Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 116

Artikel: Gespräch mit Billy Wilder : "Ich nehm' das alles nicht so ernst ..."
Autor: Wilder, Billy / Rasner, Hein-Gerd / Wulf, Reinhard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867558

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GESPRÄCH MIT BILLY WILDER

"ICH NEHM' DAS ALLES NICHT SO ERNST..."

Ich weiss gar nicht, warum die Leute da in letzter Zeit so auf mich losschiessen. Da haben sie eine Wilder-Retrospektive in London und eine in Dallas und eine in Berlin; hier im Museum haben sie dreissig meiner Filme gezeigt über Monate hinweg - wenn sie mich gefragt hätten, wären es vielleicht drei gewesen. Ich finde das alles so veraltet, so schimmelig. Im Filminstitut haben sie mich zwei Stunden gefragt und das auf Film genommen. Sie haben es mir geschickt, ich werde mir das nie ansehen. Ich bin kein Professor, ich nehm' das alles nicht so ernst, wie die das nehmen. Ich finde das zwar sehr nett, aber ich möchte nicht, dass es übertrieben wird. Ein bisschen Wilder ist ja schön, aber immer und immer Wilder... Natürlich, die meisten anderen aus meiner Zeit sind schon tot, ich bin eben einer von den paar, die noch leben. Und da sagt man sich vielleicht:"Also schnell noch irgendeinen kleinen Klamauk da machen mit dem Alten...!"

F: Es ist häufig die Rede davon, dass Sie bereits vor MENSCHEN AM SONNTAG zahlreiche Drehbücher für Stummfilme geschrieben haben.

W: Ich habe in Berlin zuerst als Journalist gearbeitet, nachdem ich aus Wien gekommen bin, wo ich auch schon Journalist war. In Berlin habe ich geschrieben für die "Nachtausgabe", den "Berliner Börsen-Courier", dann für Ullstein, für die "BZ" und für "Tempo" und manchmal sogar für den "Querschnitt". Und während dieser Zeit, ehe also mein Name bei MENSCHEN AM SONNTAG zum erstenmal als Drehbuchautor auftauchte, habe ich sehr viele Filme als Ghostwriter geschrieben. Nicht geschrieben, mitgeschrieben ist besser. Hier und da mal eine Szene oder etwas mehr, vielleicht bei vierzig oder fünfzig Filmen. Einige für den Franz Schulz; die meisten für den Curt J. Braun, das war fast ein Unternehmer, so eine richtige wandelnde Fabrik für Drehbücher. Der muss um die dreihundert Filme geschrieben haben und hatte natürlich keine Zeit, alles selbst zu machen. Deshalb hatte er immer eine ganze Reihe von Ghostwritern beschäftigt, und da habe ich so manchmal an zwei bis drei Skripten im Monat was geschrieben. Aber das war eine sehr gute Schule, ich habe sehr viel dabei gelernt; denn der Braun wusste genau, was beim Publikum ankam.

F: Aber immer ohne credit?

W: Ja, sicher. Der Braun oder der Schulz haben meine Sachen dann noch

ein bisschen verändert, und dann tauchte natürlich hinterher ihr Name alleine auf der Leinwand auf, weil sie eben halt schon bekannte Leute waren und ich völlig unbekannt.

F: Und Ihr erster offizieller Film als Autor war dann MENSCHEN AM SONNTAG.

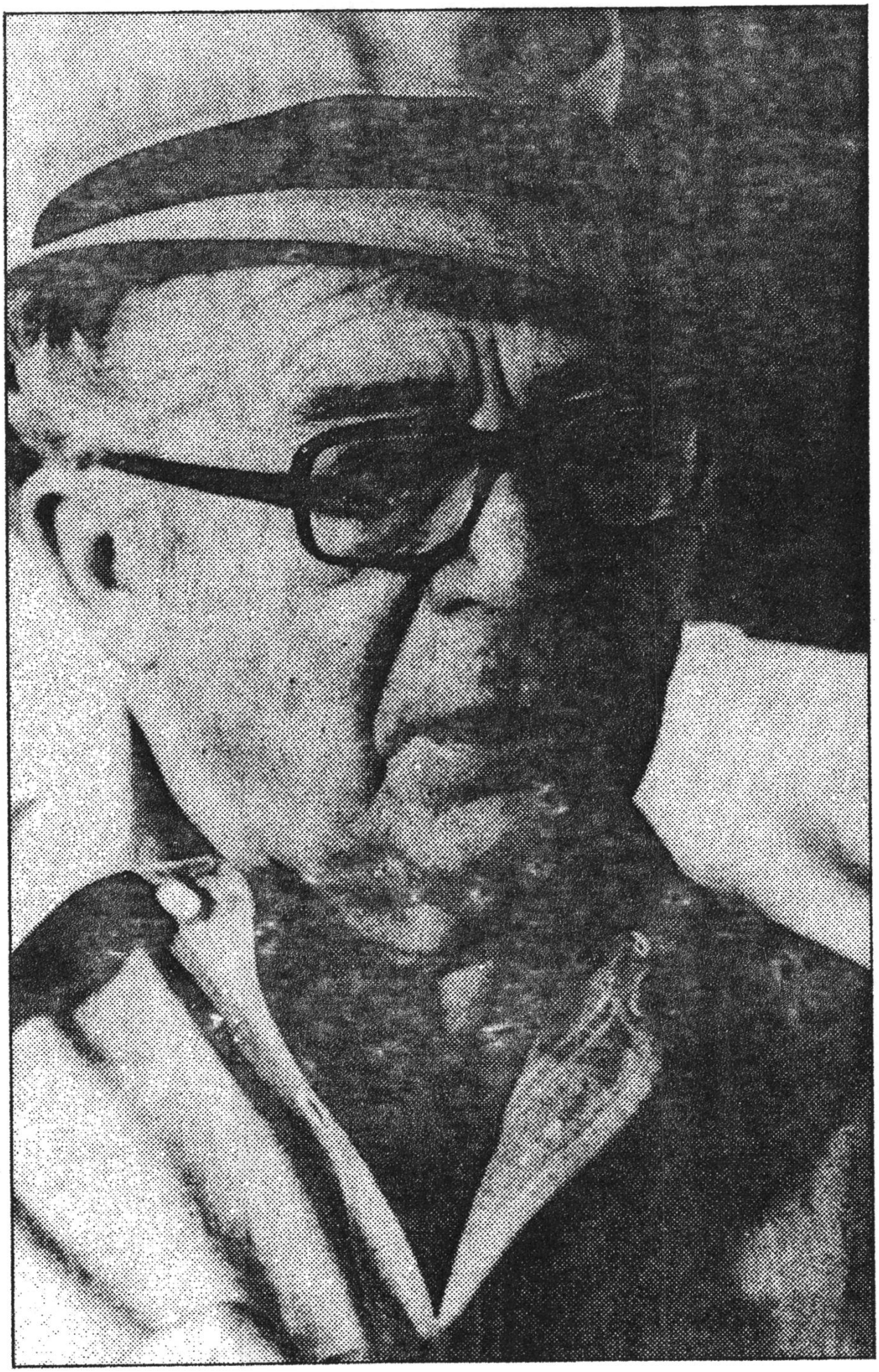
W: Ja, das war einer der letzten Stummfilme überhaupt. Einige Wochen später kam dann DER BLAUE ENGEL, das war der Anfang der Revolution des Tonfilms - zwei Jahre, nachdem es hier in Amerika angefangen hatte. Wir hatten damals so einen kleinen Stammtisch im "Romanischen Café", Journalisten zum grössten Teil, da sprachen wir natürlich auch über Filme, und plötzlich machte die Idee die Runde: "Warum drehen wir nicht auch einen Film?" Und ein Freund von mir, der Robert Siodmak - der verkaufte damals Anzeigen für eine Zeitschrift, die "Neue Revue" glaube ich -, der bekam von seinem Onkel fünftausend Mark geschenkt. Und sein Bruder Kurt, der hatte die Idee, den Film mit unbekannten Leuten auf den Strassen von Berlin zu drehen, denn mit fünftausend Mark konnte man sich natürlich keine Kamera und Filmmaterial besorgen und dann noch Berufsschauspieler bezahlen. Also haben wir uns hingesetzt, haben ein Drehbuch geschrieben, so dreissig oder vierzig Seiten lang, und dann haben wir einfach angefangen zu drehen. Nur immer am Sonntag, weil natürlich die meisten von uns einen Job hatten und die Woche über Geld verdienen mussten. Der Sonntag war also der einzige Tag, an dem wir überhaupt was machen konnten. Und wir waren doch alle Dilettanten: Der Siodmak hatte nie einen Film inszeniert, ich hatte nie einen Film geschrieben, ausser diesen Sachen als Ghostwriter natürlich, der Assistent von Siodmak war der Edgar Ulmer, ein anderer war der Fred Zinnemann. Ueberwacht hat das Ganze der Moriz Seeler, ein Literaturmann aus dem "Romanischen Café", der war so eine Art Produzent, obwohl auch er keine Ahnung vom Filmgeschäft hatte, aber er hatte ein gutes Gefühl fürs Theater und fürs Kino. Der einzige Professionelle bei der ganzen Geschichte war der Kameramann, Eugen Schüfftan. Er war auch der Aelteste, der hatte damals schon diesen berühmten Kameratrick erfunden, den Schüfftan-Effekt.

F: Man kann also sagen, dass der Film eine richtige Gemeinschaftsarbeit war, wo die einzelnen Funktionen nicht so scharf getrennt waren?

W: Richtig, der Siodmak war zwar der Regisseur, aber wir waren alle seine Assistenten, wir haben die Kamera und das Stativ und die Filmrollen durch die Strassen geschleppt, raus zum Wannsee und zum Tennisclub Rot-Weiss. Das war eine "nouvelle vague", dreissig Jahre ehe sie in Frankreich "entdeckt" wurden. Angefangen mit fünftausend Mark!

F: Man kann in einigen Quellen nachlesen, dass der Film eigentlich von Rochus Gliese als Regisseur begonnen wurde und dass Gliese dann wegen der ständigen finanziellen Schwierigkeiten die Regie aufgegeben hat.

W: Rochus Gliese, der Filmarchitekt? Möglich, aber ich kann mich nicht erinnern. Es ist möglich. Das ist immerhin ein halbes Jahrhundert her, und ich habe sowieso die Angewohnheit, viele Dinge einfach zu vergessen, sie aus meinem Gedächtnis zu streichen, manchmal auch wichtige. Und dann gibt es wieder ganz blöde Sachen, die man einfach nicht vergisst. Ich erinnere mich zum Beispiel noch heute an die Telefonnummer eines Mäd-



chens, das ich damals in Berlin gekannt habe: Pfalzburg fünf-dreiunddreissig. Das Haus steht gar nicht mehr, wurde im Krieg zerstört, aber die Nummer vergesse ich nicht, auch das ist immerhin ein halbes Jahrhundert her.

F: Aber die Berliner "nouvelle vague" ging offensichtlich trotz des relativen Erfolgs von MENSCHEN AM SONNTAG nicht über diesen Film hinaus.

W: Nein, die hörte dann auf im Filmmilieu der alten Friedrichstrasse. Für mich ging es im Anschluss immer mal rauf und runter. Mein Name wurde etwas bekannter, manchmal hatte man Aufträge, manchmal keine. Ziel war es halt, sich als Drehbuchautor im Ufa-Stab zu etablieren und genug Geld zu verdienen, um die Miete zahlen zu können, um sich einen Wagen zu kaufen und eine Einrichtung für die Wohnung. Und immer habe ich dabei versucht, nach dem Motto zu arbeiten, das ich Robert Liebmann - der damals der bekannteste der Filmschriftsteller bei der Ufa war - stets zu hören bekam: "Nur nicht langweilen meine Herren, bitte nicht langweilen! Nur keine Vorträge!" Der Walter Reisch war damals mein grosses Vorbild, das war mein Gott. Er hatte die Riesenerfolge mit DAS FLOETENKONZERT VON SANSSOUCI und später mit MASKERADE, grossartige Drehbücher. Ich musste erst langsam Erfahrungen sammeln im Tonfilm, das war ja etwas ganz anderes als die Sachen, die ich da für diese Stummfilme geschrieben hatte. Ich erinnere mich an einen Fall, da sahen wir uns einen Film bei der Uraufführung an, wo das Drehbuch von mir war. Da gab es eine Szene, die war voller Witze, und die Leute haben auch tatsächlich sehr gelacht, die haben so laut und so lange gelacht über einen Scherz, dass sie die Vorbereitung auf den nächsten gar nicht hören konnten, die straight line sagt man hier. Und ich sass da oben und dachte: "Gott, wenn die jetzt nicht ruhig sind, hören sie die straight line nicht und kriegen so die nächste Pointe nicht mit!" Also beugte ich mich runter und machte Psst! Pssst!" Und der Erich Pommer, der hinter mir sass, hat mir auf den Kopf gehauen und gesagt: "Bist du wahnsinnig, die unterhalten sich doch! Was willst du denn"? Er hat natürlich recht gehabt - es war ein Fehler im Drehbuch, der kam aus meiner mangelnden Erfahrung mit dem Tonfilm. Im Stummfilm konnten die Leute so lange und so laut lachen wie sie wollten - sie haben ja keinen Dialog verpasst. Aber beim Tonfilm musste der Drehbuchautor das Lachen mit einkalkulieren und genügend Raum zwischen den Witzen lassen, bis sich die Leute wieder beruhigt hatten. Und deshalb hat er mir einen auf den Kopf gegeben, der Pommer, und ich hatte es auch verdient. "Pssst! Pssst! " Auch so hat man dazugelernt. Am Anfang des Tonfilms kamen sehr viele Bühnenautoren; jeder Produzent in Deutschland wollte zum Beispiel den Curt Goetz haben für den Dialog, weil sie kein Vertrauen in ihre Stummfilmautoren hatten. Aber wenn man etwas Talent hatte, dann hat man auch das Dialogschreiben sehr schnell gelernt.

Ich habe später bei IRMA LA DOUCE, was ursprünglich ein Musical war, als wir das Drehbuch schrieben, immer mehr von den Liedern weggelassen, bis am Ende keins mehr übrig war. Denn ich hatte gemerkt, dass die Lieder nur den Fluss der Handlung hemmen, egal wie gut oder wie schlecht sie waren. Wenn sich da einer hinstellt und fängt an zu singen, ich weiss nicht, der Zuschauer will doch wissen, wie die Geschichte weitergeht, und sagt

sich oft: "Halt endlich die Klappe!"
Es kam überhaupt sehr selten vor, dass jemand, der noch gar keine Erfahrung im Film hatte, plötzlich mit einem Drehbuch gross herauskam, Weil das Drehbuchschreiben eben eine merkwürdige Mischung aus unterschiedlichen Talenten ist: ein gewisses Talent fürs Dramatische und ein bisschen poetisches Gespür - poetische natürlich nicht wie der Hölderlin -, und dann muss man eben auch Handwerker sein, Ingenieur, um das Ganze zusammenbauen zu können. Das muss man alles erst lernen in der Praxis. Und der einzige Fall, den ich kenne, wo einer so ganz aus dem Blauen heraus mit einem Drehbuch Erfolg hatte, das war die Sache mit Carl Mayer, den ich sehr gut kannte und sehr verehrte, der hat sie mir erzählt: Der kam da mit zehn Kopien von einem Skript und ging damit die Friedrichstrasse runter, wo alle Filmfirmen ihre Büros hatten - die Friedrichstrasse, das war damals das Filmzentrum von Berlin. Und er ging in jedes Büro rein, sagte: "Guten Tag, mein Name ist Carl Mayer, ich habe das hier geschrieben, lesen sie es doch bitte einmal durch. "So einfach von Firma zu Firma. Und überall hat er gesagt: "Ich werde um 12.30 im Café Jaedicke sein, und wer mich dort als erster anruft, kann das Skript haben." Phantastisch, nicht? Und um 12.30 Uhr geht da im Café das Telefon, es ist der Pommer, und der hat's gekauft. Und das war DAS CABINET DES DR. CALIGARI!

F: Sind Ihnen die Stoffe zu bestimmten Drehbüchern angeboten worden, oder sind Sie mit eigenem Material zu den Studios gegangen?

W: Das war unterschiedlich. Manchmal hat ein Studio ein Buch gekauft, Kästners "Emil und die Detektive" zum Beispiel, und dann sind sie zu mir gekommen und haben mir das Drehbuch angeboten. In anderen Fällen hat man sich hingesetzt und hat eine Originalgeschichte geschrieben und ging dann zum Studio, zur Ufa oder der Aafa, und sagte: "Wir haben hier einen guten Stoff, da wäre eine gute Rolle für die Käthe von Nagy drin. Oder für die Harvey. Und da haben wir noch zwei Männerrollen, die könnten der Willy Fritsch und der Willi Forst spielen." Richtige Verkaufsgespräche, man hat so rumgeredet, hat es denen schmackhaft gemacht. Und dann wurde eben für diesen einen Film ein Vertrag aufgesetzt, den hat man unterschrieben, und dann fing man an mit dem Skript.

F: Sie haben also zumeist schon auf bestimmte Schauspieler die Drehbücher hin entworfen?

W: Ja sicher.

F: Und wie sah die Arbeit konkret aus im Vergleich zu den Verhältnissen, die Sie später in Hollywood vorfanden?

W: Na, man hat zu Hause gesessen und geschrieben. Die Ufa hatte zwar ein Geschäftsgebäude mit Büros am Dönhoffplatz, und dann war da das grosse Studio in Babelsberg, viele Kilometer weg, und ein kleineres in Tempelhof, das ist heute noch da, und noch eines auf der Cicerostrasse. Aber es war nicht so wie in Hollywood, diese grossen Fabriken, wo alles konzentriert ist auf einem Gelände. Jedes Studio in Hollywood hatte damals einen "stable", einen ganzen Stall von Drehbuchautoren: Bei der Metro waren so an die 140 writer unter Vertrag, bei Warner Bros. 110, bei Paramount 105. Und die sassen alle in einem Gebäude, Zimmer an Zimmer, hatten jede Woche ihren Scheck. Das war also eine ganz andere Methode. Heute ist es

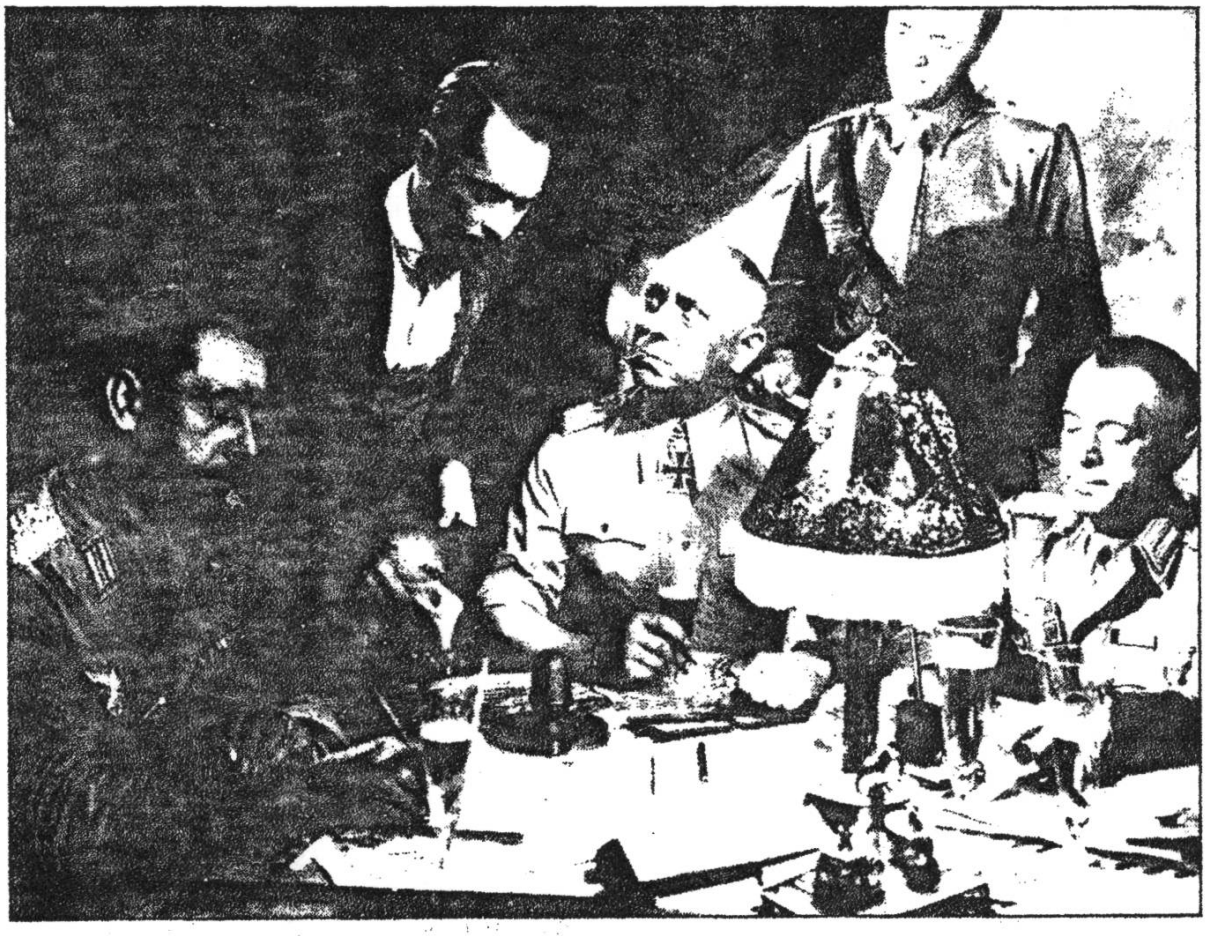
hier natürlich auch nicht mehr so, es gibt nur noch ganz wenige Autoren, die fest unter Vetrag sind bei einem Studio. Jetzt geht alles nur noch von Film zu Film, Einzelaufträge. Der Vorteil bei einer solchen Fabrik war, dass der Regisseur und der Drehbuchautor und der Produzent und der Art Director fortwährend miteinander konferieren konnten, da musste man nicht erst eine Stunde mit dem Wagen fahren, wenn man kurz mit jemandem sprechen wollte.
In Berlin war das anders, ich sass alleine in meiner Wohnung, oder wenn ich mit dem Walter Reisch zusammen ein Drehbuch schrieb, haben wir beim Walter Reisch zu Hause gearbeitet, in der Nähe vom Olivaer Platz. Die Wohnung war eben damals für uns Drehbuchautoren auch gleichzeitig Arbeitsplatz, da gab es nicht diese Trennung, so wie bei einem Arzt, der die Behandlungsräume auch in seiner Wohnung hatte, wo die Patienten dann im einen Zimmer schrien, und nebenan sass die Ehefrau beim Kaffeeklatsch. Hier in Amerika sind selbst die Gebäude spezialisiert: Gebäude nur für Rechtsanwälte, Medical Buildings für Aerzte oder eben Writer's Buildings für Autoren.

F: Wenn Sie sich hinterher die Filme angesehen haben, die nach Ihren Drehbüchern gemacht worden sind, waren Sie dann immer damit zufrieden?
W: Nein, meistens war das alles Scheisse. Selbst wenn man sich heute die grossen Filme anschaut aus dieser Zeit ... Erst neulich habe ich im Fernsehen wieder DER LETZTE MANN gesehen von Murnau, Drehbuch vom grossen Carl Mayer, der mit CALIGARI angefangen hatte und dann auch HINTERTREPPE gemacht hat. So naiv, die ganze Geschichte, und so übertrieben. Für damals mag es gut gewesen sein, für damals war es ein wunderbares Buch, von Murnau wunderbar inszeniert. Oder der POTEMKIN..., auch ein Film wie M zum Beispiel: das war damals eine grossartige Idee, gewagt und mutig, aber heute würde man das ganz anders machen. Die Tragödie ist doch: wenn das Filme wären, über die man ein bisschen schreibt, an die man sich erinnert - aber man sieht sie immer wieder in der Television, und man muss schon enttäuscht sein. Wenn man sich ein gutes Bild anschaut, das vor dreihundert Jahren gemalt wurde, dann ist das heute immer noch ein grosses Bild. Aber mit Filmen ist das eine ganz andere Sache, sehr wenige behalten ihre Wirkung über die Jahre oder Jahrzehnte. Fast alles könnte man heute besser machen, aber kein Maler kann heute mehr so gut malen wie der Chardin seine Stilleben gemalt hat im 18. Jahrhundert.

Filme sind keine Gemälde, Filme sind eher so etwas wie Plakate, die altern eben sehr schnell, nur sehr, sehr wenige überleben. Deshalb erinnere ich mich auch so ungern an meine eigenen alten Filme. Ich erinnere mich an fünf Minuten hier, eine kleine Episode da. Aber ich sehe sie mir möglichst nie wieder an, auch die, die ich selbst für die besten halte. DOUBLE INDEMNITY oder SOME LIKE IT HOT schaue ich mir nie wieder an. Ich habe meine Drehbücher hier gesammelt und gebunden im Regal stehen, aber ich schaue nie wieder hinein. Ich habe zu Hause meine Filme nicht auf 8mm und nicht auf 16mm im Keller und sage nicht zu Leuten, die mich besuchen: "Du, da habe ich damals einen Film gemacht, den musst du dir unbedingt

WAS FRAUEN TRÄUMEN

FIVE GRAVES TO CAIRO



einmal ansehen!" Das wäre für mich so wie ein Spiesser, dem sie zu Weihnachten eine Amateurkamera geschenkt haben und der jetzt seine Home Movies dreht und sie fortwährend jedem zeigt: "Und jetzt kommt gleich die Grossmutter..., und anschliessend sind wir dahin gefahren...". Das gibt es bei mir nicht, das wäre mir peinlich.

F: Wenn Sie Ihre Drehbücher als fertigen Film sahen, haben Sie sich dann manchmal gesagt: "Wenn ich selbst die Regie geführt hätte, wäre das aber viel besser geworden"?

W: Natürlich. Nicht nur manchmal, immer habe ich das gedacht. Nicht nur in Deutschland, auch als ich hier in Amerika zuerst nur Drehbücher geschrieben habe. Viele Regisseure können nicht lesen. Ein Regisseur muss nicht unbedingt Drehbücher schreiben können, aber er muss sie lesen können. Nicht nur die Worte ablesen, sondern auch den Sinn verstehen. Er darf sich auch nicht genieren, seinen Drehbuchautor zu fragen, wenn er etwas nicht verstanden hat. Ich erinnere mich an einen Stummfilm, bei dem ich als Ghostwriter mitgearbeitet habe. Da hatte ich eine kleine Szene geschrieben, die in einem Tanzlokal spielt. Vorne am Eingang hängt ein Schild, auf dem steht: "Alle Gäste müssen Schuhe und Krawatten tragen!" Und ein Aufpasser steht da und guckt, ob jeder, der reinkommt, Schuhe und Krawatte anhat. Und hier hatte ich jetzt einen ganz kleinen Scherz eingebaut, dass nämlich ein Mann kommt, der hat einen Vollbart, und sie heben seinen Vollbart hoch, um zu sehen, ob da eine Krawatte ist unter dem Bart. Als der Film nun fertig ist, sehe ich ihn, und was hat der Idiot von einem Regisseur gemacht: er hat für diese Szene dem Schauspieler einen ganz kleinen Spitzbart angeklebt! Und der Aufpasser fasst ihm an den Spitzbart und hebt ihn ein bisschen hoch, obwohl man auch so ganz genau die Krawatte sehen kann. Nicht dass ich besonders stolz bin auf diesen Scherz, aber da muss doch einer Scheisse im Kopf haben, wenn er als Regisseur etwas so verkehrt macht. Einen klitzekleinen Spitzbart! Das hat mich damals so geärgert, dass ich mir gesagt habe: "Wenn die so blöd sind, musst du selbst Regisseur werden." Von da an wollte ich es selbst schlecht machen.

F: Haben Sie denn in Deutschland schon versucht, einmal selbst Filme zu inszenieren?

W: Das war sehr schwer, eigentlich unmöglich. Der Siodmak wurde zwar sehr schnell Regisseur bei der Ufa, weil er eben bei MENSCHEN AM SONNTAG schon Regie geführt hatte. Aber sonst haben sie einem immer gesagt: "Da musst du erstmal sieben Jahre Assistent sein, und dann musst du ein paar Jahre hinter der Kamera stehen und ..." Alles Blödsinn!

F: Kam es denn vor, dass Sie als Autor auch mal bei den Dreharbeiten dabei waren, dass Sie am Drehort etwas umschreiben mussten und so ein bisschen das Inszenieren studieren konnten?

W: Nein, der Drehbuchautor hat damals in Deutschland eigentlich keine Rolle gespielt bei den Dreharbeiten. Man hat ja als Autor zu Hause gearbeitet, und gedreht haben sie in Babelsberg, und wer konnte da schon immer nach Babelsberg rausfahren? Da war die Verbindung irgendwie abgeschnitten. Und wenn der Film gedreht wurde, hat man ja meistens schon an einem neuen Drehbuch geschrieben.

F: Man kann feststellen, dass manche Themen oder Personenkonstellationen aus Ihren deutschen Drehbüchern Jahre später in einem amerikanischen Film wieder auftauchen - als Beispiel vielleicht der Schluss von SCAMPOLO, der fast identisch ist mit dem Ende von LOVE IN THE AFTERNOON.
W: Bewusst habe ich so etwas nie gemacht, unbewusst vielleicht. Wenn ich stehle, dann stehle ich von den Besten, und ich bin nicht der Beste. Ich mache auch nie einen Film zweimal. Der Hitchcock zum Beispiel, ein grossartiger Regisseur, der macht immer denselben Film im selben Stil. Natürlich mit einem anderen Plot und einer anderen Konstellation, aber es ist im Grunde immer ein und derselbe Hitchcock-Film, ein Krimi oder so etwas ähnliches. Die Leute erwarten das auch von ihm, und als er einmal etwas anderes versucht hat, eine Komödie, da haben die Leute gesagt: "Also, der neue Hitchcock, sehr enttäuschend!" Das war auch der Fall beim Chaplin. Das war doch das Grossartige an ihm, dass er diesen kleinen Mann mit dem Hut und dem Stöckchen und den grossen Schuhen erfunden hat, den Tramp, und den hat er 25 Jahre lang gespielt. Und als er dann später nicht mehr der Tramp war, wollten ihn die Leute nicht mehr sehen.
Ich mache alles: Ich mache Komödien, ich mache ernste Filme, ich mache Filme über den Alkohol, und ich mache Filme über Kriegsgefangene, ich mache Filme über das heutige Amerika, und ich mache Filme, die in Europa spielen. Ich mache eben immer das, was mich so reizt im Moment. Ich komponiere nie Symphonie 1, Symphonie 2, 3, 4, 5 - nein, manchmal ist es ein Divertissement, manchmal etwas mehr Melancholisches. Natürlich, wenn man genau hinsieht, gibt es da irgendwo einen Stil, gibt es da Gedankenverbindungen, gibt es ein Thema. Und dann können auch im Unterbewusstsein Dinge auftauchen, die man schon einmal gehabt hat. So wie bei einem Komponisten, da kommt plötzlich nach dreissig Jahren wieder irgendeine Phrase zum Vorschein. Das kann auch bei mir so sein, aber bewusst habe ich so etwas noch nie gemacht. Der Hintergrund ist immer ein anderer, das kann man nicht alles in eine Schublade legen, ich springe da so herum. Immer dasselbe, das würde mich langweilen. Ich bemühe mich auch, alle zwei Jahre eine neue Sekretärin zu haben, sonst wird es für mich langweilig und für die Sekretärin auch.
F: Sie sind dann 1933 nach Paris emigriert...
W: Emigriert, das hört sich immer so harmlos an, so vornehm! Ich bin geflohen. Ich hatte zwar immer noch meinen österreichischen Pass, aber in den Monaten von Januar bis April 1933, da wurde es immer unangenehmer, unbehaglicher, unheimlicher. Plötzlich lief sogar der Mann in der Garage, wo ich meinen Wagen unterstellte, in einer SS-Uniform herum mit dem Ding am Arm. Und ich wusste genau, ich hätte in Deutschland nicht mehr arbeiten können, deshalb habe ich langsam angefangen, meine Sachen zu verkaufen, das Auto, das Apartement in der Sächsischen Strasse, und am Tage nach dem Reichstagsbrand bin ich abgezogen nach Paris. Viele meiner Freunde sind geblieben, andere gingen nach Wien, viele gingen nach Prag, und manche gingen nach Frankreich. Aber alle mussten dann später noch einmal fliehen, oder sie endeten im Konzentrationslager, in Auschwitz. Das war doch alles nicht weit genug weg. Aber da spielte natürlich auch die Angst vor einer neuen Sprache eine grosse Rolle, die Angst, als Schriftsteller oder Journa-

list oder Drehbuchautor in einem Land mit einer fremden Sprache keine Arbeit mehr zu finden.
Ich habe von Anfang an gewusst, wo ich hinwollte. Ich habe zuerst fast ein Jahr in Paris gelebt, habe dort meinen ersten Film als Regisseur machen können, MAUVAISE GRAINE mit der Danielle Darrieux, die war damals erst siebzehn Jahre alt. Aber Paris war für mich von Anfang an nur ein Zwischenstop. Die Wahrheit ist, ich wäre auch ohne Hitler eines Tages nach Hollywood gekommen, das war zumindest die Ambition.

F: Es gibt ja in einigen Ihrer deutschen Drehbücher immer wieder Verweise auf Amerika, am deutlichsten in der Traumsequenz in EIN BLONDER TRAUM, in der sich Lilian Harvey die Erfüllung ihres Wunsches einer Karriere in Hollywood vorstellt. Haben Walter Reisch und Sie da insgeheim eigene Wünsche einfliessen lassen?

W: Sicher nicht nur ich, es gab doch damals kaum einen Drehbuchautor oder Regisseur, der sich nicht sagte: "Ich möchte gerne nach Hollywood!" Jeden Maler hat es immer nach Paris oder Rom gezogen, und für uns war das hier eben die Hauptstadt des Films. Wir hatten doch damals dieses Lied (singt): "Es geht der Dolly gut/Sie sitzt in Hollywood/An einem Tisch/ Mit Lilian Gish/... Und wo bin ich?/ Und wo bin ich?" Man hat sich immer gefragt: "Bin ich gut genug, um in Hollywood schreiben zu können? Bin ich gut genug, um in Hollywood inszenieren zu können?" Viele kamen und hatten keinen Erfolg: Der Renoir kam, hat keinen Erfolg gehabt; der René Clair kam, hat keinen Erfolg gehabt. Und erst vor kurzem kam die Wertmüller und erlebte einen Riesenreinfall. In Hollywood arbeiten wollten sie doch fast alle, auch heute noch.

F : Obwohl Sie in Paris inzwischen Regisseur geworden waren, haben Sie den Sprung nach Amerika als Drehbuchautor geschafft.

W: Ich habe in Paris eine Originalgeschichte geschrieben, mit dem Max Kolpe und dem Hanns Lustig, die wurde dann von einem Studio in Amerika gekauft und dann bin ich rüber, um hier am Drehbuch zu arbeiten. Der Film wurde aber nie gedreht. Das war im Januar 1934, genau ein Jahr nach Hitler.

F: Sie sind auf dem Umweg über Mexiko in die USA gekommen?

W: Nein, ich bin zuerst mit einem Besuchervisum nach Hollywood gekommen, das war auf sechs Monate befristet. Und als dieses Besuchervisum abgelaufen war, bin ich nach Mexiko gegangen, in eine Stadt an der Grenze. Man musste nämlich, wenn man offiziell nach Amerika einwandern wollte, zuerst einmal das Land wieder verlassen. Ich habe dann ein paar Tage in Mexiko gewartet, bis ich mein Einwanderungsvisum bekam, bin dann zurück nach Hollywood und habe auch sofort die Papiere für meine Einbürgerung eingereicht. Das dauerte fünf Jahre, dann war ich amerikanischer Staatsbürger, Nachher habe ich einige der Dinge, die ich in Mexiko erlebt und gesehen habe, verwendet für das Drehbuch zu HOLD BACK THE DAWN, das ich mit dem Brackett geschrieben habe. Und dann sass ich die nächsten ein, eineinhalb Jahre meistens so herum und habe mich bemüht, Englisch zu lernen, habe sehr viel Radio gehört, habe viel mit Amerikanern gesprochen und zugehört, habe Geschichten zuerst in Deutsch geschrieben und sie hinterher übersetzt. Das war eine ziemlich schwierige Umstellung, man musste

sich angewöhnen, vollständig in Englisch oder Amerikanisch zu denken. Schliesslich habe ich den Job bekommen, bei Paramount BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE zu schreiben, für den Lubitsch. Und bei Paramount blieb ich dann für die nächsten 18 Jahre.

F: Sie haben es schliesslich geschafft, zwei Drehbücher für den Lubitsch zu schreiben BLUEBEARD'S EIGHT WIFE und NINOTCHKA.

W: Ja, das war aber wirklich nicht leicht, und der Lubitsch war auch am Anfang etwas skeptisch. Später, bei NINOTCHKA, waren wir sogar zwei Deutsche, der Reisch und ich, und dann noch der Brackett. Aber nach ein, zwei Wochen hat es dem Lubitsch gefallen, was wir ihm da gebracht haben. Die Wahrheit ist natürlich, dass Lubitsch selbst der beste Drehbuchautor seiner Filme war, obwohl sein Name nie auf der Leinwand erschien in dieser Funktion. Es gab keinen Autor und keinen Regisseur, der für diese Art von Filmen, die er machte, besser war als Lubitsch selbst.

F: Hat Lubitsch während des Drehens die Drehbücher verändert oder hat er in der Entstehungsphase mitgearbeitet?

W: Während des Drehens nicht, nie. Aber er hat regelrecht am Drehbuch mitgeschrieben, sass tagelang mit uns zusammen, bei beiden Filmen. Er war ein vollwertiger Mitarbeiter ohne credit. Und es war immer wieder überwältigend mitzuerleben, was dem Mann da spontan so alles einfiel. Der hat ein ganz anderes Gehirn gehabt als gewöhnliche Menschen! Wenn wir eine Szene geschrieben hatten, der Brackett und ich, dann kam Lubitsch dazu, hat es irgendwie ein bisschen geknetet, hat es ein bisschen gedreht und hat so ein paar kleine Lichter draufgesetzt, hat es noch etwas eleganter gemacht, und auf einmal war es Lubitsch. Ein ganz besonders, seltenes Talent. Und das hat er mit ins Grab genommen, keiner kann es kopieren, das ist unmöglich.

F: Kannten Sie Lubitsch schon von seinen deutschen Filmen her?

W: Natürlich kannten wir die grossen Lubitsch-Filme. Er war doch schon Lubitsch in Deutschland gewesen. An KOHLHIESELS TOECHTER erinnere ich mich, mit der Henny Porten und dem Jannings. Und dann all die Filme, die nach Deutschland kamen: THE MARRIAGE CIRCLE, THE LOVE PARADE, MONTE CARLO...

Die grosse Lubitsch-Idee ist doch, dass das Publikum für ihn arbeitet. Ein mittelmässiger oder auch ein guter Regisseur sagt dem Publikum: "Zwei und zwei ist vier." Aber der Lubitsch ist gekommen und hat nur gesagt: "Zwei und zwei...?", und das Publikum hat es selbst zusammengezählt: "Aha vier!" Er hat sie dazu gebracht, sein Spiel mitzuspielen, er hat es nicht einfach so flach serviert. Da wurde immer die Phantasie des Publikums mit einkalkuliert. Die musste natürlich vorher stimuliert, unmerklich in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt werden. Und das steckte schon alles in den Drehbüchern drin. Lubitsch war ein Mann, der vollständig vorbereitet war, wenn er ans Drehen ging. Nicht einer der Scherze in seinen Filmen wurde da erst am Drehort erfunden.

Immer wenn ich eingeladen werde, vor Filmstudenten zu sprechen - was ich nicht besonders gerne tue -, wenn ich dann keine Lust mehr habe, über meine eigenen Filme zu reden, sage ich "Passen Sie auf, wir sprechen lieber über Lubitsch." Und dann führe ich immer so ein bisschen vor, wie der Lubitsch mit einem gearbeitet hat: "Wir haben folgende Situation. Da ist ein

König, gespielt vom Georges Barbier, diesem grossen, dicken Schauspieler: wir haben eine Königin, das ist die Una Merkel; und wir haben einen Leutnant, das ist der Chevalier. Ich möchte jetzt, dass Sie mir dramatisieren, dass der Leutnant ein Verhältnis mit der Königin hat und dass der König es eines Tages durch Zufall herausfindet. Heute ist Freitag, kommen Sie am Dienstag mit der fertigen Szene, ich möchte sie dann sehen."
Wenn man eine solche Ausgangssituation an fünftausend Autoren verteilte, keiner würde herausfinden, wie es der Lubitsch gemacht hat. Die Szene ist aus THE MERRY WIDOW und ist, glaube ich, ein sehr schönes Beispiel für die Technik Lubitschs, obwohl man aus jedem seiner Filme ein Dutzend gleichwertiger Beispiele nehmen könnte: Man sieht ein Schloss, ein Schlafzimmer, den König und die Königin. Die Königin liegt noch im Bett, der König zieht sich an, küsst seine Frau und geht aus dem Zimmer. Draussen vor der Tür steht der Chevalier auf Wache. Der König geht vorbei, der Chevalier salutiert, der König verschwindet um die Ecke. Im gleichen Augenblick dreht sich der Chevalier um und geht ins Schlafzimmer zur Königin. Er macht die Türe zu, der Zuschauer sieht nichts, nur die Tür von draussen, die Kamera geht nicht mit hinein. Jetzt wieder der König: Er geht die Treppe hinunter und merkt, dass er vergessen hat, seinen Säbel umzuschnallen. Also geht er langsam wieder die Treppe hoch, Richtung Schlafzimmer, das Publikum wartet schon auf den Knall, den es da geben wird. Er macht die Tür auf geht hinein, macht die Tür zu. Wir sind wieder draussen, malen uns aus, was jetzt im Zimmer passiert. Die Tür geht wieder auf, der König kommt heraus, seinen Säbel in der Hand, er lächelt. Nichts gemerkt, kein Knall. Er geht langsam weg, will den Säbel umschnallen - der Gürtel ist viel zu eng, es ist gar nicht seiner! Und jetzt durchschaut er die Situation, geht zurück und findet den Chevalier unterm Bett. Jeder hätte es anders gelöst, aber keiner hätte es so elegant, so witzig und so spannend fürs Publikum gemacht wie Lubitsch.

F: Ausgangspunkt für Ihre Regieambitionen waren sicher auch die eher negativen Erfahrungen mit einem Regisseur wie Mitchell Leisen, der drei Ihrer Drehbücher verfilmt hat. Leisen erzählt in seinen Erinnerungen: Billy Wilder schrie Zeter und Mordio, wenn man auch nur einen Satz in seinen Dialogen ändern wollte!

W: Richtig, wir hatten oft einen Riesenkrach, weil er Sachen aus dem Drehbuch einfach weggelassen hat. Und wenn man ihm das vorwarf, rannte er zum Produzenten und beschwerte sich. Da kamen bei mir wieder Erinnerungen hoch an den Mann mit dem Spitzbart. Der Brackett und ich haben für ihn HOLD BACK THE DAWN geschrieben, die Geschichte eines rumänischen Gigolos - den der Charles Boyer spielt -, der nach Amerika einwandern möchte, aber sie lassen ihn nicht über die Grenze. Er wartet da also in einer kleinen mexikanischen Grenzstadt in einem verstaubten, dreckigen Hotel und weiss eigentlich gar nicht, worauf er wartet. Nachher trifft er dann eine amerikanische Lehrerin, die heiratet er, um nach Amerika zu kommen. Und da hatten wir eine Szene geschrieben, in der der Boyer in seinem Hotelzimmer auf dem Bett liegt, voller Wut, dass man ihn nicht rüberlässt. Da

◀ ACE IN THE HOLE

sieht er an der Wand eine Küchenschabe, die kriecht da so langsam auf den Spiegel zu, und er nimmt seinen Stock und jagt sie immer wieder weg vom Spiegel, und er spricht mit ihr: "Wo willst du denn hin? Da kannst du nicht rüber, du hast doch gar kein Visum!" Und immer wieder schiebt er sie weg. Der Leisen hatte schon mit dem Drehen angefangen, als der Brackett und ich noch gar nicht mit dem Drehbuch fertig waren. Wir steckten noch mitten im dritten Akt, waren etwas spät dran. An dem Tag nun, wo sie vormittags eigentlich diese Szene hätten drehen müssen, treffen wir den Boyer beim Mittagessen. Und wir fragen, wie es heute gelaufen ist, ob sie die Szene gedreht haben mit der Schabe. Er sagt: "Ja, aber wir haben das ein bisschen verändert." "Wie habt ihrs verändert?" "Ich spreche nicht mit der Schabe, das ist doch idiotisch. Man kann doch nicht mit einem Insekt sprechen, das einen nicht versteht." Der Brackett und ich, wir sehen uns nur an und gehen, und dann sage ich: "Der kann uns am Arsch lecken, wenn er das nicht spielen will. Wenn er nicht mit der Schabe sprechen will, dann spricht er mit keinem mehr." Und wir haben ihm dann hinterher kaum noch Dialog gegeben. Im letzten Teil des Drehbuchs, der noch nicht geschrieben war, haben wir fast alle grossen Szenen, die er noch haben sollte, an die Olivia de Havilland gegeben. Das war so eine kleine Rache, aber es hat natürlich die Szene mit der Schabe nicht gerettet.
Das ist doch die Tragödie im Film: Wenn ein Schauspieler etwas nicht machen will, dann kann ich ihn nicht dazu zwingen; er wird es spielen, aber er wird es absichtlich schlecht spielen, um einem zu beweisen, dass es eine schlechte Szene ist. Wenn ich als Drehbuchautor oder Regisseur in einen solchen Konflickt gerate mit einem Star - wie es mir auch mit dem Bogart passiert ist, der ein Freund von mir war, aber mit dem ich mich bei SABRINA nicht sehr gut verstanden habe -, dann muss ich halt die Zähne zusammenbeissen und Diplomat sein. Der kann mich doch anscheissen, ohne dass ich etwas dagegen machen kann. Es ist doch nicht so wie im Theater, wo ich eine Rolle von heute auf morgen umbesetzen kann. Man kann, wenn man einen halben Film fertig gedreht hat, einen Regisseur auswechseln, einen Kameramann, jeden, aber nicht einen Hauptdarsteller. Dann müsste man ja den halben Film wegschmeissen, und das wäre viel zu teuer. Man muss eben sehr vorsichtig sein, wen man engagiert: Wer ist unangenehm, wer ist unzuverlässig, wer sucht Streit, wer betrinkt sich? Sonst werden die drei Monate, die man da beim Drehen zusammenhockt, zur Qual.

F: Es fällt auf, dass Sie fast alle Ihre Drehbücher, in Deutschland und in Amerika, gemeinsam mit einem Co-Autor geschrieben haben, am häufigsten in Zusammenarbeit mit Charles Brackett und I.A.L. Diamond.
W: Oft, aber nicht immer. Ich habe auch Filme alleine geschrieben, Originalgeschichten alleine geschrieben. EMIL UND DIE DETEKTIVE zum Beispiel habe ich alleine gemacht. Aber als ich nach Amerika kam, da war mein Englisch noch sehr holprig; das dauert doch Jahre, bis man die Feinheiten einer Sprache beherrscht. Und da habe ich eben Mitarbeiter gehabt. Besonders nachher, als ich auch zu inszenieren angefangen habe, wurde es sehr wichtig, dass da noch ein zweites Paar Augen war, das mit mir gesehen hat, und ein zweites Paar Ohren, das mit mir gehört hat. Und ich habe dann im-

mer Mitarbeiter gesucht, die intelligent sind, die Talent haben und die mich nicht langweilen.

F: Es ist ja von bösen Zungen behauptet worden, Wilders Co-Autoren seien kaum mehr als gutbezahlte Sekretärinnen gewesen.

W: Das ist völliger Unsinn. Glauben Sie mir, die Mitarbeiter, mit denen ich am Drehbuch arbeite, die haben genau ihre fünfzig Prozent Anteil an der Sache wie ich. Ich will keine Leute, die immer nur "Ja" sagen zu den Ideen, die ich da habe. Wenn er eine Idee hat, oder ich habe eine Idee, dann besprechen wir das, werfen es so ein bisschen hin und her. Entweder es entwickelt sich, oder es löst sich auf. Wir suchen immer nach etwas, was uns beiden gefällt. Wenn nicht, weg damit, dann wird's eben in den Papierkorb geschmissen, fangen wir also wieder neu an. Wenn ein Skript fertig ist und hat, sagen wir mal, vierzig oder fünfzig Seiten, dann sind dafür aber dreissigtausend Seiten im Papierkorb gelandet, vielleicht auch ein paar gute. Ich würde aber nie, weil ich gleichzeitig auch der Regisseur und der Produzent des Films bin, meinen Rang benutzen, wenn wir unterschiedlicher Meinung sind, und sagen: "Ich bin der Regisseur, ich bin der Produzent, wir machen das so, wie ich es will!" Beim Drehbuch sind wir beide gleichberechtigt.

F: Als Sie das Drehbuch zu THE MAJOR AND THE MINOR schrieben, wussten Sie da schon, dass Sie bei diesem Film zum erstenmal auch Regie führen würden in Hollywood?

W: Ja, die haben mich da gern gehabt bei der Paramount, wir hatten gute Skripts geschrieben, der Brackett und ich, die waren alle erfolgreich. Und als ich dann immer wieder gefragt habe, ob ich nicht auch einmal Regie führen könnte, hat der Produzent Arthur Hornblow schliesslich gesagt: "Gut, ich gebe dir eine Chance." Das war ja damals nicht so ein Risiko wie heute. Bei der Paramount haben sie damals vierzig Filme im Jahr gemacht, bei der Metro sechzig. Und damals, vor dieser Anti-Trust-Geschichte, da gehörten den Studios ja auch die Kinoketten. Da hat man dann alle Filme, auch wenn sie nicht so gut waren, einfach durch alle Paramount-Kinos ziehen können. Und wenn ein Film nur 800'000 Dollar gekostet hat, konnte der Verlust nicht allzu hoch werden. Die haben sich also gesagt: "Der Wilder ist verrückt, wenn er inszenieren will. Der soll lieber weiter Drehbücher schreiben, wir haben genug gute Regisseure."
Die haben gedacht, ich würde ihnen da etwas ganz Artistisches, Literarisches und Verschmocktes bringen, sowas wie DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Aber sie haben mich machen lassen, haben insgeheim gehofft, dass ich damit auf den Arsch falle und dann reumütig zurückkomme und weiter Drehbücher schreibe. Deshalb bin ich hingegangen und habe mir eine ganz populäre Geschichte gesucht, ganz und gar nichts Verschmocktes. Und die Geschichte, die ich dann gefunden habe, das war so etwas, wie es der Nabokov in "Lolita" gemacht hat, die Geschichte eines Mannes, der eine Erektion kriegt bei einem Mädchen, von dem er annimmt, dass sie elf ist - wir wissen aber, dass sie schon fünfundzwanzig ist. Das war also die Grundidee, und daraus konnte man einen populären Film machen. Wir haben es nur etwas umgedreht: Nicht der Mann verliebt sich in das Mädchen, sondern das Mädchen, das keines ist, verliebt sich sich in den Mann, und der merkt es

überhaupt nicht. Und komisch ist es erst in dem Augenblick geworden, als die jungen Kadetten sich einer nach dem anderen an die Fünfundzwanzigjährige, die sie für elf halten, heranmachen und sie schliesslich fastvergewaltigen. In dieser Situation lag die eigentliche Komödie. Ich habe den Film also so populär wie möglich gemacht, aber eben nicht banal. Es wurde ein Erfolg, ein Kassenerfolg, und von da aus ging ich weiter zu FIVE GRAVES TO CAIRO, und nach DOUBLE INDEMNITY habe ich bereits einen Namen gehabt als Regisseur.

F: Der eigentliche Star von FIVE GRAVES TO CAIRO ist ja weniger Franchot Tone in der Rolle des Helden als vielmehr Erich von Stroheim als Rommel, der ja mit dem historischen Rommel überhaupt keine Aehnlichkeit besitzt.

W: Nein überhaupt nicht. Aber ich hatte auch gar keine Ahnung, wie der Rommel eigentlich aussah. Damals war Amerika ja noch nicht in den Krieg eingetreten. Der Ursprung der Geschichte war ein Roman von Lajos Biro, das war ein ungarischer Schriftsteller, der jahrelang für den Korda gearbeitet hat, der die grossen Erfolge wie HENRY VIII und THE SCARLET PIMPERNEL geschrieben hat. Und dieser Roman - "Hotel Stadt Lemberg" - spielte im 1. Weltkrieg: Das war die Geschichte eines Hotels, das abwechselnd immer von Russen und Oesterreichern besetzt wurde. Ich kannte Stroheim bis zu diesem Zeitpunkt nicht persönlich, er lebte damals in Paris, aber ich war ein grosser Bewunderer von ihm als Schauspieler und Regisseur. Lubitsch und Stroheim, das waren die beiden Regisseure, die mich am meisten beeinflusst haben - eine etwas ausgefallene Mischung vielleicht, aber so ist es nun mal. Man hat dann auf jeden Fall in Frankreich einen Vertrag unterzeichnet mit dem Stroheim, und als ich die Panzeraufnahmen in der Wüste gedreht hatte und ins Studio zurückkam, war auch der Stroheim inzwischen in Hollywood angekommen. Er war in der Garderobe, probierte gerade die Uniform an, und ich ging zu ihm und stellte mich vor: "Herr Stroheim, ich weiss gar nicht, was ich dazu sagen soll, dass ich, ein blutiger Anfänger, jetzt einen Film mit dem grossen Stroheim mache!" Er sieht mich bloss so an. Und dann, um ihm etwas zu schmeicheln, sage ich: "Ihr Problem Herr Stroheim, war immer, dass Sie Ihrer Zeit stets um zehn Jahre voraus waren!" Und er guckt mich an und sagt nur: "Zwanzig!" Ein guter Film FIVE GRAVES TO CAIRO.

F: Es gibt da eine Reihe von stilistischen und thematischen Eigenheiten, die immer wieder in Ihren Filmen auftauchen. Sie benutzen zum Beispiel sehr oft eine Person als Erzähler und lassen die eigentliche Geschichte als Rückblende ablaufen.

W: Ja, diese voice-over-narration mache ich manchmal; manchmal braucht man sie, manchmal nicht, es gibt da keine Regel. Es gibt Dinge, die sind nur sehr schwer zu zeigen, Informationen, die der Zuschauer braucht, um die Geschichte zu verstehen. Oder es würde zu lange dauern, sie zu zeigen. Da kann man dann in zwei, drei Sätzen eines Erzählers ebensoviel unterbringen wie in fünfzehn Minuten Film. Es kann einem also helfen, eine Film ökonomisch zu beginnen. Und durch die Rückblendentechnik kann man gleichzeitig das Interesse des Zuschauers wecken. In den meisten Geschichten passieren die spektakulären Sachen doch erst in der Mitte oder gegen

HOTEL
CASANOVA
CHAMBRES
A LA JOURNEE
TOUT CONFORT
EAU COURANTE

Schluss. Es fängt meist langsam an, undramatisch, da können die Leute oft schon das Interesse verlieren. Also verlege ich den Anfang der Geschichte etwas weiter nach hinten und fange an mit einer spektakulären Sache. Wir hatten das bei DOUBLE INDEMNITY, wo der MacMurray angeschossen in das Büro kommt. Die Zuschauer sehen, dass er blutet, und fangen gleich an zu fragen: "Warum setzt er sich jetzt an das Diktaphon und erzählt?" Oder wir hatten den Holden in SUNSET BOULEVARD: der liegt tot in einem Swimming-Pool und sagt: "Das ist Sunset Boulevard und ich bin tot." Und die Leute fragen sich: "Wenn er tot ist, wie kann er das erzählen?" Es haben mich auch wirklich Leute gefragt: "Das ist doch unlogisch, wie geht denn das?" Und ich habe geantwortet: "Ich weiss nicht wie es geht, er macht es einfach!" Die war sogar ursprünglich viel länger, diese Sache am Anfang. Wir haben den Film angefangen in einer Leichenhalle mit mehreren Toten, und die Leichen beginnen der Reihe nach zu erzählen, wer sie sind und wie sie gestorben sind, bis der Holden an die Reihe kommt, und dann fängt eigentlich erst die SUNSET BOULEVARD-Geschichte an. Aber die Zuschauer bei der Preview haben es nicht richtig verstanden. Sie hielten es für eine Komödie und haben fürchterlich gelacht, deshalb haben wir es dann weggeschnitten.

F: Ein immer wiederkehrendes Thema Ihrer Filme ist, dass Menschen andere Menschen für sich ausnutzen: von HOLD BACK THE DAWN, wo der Charles Boyer die Liebe der amerikanischen Lehrerin benutzt, um in die USA zu kommen, bis hin zu FEDORA, die die Persönlichkeit ihrer Tochter zerstört, um vor der Oeffentlichkeit den Mythos ewiger Jugend zu erhalten.

W: Ich bin halt selbst mein ganzes Leben jemand gewesen, der andere Leute übervorteilt hat. Nein! Aber es ist doch immer wichtig in einer Geschichte, dass die Charaktere irgendein Ziel haben. Wenn es kein Ziel gibt und keine Schwierigkeiten, dieses Ziel zu erreichen, dann gibt es auch keinen dramatischen Inhalt - oder keinen komischen. Der Lemmon im APARTMENT möchte in die oberste Etage, Karriere machen. Der Mac Murray möchte die Frau und das Geld, und am Ende hat er die Frau nicht, und das Geld hat er auch nicht. Der Holden in SUNSET BOULEVARD möchte einen Swimming-Pool, und am Ende stirbt er im Swimming-Pool. Jeder will etwas. Marlene Dietrich in FOREIGN AFFAIR will die Schokolade und die Strümpfe, und der amerikanische Soldat will sie. Jeder will etwas, und jeder ist bereit, dafür alles oder fast alles zu tun. Entweder erreicht man es oder man erreicht es nicht, oder man hat es, und es ist am Ende ganz unwichtig geworden. Wie der Lemmon am Ende vom APARTMENT: da hat er den Schlüssel, und dann wirft er ihn hin. Oder nehmen wir diesen Film von Huston, die Traven-Geschichte THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE. Die haben das Gold, aber dann verweht der Wind das Gold, und die lachen nur.

F: Sehen Sie die Tatsache, dass viele Ihrer Charaktere in andere Rollen schlüpfen, sich verkleiden müssen, auch in diesem Zusammenhang?

W: Natürlich, das ist doch nicht nur eine Freude am Verkleiden, sie wollen ja etwas erreichen dadurch. Und dann kommen immer die Situationen, wo sie wieder raus wollen aus der Rolle, aber nicht können. Das Wichtige bei diesen Geschichten ist doch, dass es einen zwingenden Grund geben muss für die Verkleidung. Die ganze Sache in SOME LIKE IT HOT wäre vollkom-

men idiotisch gewesen, wenn wir nicht am Anfang gezeigt hätten, wie die Gangster diese Leute da ermorden in der Garage, wenn es nicht wirklich diese Todesgefahr gegeben hätte für den Lemmon und den Curtis. Sie können also nicht jeden Moment sagen zu der Monroe: " Du, pass auf, ich bin gar keine Frau, ich bin ein Mann. Warum gehen wir nicht ins Bett?" Es muss diesen zwingenden Grund geben, um in der Rolle zu bleiben. Das haben der Feydeau und die Franzosen, die diese Art Schwänke geschrieben haben, früher und besser gewusst als ich.

F: Ist es so, dass Sie nicht gerne über inhaltliche Aspekte Ihrer Arbeit reden?

W: Es ist so schwierig, über seine Arbeit zu sprechen, wenn man kein Theoretiker ist. Wenn es eine Theorie gäbe und ich alle ihre Regeln perfekt beherrschen würde, hätte ich doch mit meinen Filmen nie eine Pleite erlebt und ich habe viele Pleiten gehabt. Ich weiss nicht, ich muss immer daran denken, Aerzte sterben doch auch, nicht? Für jeden von uns, wenn er einen Film beginnt, ist es, als würde er in ein dunkles Zimmer treten. Es ist sehr leicht möglich oder sogar wahrscheinlich, dass jemand über ein Möbelstück, das da herumsteht, fällt und sich das Bein bricht. Manche sehen ein bisschen besser im Dunkeln, aber keiner sieht es genau. Die grossen Theorien über den Film, die haben doch nur die Mittelmässigen, die total Erfolglosen oder die Verbitterten aufgestellt, Exregisseure und Exdramatiker: "Man muss also...", "Eines der ersten Gesetze ist..." Nichts, das kenne ich nicht. Ich hielte mich für unbescheiden, wenn ich mich da wie ein Truthahn aufplustern würde und sagte: "Hören Sie zu, ich weiss genau, wie man es machen muss. Die anderen sind alle Idioten!" Ich fühle mich dazu nicht berufen. Man kann doch auch einen Maler nie fragen: " Warum hast du das da grün gemacht?" Vielleicht ist er einfach nur so darauf gekommen. Vielleicht war es ein Zufall, ein Fehler oder auch kein Fehler. Wer will das nachher sagen?

F: Hat sich Ihr Interesse für die Malerei auch in Ihren Filmen niedergeschlagen, in der Art, wie Sie Einstellungen komponieren, etwa?

W: Ich versuche, einen Film so einfach und so elegant wie möglich zu drehen, ohne Mätzchen, ohne Eisenstein-Einstellungen. Nicht so wie die jungen Regisseure, die mit der Kamera in der Gegend herumfuchteln oder eine Einstellung durch das Feuer im Kamin fotografieren. Für mich muss alles eine Logik haben, muss der Zuschauer immer wissen, von wessen Standpunkt der Film ausgeht. Der Zuschauer muss die Handlung immer mit den Augen eines der Charaktere sehen. Aber nicht plötzlich ein Loch da im Boden machen, die Kamera darin verstecken und dann von schräg unten oder vom Kronleuchter aus fotografieren! Das ist doch alles Kunstgewerbe. Nein, so einfach und so elegant wie möglich. Denn wenn die Leute einmal interessiert sind, wenn sie gepackt zuschauen, wenn man sie also bei der Kehle erwischt hat - wenn dann plötzlich eine ganz ausgefallene Einstellung kommt und einer sagt zu seinem Nebenmann: "Schau doch mal, diese herrliche Einstellung!", das ist doch Scheisse, das schadet doch dem Film. Da zwingt man den Zuschauer doch, über die Technik nachzudenken: "Da hat er also die Kamera genommen, hat sie auf einen Kran gesetzt und ist dann damit in die Höhe gefahren..." Ich will eigentlich, dass die Leute in meinen Filmen

vergessen, dass da eine Leinwand ist, worauf sie blicken. Sie sollen meinen, sie seien mit den Personen der Handlung im selben Zimmer oder auf derselben Strasse.

F: Haben Sie, wenn Sie das Drehbuch schreiben, die Szene schon ganz genau vor Augen?

W: Natürlich, ich weiss genau: dort wird der Schreibtisch stehen, da ist die Türe, da kommt er rein. Jetzt habe ich nicht genug Dialog, um ihn von der Tür zum Tisch zu bringen, also müssen wir einen Satz für ihn finden. Im grossen und ganzen sehe ich die Sache plastisch vor mir, wenn wir das Skript entwerfen. Glauben Sie mir: Improvisation, das ist Scheisse. Das ist Faulheit. Man kann nicht sagen: "Da machen wir uns jetzt keine grossen Gedanken drüber, wie es genau werden soll, das überlegen wir uns bei den Dreharbeiten." Ich habe das Drehbuch, und da ist die Szene. Natürlich, es können einem schon mal plötzlich Dinge einfallen, die die Szene noch verbessern. Nicht nur mir, das kann auch ein Schauspieler sein, der Kameramann oder irgendein Elektriker. Dann ändern wir es. Oder wenn man merkt, dass irgendwas nicht so hinhaut, wie man es sich vorgestellt hat, dann setzt man sich in eine Ecke und ändert das schnell. Oder man macht das in der Mittagspause. Aber nicht einen halben Tag da rumsitzen im Studio mit all den Leuten, die warten, und auf eine Eingebung hoffen... Wenn uns spontan nichts Zusätzliches mehr einfällt, haben wir immer das Skript, und da ist die Sache dann immer so originell drin, wie wir sie haben schreiben können.

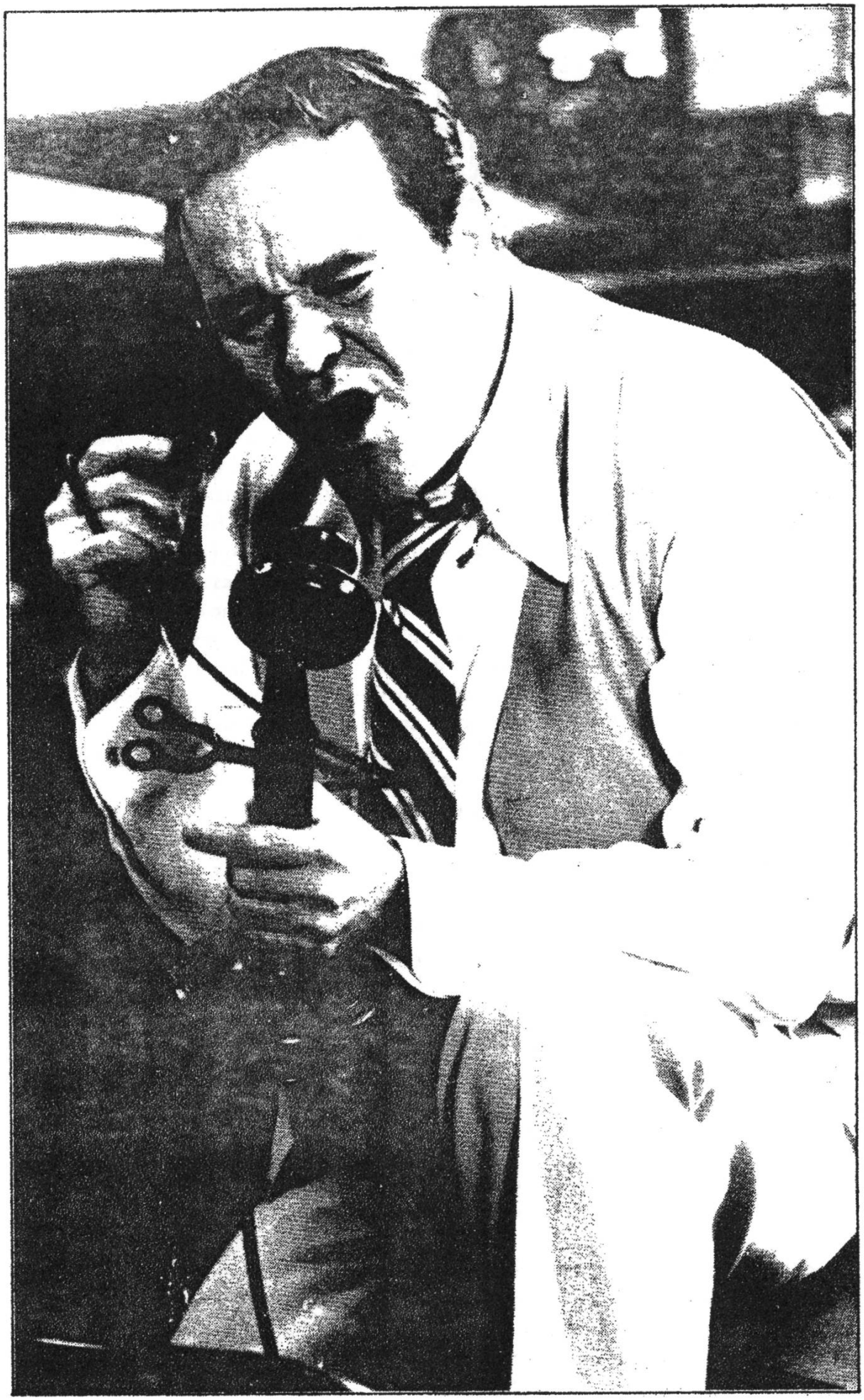
F: Jack Lemmon hat einmal erzählt, dass Ihnen die Sache mit seinem Schnupfen in THE APARTMENT erst während der Dreharbeiten eingefallen sei.

W: Nein, da erinnert er sich nicht richtig. Der Schnupfen war schon im Drehbuch drin. Das war doch sehr wichtig, weil er sich den nachts im Park holt, als die da oben in seinem Zimmer rumbumsen und er nicht reinkann. Das stimmt also nicht. Aber es gab einen solchen Fall bei DOUBLE INDEMNITY. Da hatten wir diese Szene, in der der MacMurray zum Zug springt, die Leiche des Ehemannes aus dem Wagen holt, sie auf die Schienen legt und dann mit der Stanwyck im Wagen wegfährt. Das hatten wir morgens gedreht, alles war o.k., und dann haben wir Mittagspause gemacht. Ich wollte mit meinem Wagen zum Essen fahren, ausserhalb des Studios, steige ein - der Starter geht nicht. Ich versuche es ein paarmal, er springt nicht an. Und da hatte ich auf einmal die Idee: Das wäre gut, wenn wir das noch in den Film einbauen könnten. Ich bin also schnell zurückgelaufen ins Atelier, habe gesagt, sie sollen alles so stehen lassen bis zum Nachmittag, ich wollte die Szene nochmal drehen, etwas anders. Und so habe ich es dann in den Film hineingenommen: Die Leiche liegt auf den Schienen, sie wollen wegfahren, und der Wagen springt nicht an; immer wieder versuchen sie es, der Mac Murray fängt an zu schwitzen und der Zuschauer mit ihm. Manchmal hat man solche spontanen Einfälle, aber das ist nicht die Regel bei mir, das kommt sehr selten vor.

F: Wie detailliert sind die Regieanweisungen in Ihren Drehbüchern?

W: Im Drehbuch heisst es einfach nur: Szene 23, Tag, Büro von Sheldrake. Und dann kommt die ganze Szene. Ich schreibe nicht solche aufwendigen Anweisungen wie: "Vorsichtig bewegt sich die Kamera durch das Schlüs-

THE FRONT PAGE ▶



selloch und schnuppert im Zimmer herum!" Das ist doch alles Blödsinn. Für wen soll ich das machen, für mich? Das ist doch wie in einem Lektionenbuch aus dem vorigen Jahrhundert. Man kann jede Einstellung noch so genau festlegen im Drehbuch, man kann sie zeichnen lassen, wie der Hitchcock es macht - aber was man hinterher kopiert, sieht doch nie genauso aus. Solche Anweisungen sind bei mir minimal. Aber da gibt es tatsächlich Leute, die können nur so arbeiten. Der Lang zum Beispiel, der war jeden Morgen um sechs im Studio, bevor die Schauspieler kamen, und dann ist er da rumgegangen und hat Zahlen auf den Boden gemahlt: 1, 2, 3, 4... Und zu den Schauspielern hat er dann hinterher gesagt: "Also, du kommst hier rein, bleibst bei 1 kurz stehen und blickst dich um. Dann gehst du zu 2 und sagst den Dialog. Auf dem Weg zu 4 legst du bei 3 die Zigarre in den Aschenbecher..." Das ist doch reines Marionettentheater. Da gibt es ja nichts mehr zu probieren, das ist alles nur noch mathematisch.
Ich drehe sehr schnell, ich drehe sehr wenig, ich lasse sehr wenig kopieren. Ein Freund von mir, der George Cukor, der lässt immer zehn takes kopieren, und dann sucht er sich hinterher den besten aus. Aber das ist doch so langweilig, da schiebt man die Entscheidung doch nur vor sich her. Mit einer Grossaufnahme von der Garbo haben sich dann der Kameramann und der Cutter mal einen Scherz erlaubt: Da haben sie zehnmal dieselbe Grossaufnahme kopiert, und der Cukor sass stundenlang herum und hat sich das immer wieder angesehen und hat überlegt, bis er schliesslich gesagt hat: "Ich glaube wir nehmen Nummer 3, die ist doch ein bisschen besser als die andere." Den meisten Cuttern ist es natürlich viel lieber, wenn man ihnen Hunderte und Tausende von Metern gibt und sie damit spielen können: "Jetzt mache ich daraus den Film." Dazu gebe ich denen gar nicht erst die Chance. Sie kriegen viel zu wenig von mir; wenn sie es nicht so zusammenschneiden, wie ich es geplant habe, dann wird da gar kein Film draus.

F: Erwarten Sie von den Darstellern, dass sie in ihrem Spiel exakt die Wilder Vorstellungen treffen, oder geben Sie ihnen Raum für eigene Interpretationen?

W: Ich habe die Szene, ich habe die Schauspieler, und ich sage zu ihnen: "Spielen wir es mal, lesen Sie es mal, gehen Sie einmal im Zimmer umher, damit man eine Vorstellung bekommt für die Bewegung." -"Na, vielleicht wäre es besser in der Bewegung anders herum, versuchen wir es mal so..." Auf diese Art bekommen wir dann alle langsam das Gefühl dieser Szene. Ich versuche, die Schauspieler einzustimmen: "Das ist die Geschichte. Worum handelt es sich genau? Was wollen wir in dieser Szene dramatisieren? Glaubst du, dass es falsch wäre, wenn wir es anders machen? Fühlst du es jetzt?" Ich zwinge einen Schauspieler nie. Manchmal, sehr selten, sage ich: "Pass auf, wir drehen es zweimal. Einmal wie ich es mir vorstelle und einmal wie du denkst, dass es für deinen Charakter besser ist."
Ich arbeite am liebsten mit Leuten zusammen, mit denen ich schon einmal was gemacht habe, mit denen ich Erfolg hatte, die Freunde geworden sind. Es hat in meiner Karriere nur zwei, drei Fälle gegeben, wo es zu dramatischen Szenen mit Schauspielern kam, und wo dann die Leute vom Office Frieden stiften mussten. Ich bin nicht stur, ich mache grosse Kompromisse, ausser wenn es etwas ganz Wichtiges ist.

F: Jack Lemmon hat bei Ihnen in sechs Filmen die Hauptrolle gespielt. Sehen Sie in ihm den idealen Helden für Ihre Geschichten?

W: Ich schätze den Lemmon, weil er eben ein wunderbarer Schauspieler ist. Der wurde mit einem Riesentalent geboren und hat sein Metier hinterher immer weiter perfektioniert. Ein geborener Schauspieler, der eine wunderbare Technik besitzt, die er dann aber schön versteckt, damit nicht alles so mechanisch ausschaut. Und er ist nicht nur gut in Wilder-Filmen: Er war sehr gut in ODD COUPLE. Er ist sehr gut in CHINA SYNDROME. Er war schon gut, ehe er je mit mir gearbeitet hat, in MISTER ROBERTS. Es ist ganz einfach eine Freude, mit dem Lemmon zu arbeiten, weil er alles spielen kann und weil er sehr intelligent ist. Und das ist oft das Wichtigste: einen intelligenten Schauspieler zu haben. Nicht immer natürlich: Manchmal habe ich mit sehr intelligenten Leuten gearbeitet, die machten Schwierigkeiten und waren nicht unbedingt die besten Schauspieler; manchmal hatte ich ganz sture, wenig intelligente Leute, die waren ganz grossartig. Aber der Lemmon ist hochintelligent, denn er kennt nicht nur seine eigenen Probleme als Schauspieler, er kann sich auch in meine Probleme als Regisseur hineindenken. Und das ist immer sehr hilfreich.

F: Stimmen Sie mit Ihren Kameramännern alle technischen Einzelheiten der Fotografie ab oder beschreiben Sie Ihnen nur das Gefühl einer Szene?

W: Ich weiss, wenn ich das Drehbuch schreibe, genau, wo ich die Kamera haben und wo ich später schneiden will. Aber das schliesst natürlich die Mitarbeit des Kameramannes nicht aus. Sobald ich mit den Schauspielern geprobt habe, kommen der Kameramann und der Beleuchter dazu, und ich erkläre ihnen: "Also, ich möchte die Szene in zwei oder drei Einstellungen machen, hier beginnen wir, dann da rüber und dann dort." Alles sehr einfach, aber nicht mathematisch. Wir reden darüber, und wenn der Kameramann einen besseren Vorschlag hat - manchemal kommen sie mit grossartigen Vorschlägen -, dann machen wir es so. Aber man kann da nicht wie ein Feldwebel auftreten und Befehle ausspucken: "Kamera 1 hierher, Kamera 2 dorthin. Los!" Das ist alles eine Frage des Geschmacks und des gegenseitigen Vertrauens. Es ist vor allem sehr wichtig, dass der Kameramann genau weiss, welche Atmosphäre der Film haben muss. Das darf er nie vergessen, sonst kann es passieren, dass die Fotografie plötzlich umkippt in eine falsche Stimmung. Und wenn ich einen neuen Kameramann brauche, dann schaue ich mir vier, fünf Filme an, die er gemacht hat, spreche mit ihm darüber, und dann sehe ich sofort, ob er versteht, was ich für wichtig halte.

F: Es gibt in Ihren Filmen manchmal sehr lange Einstellungen, wo Sie die Kamera minutenlang nicht bewegen.

W: Das Entscheidende ist doch, dass man interessante Charaktere hat und gute Szenen, in denen die Charaktere sich entwickeln können. Das Wichtige muss zum richtigen Zeitpunkt im Vordergrund sein. Das ist trotzdem nicht statisch, es ist ja Bewegung da, aber die ist in der Szene drin, also nicht eine Bewegung der Kamera, nicht irgendeine überflüssige Hektik. Besonders Regisseure, die gerade zu inszenieren anfangen, oder diese Leute, die aus New York kommen, vom Theater, die setzen sich auf den Dolly und fahren nur noch in der Gegend herum oder sie schwenken andauernd. Das macht einen doch nur nervös. Für mich ist das immer nur ein Ablenkungs-

manöver: in Wirklichkeit haben diese Leute einfach kein Vertrauen in ihre Szenen. Ein Mann, der Schwenks wirklich gehasst hat, das war der John Ford, einer der ganz Grossen. Aber in STAGECOACH, wenn die Kutsche in der Totalen durch dieses Tal fährt und ganz langsam immer näher kommt, schwenkt die Kamera plötzlich zur Seite, und da ist der Kopf des Indianers im Bild - der einzige Schwenk im ganzen Film, aber was für eine dramatische Sache. Alle diese Dinge - Schwenks, Fahrten, Grossaufnahmen -, das sind sehr wertvolle Mittel. Man darf sie nur nicht zu oft einsetzen, sonst verlieren sie ihre Wirkung.

F: Es gibt, abgesehen von den Co-Autoren Brackett und Diamond, zwei Mitarbeiter, deren Namen im Zusammenhang mit Ihren Filmen am häufigsten auftauchen: Doane Harrison und Alexander Trauner.

W: Doane Harrison, der war von Anfang an mit dabei, schon bei der Paramount. Da war er Cutter, und natürlich hat er mir sehr geholfen, weil ich am Anfang noch etwas holprig war mit der Kamera. Später hat er meine Filme dann mitproduziert. Er war einer meiner intimsten Mitarbeiter, bis zu seinem Tode.

F: Und Trauner hat für Sie unter anderem die eindrucksvollen Sets gebaut von IRMA LA DOUCE und THE APARTMENT.

W: Das haben wir gemacht, weil man im Studio einfach mehr Kontrolle hatte als on location. Den Trauner habe ich kennengelernt in Paris, als wir den Lindenbergh-Film drehten. Er kam da eines Tages zu den Aufnahmen von Lindberghs Landung in Le Bourget, und dann habe ich ihn nach Amerika gebracht. Ich kannte natürlich seinen Namen, weil er doch einer der ganz grossen Filmarchitekten war, der schon mit Meerson gearbeitet hatte. LES ENFANTS DU PARADIS hat er gemacht und QUAI DES BRUMES. Immer wenn ich einen Film drehe, hier oder in Europa, versuche ich, den Trauner zu bekommen. Er ist einfach der Beste. Und wenn er nicht mit mir arbeitet, arbeitet er zuerst immer für den Losey.

F: Wie sehen Sie als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent den Ansatz der Autorentheorie, die ja dem Regisseur den entscheidenden Anteil an einem Film zuschreibt und die vor allem bei Drehbuchautoren auf heftigen Widerstand gestossen ist?

W: Weil ich als Drehbuchautor angefangen habe, weiss ich natürlich genau, wie wahnsinnig wichtig das ist, was man da auf dem Papier stehen hat. Man fängt ja an mit einem leeren Blatt. Man hat eine Idee, ein Thema, und das muss man dramatisieren. Man kann ja nicht einfach drauflosschreiben und hinterher sehen: "Was ist nun das Thema des Ganzen?" Das Drehbuch, das ist also Nummer Eins. Aber dann kommt der Regisseur. Wenn man anfängt zu drehen, ist es wichtig, dass zwei Augen den Film sehen und nicht sechs, dass da ein Kopf die Entscheidungen trifft: so ist die Szene jetzt richtig, das nehmen wir, das wird kopiert. Und das ist eben die Rolle des Regisseurs und nicht des Drehbuchautors. Deshalb ist doch im Film der Regisseur entscheidender als im Theater. Da kann man immer noch etwas verändern, von Aufführung zu Aufführung. Aber im Film ist es ja da, für immer. Man kann kein Gesetz daraus machen: In manchen Fällen ist der Produzent der Autor; Selznick zum Beispiel war ein sehr starker Produzent, der hat seinen Regisseuren immer wieder gesagt: "Das machst du nochmal!", bis es ihm ge-

fallen hat - also war er der Autor. Oder nehmen wir einen Stückeschreiber wie den Neil Simon, den ich sehr bewundere: der ist ständig bei den Dreharbeiten dabei, und wenn seine Stücke und Drehbücher verfilmt werden, dann ist er der Autor. Und in den meisten Fällen ist natürlich der Regisseur der Autor. Ich habe Verständnis dafür, dass die Drehbuchautoren sich beleidigt fühlen, wenn man die guten Sachen allein den Regisseuren zuschlägt. Aber für mich ist das nie ein Problem gewesen. Wenn ein Film erfolgreich ist, dann steckt doch genug Ruhm für alle dadrin. Da muss man sich doch nicht aufspielen: Das war mein Film, das war mein Drehbuch! Es war unser Film, und damit basta.

Auszüge aus einem Gespräch,
das Heinz-Gerd Rasner und Reinhard Wulf führten

Mit freundlicher Genehmigung des Verlags, auszugsweise nachgedruckt aus: Sinyard/Turner "Billy Wilders Filme", Volker Spiess Verlag, Berlin 1980.

Gelesen

NEUERSCHEINUNG ZUM THEMA

BILLY WILDERS FILME

Im Mittelpunkt der Monografie steht die gründliche Untersuchung der amerikanischen Filme von Billy Wilder durch die beiden englischen Autoren Neil Sinyard und Adrian Turner. Ihr Buch, "Journey Down Sunset Boulevard" im Herbst 1979 in England erschienen und nun ins Deutsche übersetzt, lenkt die Aufmerksamkeit auf Themen und Motive, die in Wilders Filmen über die Jahrzehnte hinweg immer wiederkehren und den Zusammenhang im scheinbar disparaten Werk dieses Autors und Regisseurs herstellen.
Zusätzlich enthält die deutsche Ausgabe des Buches: ein ausführliches Interview, das Heinz-Gerd Rasner und Reinhard Wulf im Dezember 1979 mit Billy Wilder in Beverly Hills geführt haben; Kommentare zu den deutschen Filmen, für die Billy Wilder das Drehbuch geschrieben hat; eine kurze Biografie; die erste vollständige Filmografie der Filme, an denen Wilder beteiligt war (mit allen Credits); eine Bibliografie (von Frank Arnold) mit Hinweisen auf Bücher, Zeitschriftenartikel, Interviews und Kritiken zu den Filmen.
Das Buch, das zur Wilder-Retrospektive an den Berliner Filmfestspielen dieses Jahres erschienen ist, schliesst im deutschsprachigen Bereich endlich ei-