

Reinhard Giebel – Nicht vergessen!

REINHARD GIEBEL

Nicht vergessen!

Essays

Reinhard Giebel ist in Göttingen geboren. Er ist Pianist und war Mitbegründer des Gunter Hampel-Quintetts.
Piano-Solokonzerte, Veröffentlichung von 5 LPs und 6 CDs
Musik zu Kurzfilmen, Theatermusik, Hörspiele
Im NordPark Verlag erschienen bisher:
»Aufregung in Kassel« TV-Collagen
»Zwölf Ausflüge« Geschichten
»Abschied von Frankfurt« Musik-CD

N O R D P A R K

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Besonderen Hefte im
NORDPARKVERLAG
Alfred Miersch
Klingelholl 53 42281 Wuppertal
Gesetzt in der Palatino
© Reinhard Giebel, 2014
Alle Rechte vorbehalten
ISBN: 978-3-935421-98-0
www.nordpark-verlag.de

*Die Besonderen Hefte werden eigenhändig in der Werkstatt
des NordPark Verlages gesetzt, nach Bedarf in kleinen Auflagen
gedruckt, dann handgefalzt und handgeheftet und in den
Schutzumschlag aus dem PASSAT-Vorsatzpapier des
Hamburger Papierherstellers Geese eingeschlagen.*

Gedruckt auf dem Geese Werkdruckpapier *Alster*
chlor- und säurefrei und alterungsbeständig
entsprechend ANSI 3948 und ISO 9706.
www.geese-papier.de



FSC zertifiziert
SGS – COC –004030
www.fsc.org

Inhalt

INTRO	7
ABBOTT & COSTELLO	10
HELMUT KÄUTNER	19
PAUL KUHN	24
RUSS FREEMAN & ANDRÉ PREVİN	29
GEORGE SHEARING	37
KARL HERMANN PILLNEY	43
BRUBECK & DESMOND	48
USA FOR AFRICA	55
PET SHOP BOYS	66
RENÉ HIGUITA	70

INTRO: WEGE ZUM JAZZ

Ernsthaften Kontakt mit der Musiksprache »Jazz« bekam ich als Jugendlicher mit mehreren Jahren Klavierunterricht und etlichen Auftritten als Tanzmusiker [»Einmal am Rhein!«]. Gunter Hampel wohnte in der Nachbarschaft und war mir im Gymnasium zwei Jahre voraus. Wir freundeten uns an, als wir feststellten, dass unsere Interessen ähnlich gelagert waren; beide hatten wir mit Klavier begonnen und gingen dann zu Holzblasinstrumenten (Saxofon und Klarinette) über, bei mir kam später das Akkordeon hinzu, bei Gunter das Vibrafon, seine große Liebe.

Das Interesse an der Jazzmusik wurde damals – Ende der 1950er Jahre – geweckt und verstärkt durch folgende Einflüsse:

- den Rundfunk
- Live-Auftritte namhafter Bands
- Schallplatten
- Buchpublikationen
- Kinofilme
- Fernsehsendungen (in geringem Maße)

Im einzelnen:

- es gab viele verdienstvolle deutsche Rundfunksen-

dungen zum Thema Jazzmusik, aber die größte Ausstrahlung – auch terrestrisch – hatte seinerzeit ein Amerikaner mit einer sonoren Stimme: Willis Conover mit der von ihm moderierten Sendung »Voice of America Jazz Hour«, die – bei uns um Mitternacht – weltweit gehört wurde. Willis war die Lichtgestalt; was er uns unnachahmlich unaufdringlich nahebrachte, war die ultimative Botschaft.

- Live-Auftritte amerikanischer Bands waren Anlässe, unsere Herrgötter einmal aus der Nähe zu sehen. »Jazz at the Philharmonic« nannte sich ein Kompakt-Paket berühmter US-Musiker, das der Impresario Norman Granz nach Europa verfrachtete und das hier für volle Häuser sorgte. Die Haus-Begleitband war fast immer das Oscar Peterson Trio mit der Bass-Legende Ray Brown, dazu kamen Weltklasse-Solisten wie Tenorsaxofonist Stan Getz, und zum Schluss gab es die große Jam Session aller Beteiligten.

Deutsche Bands waren nicht minder beliebt, vor allem, wenn sie aus der Frankfurter Sphäre stammten und sich um den Posaunisten Albert Mangelsdorff formierten.

- Langspielplatten waren eine herrliche Quelle, fachspezifisches Englisch zu lernen, weil die Covers unendlich viel Platz boten für Texte. Sie waren aber auch ein sehr guter Kontakt zur Musiker-Szene, und schließlich waren die LPs das damals aktuellste Informationsmedium, um einen Überblick über neueste Entwicklungen zu erhalten.

Es gab manchen Sonntagnachmittag, an dem ich mit Gunter vor dem Plattenspieler saß und an dem wir versuchten, die Feinheiten aus den Aufnahmen großer amerikanischer Jazzherauszuhörer, der Genialität nachzuspüren, mit der sie Standards oder eigene Kompositionen interpretierten, und zu verfolgen, wie sie ihre Improvisationslinien anlegten.

- Sehr wichtig war ein Jazzbuch mit dem Titel »Das Jazzbuch« von Joachim-Ernst Berendt.

Der gebürtige Berliner und studierte Musikwissenschaftler – der in Sachen Jazz auch im Rundfunk und im Fernsehen aktiv war – schrieb im Jahre 1953 dieses Werk, das einen Nobelpreis verdient hatte. Kompetent, gut verständlich, locker und spannend breitet Berendt die Jazzgeschichte aus, erläutert die Entwicklung der Stile und porträtiert die wichtigsten Musiker. Dieses Buch, einige Male neu aufgelegt, hat neugierigen jungen Musikern unschätzbare Dienste geleistet.

- Einige wenige Kinofilme wie die »Glenn Miller Story« oder die »Benny Goodman Story« rundeten unser Bild von Jazzgrößen ab, obwohl diese Filme für die ganze Familie und den Kinobesuch am Sonntagnachmittag gedacht waren und deshalb bei den Anhängern der »reinen Lehre« auf erhebliche Vorbehalte stießen.

WHO'S ON FIRST: BUD ABBOTT AND LOU COSTELLO

Die ersten zwanzig Jahre meines Lebens verbrachte ich in Göttingen, einer kleinen Großstadt in Süd-Niedersachsen, die seit jeher renommiert ist durch ihre Universität. Die Nachkriegs-Kino-Spielpläne in meiner Heimatstadt wurden bestimmt von drei Faktoren: Einmal gab es beim deutschen Normalbürger einen gehörigen Nachholbedarf an Gefühligkeit, Kitsch und Sehnsucht nach intakter Heimat, der vom deutschen Film mit Werken wie »Grün ist die Heide« gedeckt wurde, zweitens ließen sich die Besatzer ihr Recht auf *Re-Education* der deutschen Bevölkerung nicht nehmen und setzten drittens – damit einhergehend – ihre kommerziellen Interessen durch, bei den Amerikanern identisch mit dem langen Arm Hollywoods.

Aus Berlin war ein Herr namens Krause [vulgo: Kino-Krause] zugereist. Er richtete drei Kinos ein und sorgte für neuen Schwung. Das »Eden« war ein eher traditionelles Lichtspielhaus (das auch schon einmal sonntags »Tom und Jerry«-Trickfilme zeigte), der »Stern« ein Riesen-Palast (»Drei Münzen im Brunnen«, »In 80 Tagen um die Welt«) und die »Krone« ein kleines, versteckt liegendes Haus mit einer vor allem von jungen Leuten bestaun-

ten Novität: Vom frühen Morgen bis nach Mitternacht präsentierte es zehn Vorstellungen pro Tag.

Hier gab es eine bunte Auswahl an Spielfilmen zu sehen, von 3teiligen »Dr. Fu-Man-Chu«-Serien bis zu seriösen Werken wie »Verdammt in alle Ewigkeit«. Ein sehr gemischtes Publikum war in den einzelnen Vorstellungen auszumachen: Morgens Hausfrauen und Rentner, mittags oft niemand – aber dann zur Spätvorstellung um 22 Uhr Schüler, Studenten und angehende Schauspieler, von denen einer sich akribisch auf den jeweiligen Film einstellte, indem er ihn am Morgen unter die Lupe nahm, sich Notizen machte und dann am Abend in leise Passagen und Sprech-Pausen hinein Zitate und Geräusche einstreute, die für eine aufgekratzte Stimmung sorgten und den Filmen häufig ihre beabsichtigte Wirkung nahmen. Happenings, auf die man sich freuen durfte!

In der »Krone« lernte ich Film-Genres kennen, die meine Vorstellungskraft ausgiebig beschäftigten: Science Fiction-Filme aus den 1950er Jahren [»Atlantis«], amerikanische Western wie aus dem Bilderbuch, B-Movies jedweder Art.

Eine wichtige Entdeckung in jenen aufregenden Kino-Tagen war für mich das amerikanische Komiker-Duo Abbott and Costello.

Die Art ihres Auftretens war für mich etwas Neues: Der kleine, dickliche, sympathische Doofie mit ungelinken Bewegungen, der fast alles falsch machte, und der korrekte »Straight Man«, der sich eher schlecht als recht

durch die Schwierigkeiten des Lebens mogelte. Den sachlichen Partner akzeptierte ich mehr oder weniger, doch begeisterten mich vor allem die Frechheit des Kleinen, der irgendwie am Ende doch immer Recht bekam, und seine Sprüche; später: seine Wendigkeit und die tänzerische Leichtigkeit seiner Bewegungen.

Noch später erfuhr ich, dass sie drei Jahre lang (1942, 1943 und 1944) Super-Kassenmagneten [*Box Office Champions*] in Hollywood und willkommener Ersatz für Laurel & Hardy gewesen waren, als deren Duo-Karriere ihren Höhepunkt überschritten hatte.

Bud Abbott (1895-1974) entstammte einer Zirkusfamilie. Er arbeitete einige Jahre lang als Theatermanager und nahm die Gelegenheit wahr, *backstage* die großen Komiker zu studieren, bevor er gelegentlich die Rolle des Straight Man übernahm und dann ins Schauspielerefach wechselte.

Lou Costello (1906-1959) – geboren als Louis Francis Cristillo – versuchte sich als Preisboxer, dann als Film-Statist und -Stuntman, bevor er als Komiker erfolgreich wurde.

Ab 1936 traten Abbott und Costello als Duo auf. Die beiden begannen als Vaudeville-Komiker; als diese Institution – eine Art Bunter Abend mit Komikern, Sängern, Tänzern und Artisten – durch das Aufkommen des Tonfilms zum Sterben verurteilt war, boten sich ihnen neue Chancen im Bereich der *Burlesque* – im Amerika der 30er Jahre populäre Live-Shows, die eine Mischung boten aus

Comedy und Striptease. Hier konnten sich unbekannt Talente entfalten und heranreifen, um dann unter Umständen für die großen Karrieren entdeckt zu werden. Bud & Lou arbeiteten hart auf ihrem Weg nach oben, bewältigten eine Unzahl an Live-Auftritten und hatten eigene Radio- und Fernseh-Shows, bevor Hollywood rief.

Dort dämmerte es einigen Bossen recht schnell, dass Filme mit dem Team A&C ein sehr lukratives Geschäft versprachen. Vorwiegend für die Universal-International Pictures Inc. drehten die beiden in 17 Jahren insgesamt 36 Spielfilme, bisweilen drei pro Jahr. Das war nur zu schaffen mit Hilfe ausgesuchter Drehbuch- und Gagschreiber und durch häufige Rückgriffe auf Themen, mit denen sie Erfolg hatten, wie die U.S. Army, Grusel-Komödien und »Abbott and Costello Meet ...«. Dass solch ein Produktions-Tempo zu Lasten der Qualität gehen würde, war unschwer vorauszusehen. Ernsthafte Versuche, dem Duo inhaltlich und thematisch ein schärferes Profil zu geben – ein Beispiel ist der Film »The Time Of Their Lives«, ein zweites, das Lou Costello beabsichtigte, den Don Quixote-Stoff zu adaptieren – scheiterten an der Entschlossenheit der Universal-Verantwortlichen, ihre Geldmaschine weiter in Gang zu halten, ohne ein Risiko einzugehen. Das Publikum wurde mit A&C-Filmen regelrecht überschwemmt: Während ein neues Werk entstand, wurde ein älteres in die Kinos geschickt, es gab *Releases* und *Re-Releases* en masse.

Im November 1956 brach das Team auseinander. Nach

einem umjubelten abendlichen Auftritt in Las Vegas setzte sich Abbott an den Casino-Spieltisch und nahm während der nächsten Stunden zu viele Drinks zu sich. Bei der Mitternachts-Show gab es ein Desaster, Costello musste seinen betrunkenen Partner von der Bühne führen.

Für die Trennung hatten sich im Laufe der Jahre verschiedene Gründe angesammelt: Bud Abbotts Versuche, seine epileptischen Anfälle durch Alkoholkonsum zu überspielen; die gnadenlose Termin-Hatz; Lou Costellos Auffassung, nicht genügend anerkannt zu werden – so wollte er das Team als «Costello and Abbott» angekündigt wissen; Lous Wunsch, endlich auch in dramatischen Rollen aufzutreten; lähmende Routine; die begründete Angst der beiden, aus der Mode zu kommen, da eine nicht geringe Zahl von amerikanischen Stand-Up-Komikern mit anderen Inhalten an die Öffentlichkeit trat; schließlich das Alter der Akteure, das es ihnen erschwerte, physisch herausfordernde Parts überzeugend zu spielen.

Nach der Auflösung des Duos gab es Versuche von beiden, ihre Karrieren fortzusetzen. Lou Costello interpretierte im Fernsehen ein paar ernsthafte Rollen, die von der Kritik positiv bewertet wurden, und fühlte sich wie neugeboren. Dann ließ er sich überreden, in einem halbwegs lustigen Film die Hauptrolle zu übernehmen: »The 30-Foot Bride Of Candy Rock« (1959). Der Film wurde ein Flop. Alle weiteren Karriere-Planungen von Lou endeten mit seinem frühen Tod.

Bud Abbott bildete 1961 für nur kurze Zeit ein Team mit Candy Candido (einem Radio- und Night Club-Komiker) und probierte dabei mehr oder weniger, A&C wieder aufleben zu lassen. Ab 1967 beteiligte sich Bud an der Vertonung einer Hanna-Barbera-Produktion von insgesamt 156 Abbott und Costello-Cartoons: er lieh seiner eigenen Figur seine vertraute Rasselstimme. Die Protagonisten der Zeichentrick-Serie hatten allerdings wenig gemeinsam mit dem echten Komiker-Team.

Bis Mitte der 80er Jahre konnte man A&C-Filme in Deutschland sehen, sie gehörten zum Repertoire der Fernsehsender. Das hat sich geändert. Wenn man nach Gründen dafür sucht, bleibt als Hauptargument, dass sich 70 Jahre nach ihrem Hollywood-Debut eben die Zeiten verändert haben. In ihrer Epoche spielten sie relativ schlichte Typen mit existenziellen Ängsten, gegen die sie mit schlichten Mitteln ankämpften, der eine mit kindlichen Taktiken, der andere mit Strategien des älteren Bruders, der obendrein noch auf den »Kleinen« aufpassen musste. Hat sich da wirklich so vieles geändert? Das Zeitlose ihrer Darstellung wurde jedenfalls von prominenten Kollegen gebührend gewürdigt. So rühmte Jerry Lewis die beiden als »Pioniere, die den Boden bereiteten für die heutigen Komiker«, als »Perfektionisten« und »Meister des Timing«, Groucho Marx pries Bud Abbott als »größten Stichwortgeber aller Zeiten«, für Mel Brooks war er schlicht »ein Genie«, und Charlie Chaplin nannte Lou

Costello 1941 »den gegenwärtig besten Komiker im Filmgeschäft«.

Verglichen mit Größen wie Charlie Chaplin, Buster Keaton und den Marx Brothers waren Abbott und Costello nicht die erfindungsreichen Künstler, die in ihren Rollen unverwechselbare Charaktere ausprägten; sie waren Komiker, die auf burleske Routine-Versatzstücke und Kaulauer bauten, dabei nie boshaft wirkten und – wie oben schon zitiert – das alles mit traumwandlerischem Timing servierten. »*They worked like a well-oiled machine*«, schreibt der amerikanische Filmkritiker Leonard Maltin. Dazu kam – und das hatten sie mit den Marx Bros. gemeinsam – dass ihre Filmszenen wie Live Acts aussahen, was eben ihrer Vielzahl von öffentlichen Auftritten und der daraus resultierenden Sicherheit zu verdanken war. So bleibt nur zu hoffen, dass es bald eine Abbott und Costello-Renaissance geben wird und ihre Filme wieder häufiger zu sehen sein werden.

Für diejenigen Leser, die Abbott und Costello näher kennenlernen möchten, gebe ich hier einige Empfehlungen; sie umfassen zwei Bücher, ihren bekanntesten Sketch und fünf Spielfilme:

- **Abbott and Costello in Hollywood** (by Bob Furmanek and Ron Palumbo)
- **The Abbott & Costello Story** (by Stephen Cox and John Lofflin)
- **Who's On First** (1938)
Ein Sketch (als Video- und als Tondokument erhältlich), der unzählige Male von den beiden Komikern

aufgeführt wurde.

Es geht um Baseball, die Spieler erhalten Geheimnamen, die den Gegner verwirren sollen. Die Wortspiele sind praktisch unübersetzbar! Der Sketch – auch Teil ihres Films »The Naughty Nineties« (1945) – ist zu einer Ikone der amerikanischen Unterhaltungskunst geworden: Das Werk wurde von Time Magazine im Jahr 1999 als bester Sketch des 20. Jahrhunderts ausgezeichnet. »Who's On First« ist Bestandteil der Handlung des Films *Rain Man* (1988, mit Dustin Hoffman).

- **Abbott and Costello in Hollywood** (1945)

A&C machen die Filmmetropole unsicher. Einige Schwächen des Drehbuchs werden ausgeglichen durch gelungene Duo-Auftritte.

- **The Time Of Their Lives** (1946)

Ein für das Team sehr ungewöhnlicher Film, mit einem exzellenten Drehbuch und adäquaten schauspielerischen Leistungen, weg von den sicheren Pfaden der Situations-Komik und Routine. Bemerkenswert: Abbott und Costello treten hier nicht als Duo auf.

- **Hold That Ghost** (1941)

Unsere beiden Freunde erben ein Spukschloss. Eines ihrer besten Werke; sehr gut gemachter Slapstick.

- **Abbott and Costello Meet The Invisible Man** (1951)

Bud und Lou als Privatdetektive mit einem verwickelten Fall, der sie ins Boxer-Milieu verschlägt. Mit erstklassigen *Special Effects*. Der zweitbeste A&C-Film.

- **Abbott and Costello Meet Frankenstein** (1948),
Horror-Komödie

Der beste Film des Duos, ein Film für die »Ewigkeit«, das Werk, das von Abbott & Costello bleiben wird; diese Komödie befindet sich auch in meiner Liste der besten 25 Filme aller Zeiten.

Die Handlung in wenigen Worten:

»Die beiden Transportarbeiter Wilbur und Chick sollen zwei Kisten mit Frankensteins Monster und Graf Dracula an ein Grusel-Kabinett ausliefern. Dieser Auftrag erweist sich als aufregendes Abenteuer, weil sich die beiden angeblich toten Horror-Figuren plötzlich aus ihren Kisten erheben und das Weite suchen. Wilbur und Chick nehmen umgehend die Verfolgung auf... «

(Ausschnitt aus einer Besprechung der Frankfurter Rundschau vom 21.05.1982)

Diesen Film sah ich zum erstenmal in Hannover in den 60er Jahren. Einer Zeitungsankündigung hatte ich entnommen, dass er in einem Kino am anderen Ende der Stadt lief. So setzte ich mich in eine leere Straßenbahn, erreichte das Kino und erlebte den Film gemeinsam mit vier anderen Zuschauern in einer Nachmittags-Vorstellung. Als ich während der Rückfahrt dem etwas neugierigen Straßenbahn-Fahrer den Grund meiner Exkursion nannte, war er ganz begeistert und versprach mir, sich den Film anzusehen. Ich wünschte mir, unser Land hätte mehr solcher Straßenbahner!

IN JENEN TAGEN: HELMUT KÄUTNER

Der Winter 1946/47 war ein sogenannter Rekordwinter – Temperaturen unter 20° minus waren keine Seltenheit. Ich erinnere mich daran, dass in einigen Räumen in der Wohnung unserer Familie gewaltige Eiszapfen von der Decke wuchsen.

Genau zu der Zeit begann der Regisseur Helmut Käutner mit seinen Mitarbeitern einen Film zu drehen, der sich mit der soeben überstandenen Horror-Epoche des »Dritten Reiches« auseinandersetzte.

Helmut Käutner (1908 – 1980), Kabarettist, Schauspieler, Drehbuchautor und einer der wichtigsten deutschen Regisseure des 20. Jahrhunderts, war ein sensibler und handwerklich souveräner Künstler. Es gelang ihm, während der nationalsozialistischen Herrschaft Filme zu inszenieren, die weder politisch noch ideologisch ausgerichtet waren, wobei das Misstrauen des obersten Reichskulturwarts Joseph Goebbels und anderer Top-Nazis das Arbeiten nicht gerade erleichterte. Zwei Filme aus besagter Zeit gelten als Meisterwerke: »Romanze in Moll« (1943) und vor allem »Unter den Brücken« (1944). Dieses letztgenannte Werk – unter schwierigen Bedingungen erstellt – ist eine poetisch-zarte Dreiecks-Liebesgeschichte, angesiedelt im Binnenschiffer-Milieu.

Gegen Ende des II. Weltkrieges wurde Käutner in dienstlicher Mission eingesetzt, um auf einem deutschen Vorpostenboot Material zu sammeln für einen Film über die Kriegsmarine. Er lernte dabei den Schriftsteller und damaligen Bootskommandanten Ernst Schnabel kennen; gemeinsam entwickelten sie die Idee und das Drehbuch für den Film »In jenen Tagen«.

Die Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten schienen unüberwindlich: Ateliers, die man nutzen konnte, waren nicht zu finden; auf anspruchsvolle Studioausrüstung wie Beleuchtung, Dekorationen und Kostüme musste man notgedrungen verzichten. So wurde im Freien gedreht, in Hamburg und Umgebung.

Ein weiteres Problem für den mit einem Mini-Etat produzierten Film war die Besetzung des Schauspieler-Ensembles; da es manchem nicht möglich war, Hamburg auf dem Reisewege zu erreichen, beschränkte sich Käutner auf diejenigen, die er einsetzen konnte, und das ergab ein dennoch beachtenswertes Team, bestehend aus Akteuren, die im »Dritten Reich« erfolgreich gewesen waren und solchen, die unter politischer Verfolgung gelitten hatten.

»In jenen Tagen – Geschichten eines Autos« ist ein Episodenfilm. Im Mittelpunkt steht ein Automobil, Baujahr 1933, das bis zum Kriegsende verschiedenen Besitzern gehört. In einer Rahmenhandlung sehen wir zwei Männer, die dieses Auto inmitten einer Schrott- und Trümmerlandschaft ausschachten; ihre Unterhaltung kreist im

Wesentlichen um die Frage, ob es nach all den düsteren Erfahrungen noch Menschen gibt auf dieser Welt.

Bei bestimmten Details und Gegenständen, die sie am und im Auto finden, sind sie sich nicht ganz schlüssig über deren Bedeutung. Zwei Beispiele: ein in die Windschutzscheibe eingekratztes markantes Datum (30133), das von ihnen für eine Telefonnummer gehalten wird / ein kleiner Kamm, der sich im Fond des Wagens befindet. Hier »greift« dann das Auto »ein« und leitet im Off (mit Hilfe der Stimme des Regisseurs) über zu den wahren Geschichten – sieben an der Zahl.

Es sind kurze Geschichten, die sich mit Menschen und ihren Schicksalen während der NS-Epoche befassen, um eine Antwort auf die anfangs gestellte Frage zu geben. Inhaltlich geht es um die Themen Judenverfolgung, Widerstand gegen das Regime, Unterdrückung der künstlerischen Freiheit [Stichwort: Entartete Kunst], eine Fahrt mit eben diesem Auto im Russland-Feldzug und schließlich Menschen auf der Flucht in Deutschland. Diese letzte Episode wirkt ein wenig symbolträchtig und bedeutungsschwer: Die zwei Protagonisten heißen Maria (mit Kleinkind) und Josef, und sie übernachteten in einer Scheune. Diese Geschichte über Leute auf der Flucht lässt indessen im Gegensatz zu den vorherigen etwas Hoffnung aufscheinen und erlaubt einen vorsichtig optimistischen Blick in die Zukunft.

Die meisten Szenen der sieben Episoden enthalten Dialoge im Innenraum oder in Reichweite des Autos. Es

herrscht also eine kammerspielartige Atmosphäre – deshalb konzentriert sich die Kamera größtenteils auf Gesichter. Dabei beeindruckten aus der umfangreichen Schauspieler-Gruppe einige Darsteller-/innen durch präzise Typisierung: Ida Ehre, Margarete Haagen und Winnie Markus sowie Willy Maertens, Carl Raddatz und Hermann Speelmans.

Der Film gelangte zur Uraufführung in Hamburg am 13. Juni 1947 bei mäßigem Publikumszuspruch. Das Echo in der deutschen Presse fiel erfreulich aus: Man lobte das »dichterisch geschriebene Drehbuch«, die »Kameraarbeit von Igor Oberberg« und das »Fehlen des politischen Zeigefingers« (Der Spiegel); in »Der Neue Film« konstatierte Wolfdietrich Schnurre, dass »es wieder einen ernst zu nehmenden deutschen Film gibt«.

Für viele – und da schließe ich mich an – ist »In jenen Tagen« der beste Film Helmut Käutners. Der weltweit und zu Recht beachtete und gefeierte italienische Neorealismus, wie er sich beispielsweise in Vittorio de Sicas Meisterwerk »Fahrraddiebe« präsentiert, fand hier sein deutsches Pendant. Die Bezeichnung »Trümmerfilm« klingt allerdings reichlich deprimierend und ein wenig abwertend – ein Terminus im Sinne von »Aufbruch« oder »Start« hätte es schon sein dürfen!

Dieser Film ist ein gelungenes Stück deutscher Vergangenheitsbewältigung – ein leiser, nachdenklich stimmender Film, dessen einziger »Fehler« es war, dass er zu früh gedreht wurde, denn so kurz nach den Ereignissen, die

das »Dritte Reich« mit sich gebracht hatte, war kaum jemand in Deutschland bereit, sich mit diesem Werk kritisch und notgedrungen schmerzhaft auseinanderzusetzen. Man hatte genügend eigene Probleme, sich in der neuen Wirklichkeit zurechtzufinden.

Statistische Angaben:

In jenen Tagen – Geschichten eines Autos
Deutschland 1947 / Länge: 98 Minuten / sw
Drehbuch: Helmut Käutner, Ernst Schnabel

Kamera: Igor Oberberg

Regie: Helmut Käutner

Darsteller: Erica Balqué, Ida Ehre, Erwin Geschonneck, Margarete Haagen, Werner Hinz, Karl John, Willy Maertens, Winnie Markus, Bettina Moissi, Hans Nielsen, Carl Raddatz, Gert Schaefer, Franz Schafheitlin, Erich Schellow, Hermann Speelmans, Alice Treff u.a.

Empfehlung:

Der Film ist im Handel als VHS-Cassette und als DVD erhältlich.

DER MANN AM KLAVIER: PAUL KUHN

Mitte der 50er Jahre ließ ein Schlager Deutschland aufhorchen, der mit seiner Monotonie seinesgleichen suchte: »Der Mann am Klavier«. Es handelte sich um einen Walzer nach Art der damals gängigen Kölner Karnevals-Glanznummern; die Urheber waren Heinz Terningsohn (Text) und Karl Heinz Henning (Musik). Gesungen wurde das Lied von Paul Kuhn, bis dahin bekannt und geschätzt als versierter Jazz-Pianist. Nun fand er sich plötzlich an der Spitze von Hit-Paraden wieder, nachdem er – laut eigenem Bekunden – das »Klavier«-Lied bewusst gelangweilt heruntergesungen hatte, weil er vertragliche Verpflichtungen eingegangen war, deren Folgen er sich etwas anders vorgestellt hatte.

Paul Kuhn mit seinem angenehmen Bariton konnte bei dem Lied nichts falsch machen: musikalisch war beim besten Willen nichts zu interpretieren oder zu betonen. Es erinnert an einen aufgezogenen und dann losgelassenen Brummkreisler, an ein Perpetuum Mobile. Wenn so etwas lange genug überdauert, kann es zum Volkslied werden.

Weit mehr Beachtung als die Musik verdient allerdings der Refrain:

»Geb'n'Se dem Mann am Klavier noch'n Bier.
Sagen Sie ihm, 's wär von mir.
Spielen soll er mir dafür
das Lied von dem Mann am Klavier,
dann kriegt er dafür
von mir noch'n Bier.«

Was sofort ins Auge fällt, sind zwei direkte Befehle an den Ober (»Geb'n'Se« und »Sagen Sie ihm«) und ein indirekter an den Pianisten (»Spielen soll er mir dafür ...«), sowie das Beharren auf dem gleichen Endreim (»Bier«, »mir«, da-«für«, Kla-«vier«). Das ist recht statisch und kommt offenbar dem Sangesbedürfnis durstiger Kehlen entgegen.

Die minimalistischen Textpartikel, die umeinander kreiseln, erinnern an die Lyrik der amerikanischen Schriftstellerin Gertrude Stein und ihren klassischen Vers:

›Rose is a rose is a rose is a rose‹

(der Vers stammt aus dem Gedicht »*Sacred Emily*« von 1913, veröffentlicht im Jahre 1922).

Frei nach diesem Vorbild könnte man »unser« Lied etwa so zusammenfassen:

›ein bier ist ein bier ist ein bier ist ein klavier‹

Inhaltlich reflektiert der vorliegende Text die Befindlichkeit eines Teils der bundesrepublikanischen Gesellschaft, er führt uns in eine Zeit, in der ein Normalbürger, wenn er sich einmal etwas gönnen wollte, mit seiner Frau einen Abend in der Kneipe verbrachte, in der noch nach (Live-) Klaviermusik getanzt wurde, der Musiker Zuhö