteckt Schuhe wieder, lässt sich	dazu synkopische Pendelbelbewegung von Fagott und E-Piano
Daisy, Marc	nach hinten auf Sofa fallen. Hört Marc, der "Guten Morgen" wünscht.	Marc's Stimme
	Marc geht über Terrasse zu ihr,	gehaltener Schlussston klingt langsam aus.
	setzt sich neben sie.	Musik endet
	Gespräch, in dem sich für Daisy langsam die Geschehnisse am Vorabend aufklären. Er berührt sie, sie wehrt ab, worauf er fragt, ob sie George doch heiraten wolle und keine Gewissensbisse habe. Sie fragt ihn weshalb, wartet Antwort nicht ab und will wissen, wie spät es ist. Marc hat jedoch seine Uhr verloren. Nun macht sich Daisy einen Reim, was scheinbar passiert ist, gibt ihm Uhr.	keine Musik
Dexter, Daisy	Dexter kommt, begrüßt Marc, lotst ihn zu Onkel Willy an die Bar. Dexter gibt ihr Drink. Sie entschuldigt sich bei Dexter, weil sie sich als Versagerin sieht und Verfehlungen eingesteht.	
	Dexter beschwichtigt.	Einsatz Klarinettenmelodie
	Dexter fragt sie, wie ihr denn sein Hochzeitsgeschenk gefallen hat.	geht über in das Motiv True Love von Streichern gespielt.
	Gespräch über schöne Momente auf dem Boot und dessen Verkauf, und Erwerb einer neuen Yacht. Daisy gesteht Verfehlungen in der Ehe ein.	Anstelle der Schlussnote, beginnt

			Dexter entgegnet, dass dies auch seine Vor- teile hat, wenn man daraus lernt.	Nach Aussage <i>I Love You Sa- mantha</i> : Flöte, Streicher
		Dexter, Daisy, Liz, Marc	Auftritt Liz und Marc, Hand in Hand, ent- schuldigen die Störung. Nach kurzer Pause erklären sie, nichts mehr mit dem Späher-Magazin zu tun ha- ben zu wollen und nicht über die Hochzeit berichten werden.	hinzu kommen weitere Instru- mente; Ausklang Musik. Mit Beginn Erklärung: Ende Mu- sik.
		George, Dexter, Daisy, Marc, Liz	George erscheint. Er will sich allein mit Daisy aussprechen, sie besteht darauf, dass alle bleiben. George sagt, er sei sich über die Hochzeit nicht sicher, fordert Entschul- digung und Erklärung. Marc klärt auf, was am Vorabend passiert. George ist erleich- tert und lenkt ein. Jedoch hat es sich Daisy anders überlegt. George meint, dass Dexter damit zu tun hat. Er tritt ab.	keine Musik, Georges Schritte im Kies hörbar Trommelschläge untermalen Geor- ges Abgang
		Daisy, Dexter, Liz, Marc	Kirchen-Orgel ist zu hören, die Hochzeits- lied anstimmt. Daisy schreckt auf und fragt sich, was sie nun wegen der Hochzeitsgäste machen soll. Dexter rät ihr ein paar Worte zu sagen, die Anwesenden folgen der Braut ins Haus.	Treulich geführt - Brautchor in "Lohengrin" von Richard Wag- ner
39	01:42:48- 01:44:55	Dexter, Marc, Liz, Daisy, ihre El- tern, Hoch- zeits- gäste	Sie befinden sich nun im Vorzimmer. Dai- sys Eltern treten ein, teilen mit, dass sie al- les erfahren haben. Nachdem ihre Mutter vorschlägt, dass der Vater zu den Gästen spricht, lenkt Daisy ein, dass sie das selbst übernehmen wird. Sie öffnet die Tür, be- ginnt zögerlich Ansprache. Sie bittet um Ende der Orgelmusik Sie fährt zunächst stotternd fort. Sie teilt mit, dass ihr Verlobter weg ist, er meinte: "Wir sollen es lieber lassen, worauf ich ihm nur lebhaft beipflichten konnte." Sie dreht sich zu Dexter im Vorraum um und bittet ihn um Hilfe. Er spricht vor, sie gibt seine Worte wieder, dass sie die Hoch- zeit nachholen würden, wie sie beim ersten Mal (mit Dexter) geplant war. Bittet um Geduld. Schließt Türe. Dreht sich zu Dexter um und fragt ihn, ob das gut gehen wird. Er bekräftigt, dass er es versuchen möchte. Nachdem sie sich küs- sen, tritt er ab. Daisy wendet sich ihrem Va- ter zu, bedankt sich, dass er wieder zurück ist und entschuldigt sich für ihr Verhalten. Marc und Liz stehen daneben, sie hat Trä- nen in den Augen.	jäher Musikabbruch keine Musik Lachen nach Ende dieser Aussage Keine Musik
40	01:44:55- 01:46:28		Daisy und ihr Vater betreten Trauungs- raum, er führt sie nach vorne. Schnitt in Vorraum: Marc trocknet Liz' Tränen mit Taschentuch, die beiden beschließen auch zu heiraten, betreten Saal, setzen sich hin- ten hin. Dexter tritt nach vor,	Erneuter Beginn der Wagnerschen Hochzeitsmusik von Orgel gespielt

		stellt sich neben Daisy.	Orgel wird nahtlos von Jazz-Band mit beschwingter,
		Daisy schaut zunächst erschrocken und suchend um sich, sieht Dexter ernst an, lacht dann aber.	New-Orleans-jazziger Version von <i>Treulich geführt</i> abgelöst.
		Schnitt: Louis und Band sind auf der Terrasse spielend zu sehen.	
		Schnitt in Trauungsraum, wo mehrere Annäherungen stattfinden: Marc und Daisy küssen sich leidenschaftlich, im Vorraum beugt sich Daisys Vater zu ihrer Mutter (Andeutung Kuss - Ausführung bleibt offen), Caroline gibt Onkel Willi einen versöhnlich beide lachen.	
		Schnitt: zur Band auf der Terrasse	Band spielt Schlusstakte.
		Danach sagt Louis: "Ende von der Handlung" und schickt mit der Hand einen Kuss in Richtung Haus.	Orchestraler Musikeinsatz von <i>I Love You Samantha</i> bei Kuss-Geste
41	01:46:28-01:46:40	Schwarzblende mit Text-Einblendung "The End"	Musikende mit u. a. mit Harfen-Arpeggio
42	01:46:40-01:47:03	Abspann	Instrumental-Version <i>You're Sensational</i>

8.5 Abstract

Die Masterarbeit befasst sich mit einem der einnahmestärksten Filmmusicals von Metro-Goldwyn-Mayer (MGM): *Die oberen Zehntausend* (engl.: *High Society*) erschien 1956 und war ein Remake von *Die Nacht vor der Hochzeit* (engl.: *The Philadelphia Story*). Die Stars des Films sind Grace Kelly und die Musikgrößen Bing Crosby, Frank Sinatra und Louis Armstrong mit Band. Auf die Frage, warum ein bereits erfolgreicher Film noch einmal verfilmt wurde und was für den Erfolg dieses Remakes verantwortlich war, entstand die Hypothese, dass die Umsetzung als Filmmusical mit den von Cole Porter geschriebenen Songs in Verbindung mit den Interpret*innen und der Dramaturgie den Schlüssel zum Erfolg ausmachte. Um dies zu untersuchen, werden die Filmsongs und entsprechende Szenen mithilfe der Film-DVD und der Notenvorlagen analysiert und die Musik in Kontext mit dem szenischen und dramaturgischen Inhalt gesetzt. Dabei werden Hintergrundinformationen zur Filmentstehung, wie auch die verwendete Terminologie und Geschichte hinlänglich verwendeter musikalischer Liedformen und ihrer Formteile untersucht. Das Resümee ergibt, dass Musik und Dramaturgie sich an erprobten Konzepten orientieren, überwiegend mit Songs auf Basis der Tin Pan Alley mit der typischen Handschrift Porters, in dem auch Jazz eine zentrale Rolle spielt.

This master's thesis deals with one of the highest-grossing film musicals by Metro-Goldwyn-Mayer (MGM): *High Society* was released in 1956 and was a remake of *The Philadelphia Story*. The stars of the film are Grace Kelly and the musical greats Bing Crosby, Frank Sinatra and Louis Armstrong with band. In response to the question of why an already successful film was made into a film again and what was responsible for the success of this remake, the hypothesis arose that the realisation as a film musical with the songs written by Cole Porter in conjunction with the performers and the dramaturgy was the key to the success. In order to investigate this, the film songs and corresponding scenes are analysed with the help of the film DVD and the sheet music and the music is placed in context with the scenic and dramatic content. Background information on the making of the film, as well as the terminology used and the history of the musical song forms and their parts are examined. The conclusion is that the music and dramaturgy are based on tried and tested concepts, predominantly with songs based on Tin Pan Alley with Porter's typical signature, in which jazz also plays a central role.