

<b>Zeitschrift:</b>	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
<b>Herausgeber:</b>	Stiftung Filmbulletin
<b>Band:</b>	31 (1989)
<b>Heft:</b>	167
<b>Artikel:</b>	Bernhard Wicki als Filmregisseur - portätiert im Gespräch : *Marlon Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden"
<b>Autor:</b>	Kremski, Peter / Wicki, Bernhard
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-867311">https://doi.org/10.5169/seals-867311</a>

### 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

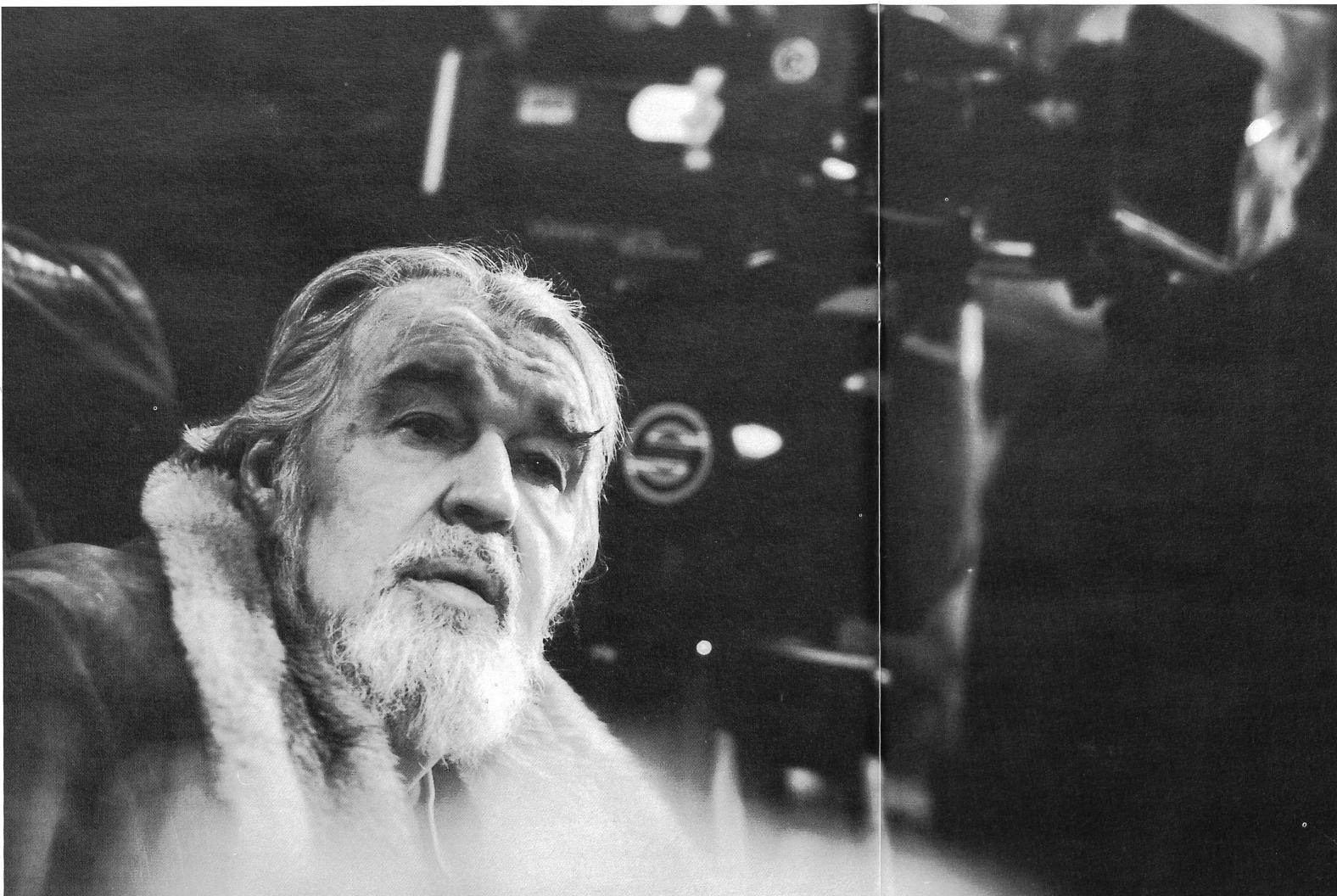
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 01.02.2026

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



Bernhard Wicki als Filmregisseur – porträtiert im Gespräch

# “Marlon Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden”

**V**or der Filmregie stand bei Ihnen die Schauspielerei. Helmut Käutner war es, der Sie zu einem Star im deutschen Film der fünfziger Jahre machte, als er Ihnen 1953 eine Hauptrolle in DIE LETZTE BRÜCKE gab. 1957 besetzte Sie Käutner in DIE ZÜRCHER VERLOBUNG in der Rolle eines Regisseurs. Im Anschluss daran assistierten Sie ihm bei MONPTI. Ein Jahr später inszenierten Sie Ihren ersten eigenen Film WARUM SIND SIE GEGEN UNS?. Fühlen Sie sich dem Einfluss Käutners verpflichtet?

BERNHARD WICKI: Natürlich habe ich von Käutner gelernt. Von Assistenz kann allerdings keine Rede sein. Erica Balqué, seine Frau, hat sich immer selbst darum gekümmert und nie einen anderen gelassen. Genauer gesagt, habe ich nur zugeguckt. Gegen Käutner muss ich sagen, dass fast alle seine Filme etwas Verspieltes, Kunstgewerbliches haben. In dieser Hinsicht habe ich versucht, mich seinem Einfluss zu entziehen, und ich glaube, das ist mir auch gelungen.

Den nachhaltigsten Eindruck hat auf mich der italienische Neorealismus hinterlassen. Das war lange Zeit überhaupt das einzige, was mich am Kino interessiert hat: SCIUSCIA, PAISA, ROMA CITTA APERTA... Die Filme von De Sica und Rossellini habe ich in den Jahren 1945 bis 49 gesehen, als ich noch in Zürich und Basel Theater gespielt habe. Diese Filme sind mir wirklich unter die Haut gegangen und haben mich grundsätzlich beeinflusst, nicht nur in Hinsicht auf meinen Erstling WARUM SIND SIE GEGEN UNS?, den ich auf der Strasse gedreht habe. Auch DIE BRÜCKE und DAS WUNDER DES MALACHIAS habe ich ausschliesslich ausserhalb der Ateliers gemacht. Erst für die Amerikaner habe ich im Studio gearbeitet und nach Hollywood erneut ausschliesslich in Originaldekorationen gedreht.

WARUM SIND SIE GEGEN UNS?, DIE BRÜCKE, DAS WUNDER DES MALACHIAS

## Die Anfänge

FILMBULLETIN: Wie kam es zu dem Regieauftrag zu WARUM SIND SIE GEGEN UNS?

BERNHARD WICKI: WARUM SIND SIE GEGEN UNS? war im Auftrag des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht entstanden, war also eine nicht-kommerzielle Produktion mit grossen ökonomischen Beschränkungen. Die Grundidee, einen Film über Halbwüchsige zu machen, stammte vom Institut beziehungsweise vom Autor K. J. Fischer. Mag sein, dass der Film DIE HALBSTARKEN mit Horst Buchholz auch eine Anregung gegeben hat, diesen Film zu machen. Ich habe den Buchholz-Film aber damals nicht gesehen.

FILMBULLETIN: Ihr nächster Film DIE BRÜCKE hat Sie in der ganzen Welt berühmt gemacht. Es hat aber auch kritische Einwände gegeben. Kritisiert wurde, dass die Jungen an der Brücke einen Helden Tod starben, der nur deshalb als sinnlos erschien, weil die Brücke strategisch unwichtig war. Wie stehen Sie heute zu dieser Kritik?

BERNHARD WICKI: Wie soll ich dazu stehen? Ich fand diese Einwände unsinnig. Da gab es zum Beispiel eine Frau in Frankreich, zu der der Werner Herzog später gepilgert ist... Lotte Eisner! Die sagte glatt, das sei ein später Nazi-Film. Mit ihr zu reden, war völlig zwecklos; so festgefahren war sie in ihrer Meinung.

Meiner Ansicht nach gab es wirklich Tausende von Menschen, die einen sinnvollen Heldentod gestorben sind. Finnische Soldaten etwa, die ihre Heimat gegen die Russen verteidigt haben, waren sicher Helden. Die Jungen an der Brücke aber hätten nie einen sinnvollen Heldentod sterben können. Ein Held kann nur der sein, der für eine moralisch vertretbare Sache kämpft.

FILMBULLETIN: Dass Sie bei *DIE BRÜCKE* die Regie gemacht haben, ergibt sich für mich schon geradezu logisch aus Ihrer schauspielerischen Mitwirkung in Filmen wie Käutners *DIE LETZTE BRÜCKE*, Benedeks *KINDER*, *MÜTTER UND EIN GENERAL* und Harnacks *UNRUHIGE NACHT*.

BERNHARD WICKI: Das kann gut sein, dass mir *DIE BRÜCKE* deshalb angeboten worden ist. Der Vorgang war aber der, dass ich für *WARUM SIND SIE GEGEN UNS?* einen Bundesfilmpreis bekommen hatte, Jochen Severin diesen Film sah und mir den Roman von Manfred Gregor in die Hand drückte. Ohne Severin hätte ich den Film wahrscheinlich nie gemacht. Hauptproduzent war aber Schwerin, der noch kurz vor Drehbeginn jemanden beauftragte, ein Drehbuch zu entwickeln, in dem die Story national etwas engagierter sein sollte. Der Kampf auf der Brücke sollte überhaupt nicht gezeigt, sondern wie in der griechischen Tragödie mittels Teichoskopie, also als Mauerschau vermittelt werden. Ich sagte: 'Dann machen Sie den Film doch selber!' In Severin hatte ich aber eine grosse Unterstützung, so dass ich den Film schliesslich so machen konnte, wie ich wollte.

Ein Problem war, dass der Film im Hochsommer gedreht wurde. Es war furchtbar heiss, und alles verschwand in

und mir. Von Vivier (Pauck) stammen ein paar Spotlights, so etwa die Anekdote mit der Armbanduhr, die Volker Lechtenbrink der Trantow schenkt oder leihst und die er sich dann wieder von ihr zurückgeben lässt. Die Dialoge waren hauptsächlich von Mansfeld.

Ursprünglich hatte mich Schwerin das Drehbuch mit Felix Lützkendorf schreiben lassen. Als ich während des Schreibens erfuhr, dass Lützkendorf bei der Waffen-SS gewesen war, brach ich die Arbeit sofort ab, obwohl das ein sehr netter, gebildeter, gescheiter Mensch war.

FILMBULLETIN: Manfred Gregor, der Autor des Romans, hat in seinem Buch auf persönliche Kriegserfahrungen zurückgegriffen. Gregor war 1957, als er den Roman schrieb, 28 Jahre alt, zur Zeit, in der die Handlung seines



Bernhard Wicki als Johann Strauss in *EWIGER WALZER*

Romans spielt, also im gleichen Alter wie die Jungen an der Brücke. Hatten Sie Kontakte zu Gregor?

BERNHARD WICKI: Gregor war Redakteur beim Miesbacher Anzeiger. Kontakte gab es, glaube ich, nur über Schwerin und Severin. Ich wollte diesen Stoff mit Mansfeld ganz neu schreiben.

FILMBULLETIN: Zumindest haben Sie die Handlung umstrukturiert, die im Roman aus einer Rückblende erzählt wird: Der einzige Überlebende kommt zehn Jahre nach Kriegsende noch einmal zu der Brücke und erinnert sich. Der Kampf auf der Brücke steht im Roman von Anfang an im Zentrum der Handlung. Darin eingebettet werden die zeitlich eigentlich davor liegenden privaten Szenen, die nacheinander von jedem der Jungen ein Porträt liefern sollen. Im Film erzählen Sie das dagegen ganz linear in chronologischem Zeitverlauf und in zwei Akten: erst die privaten Szenen, dann der Kampf an der Brücke.

BERNHARD WICKI: Ich habe das Gefühl gehabt, dass die Geschichte selbst schon stark genug ist. Die dramaturgischen Kunstgriffe des Romans verhindern nur, dass die Gewalt, von der die Geschichte erzählt, voll zur Wirkung kommen kann.

FILMBULLETIN: Wie hat Gregor auf die Verfilmung reagiert?

BERNHARD WICKI: Er hat mir die Schallplatten-Gesamtaufnahme von Beethovens Klavierkonzerten geschenkt.

FILMBULLETIN: Danach drehten Sie *DAS WUNDER DES MALACHIAS*. Aber der Erfolg von *DIE BRÜCKE* liess sich nicht wiederholen.



Bernhard Wicki, Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni in *LA NOTTE*

einem fetten Sommergrün. Die Handlung des Films spielte aber Ende April, wenige Tage vor der Kapitulation. Dazu kam noch, dass man die drei Panzer, die bei der Schlacht um die Brücke beteiligt waren, vor lauter Bäumen überhaupt nicht sehen konnte. Auch die Stellen, wo die Einschläge zu sehen sein sollten, lagen völlig unter Grün. Also musste ich die Bäume entlaubnen. Ich erinnere mich noch daran, wie Schwerin sagte, wenn noch ein einziger Baum abgezupft wird, schmeisst er mich raus. Ich habe mich aber ganz stor durchgesetzt.

FILMBULLETIN: Das Drehbuch haben Michael Mansfeld und Karl Wilhelm Vivier geschrieben?

BERNHARD WICKI: Vivier war Heinz Pauck. Er hat so gut wie nichts beigetragen. Es war das Buch von Mansfeld

BERNHARD WICKI: Der Film DAS WUNDER DES MALACHIAS lief zwei Monate lang im riesigen Zoo-Palast in Berlin und wanderte dann für weitere drei Monate ins Atelier im Zoo-Palast. Bei seiner westdeutschen Premiere in Gelsenkirchen lief er – mit weniger Erfolg – gerade zwei, drei Wochen, als die UFH, die den Film verlieh, Pleite machte. Der Film kam gleich in die Konkursmasse, und da blieb er. Vor drei Jahren etwa wurde er in Berlin einem jungen Publikum gezeigt, von dem er begeistert aufgenommen wurde. Als der Film 1961 Premiere hatte, war er seiner Zeit einfach voraus, weil die Leute keine Lust hatten mitzudenken.

THE LONGEST DAY, THE VISIT, MORITURI

## Hollywood

FILMBULLETIN: Sie gingen dann nach Hollywood. Für die Amerikaner waren Sie durch DIE BRÜCKE aber längst in eine Schublade gerutscht als Spezialist für actiongeladene Kriegsstoffe. Man erwartete von Ihnen solides Handwerk.

BERNHARD WICKI: Das ist schon richtig. Erst kam THE LONGEST DAY, dann MORITURI. Aber es war nicht so, dass ich nur Regie führen sollte, ohne Einfluss auf das Buch nehmen zu können. An THE LONGEST DAY waren mehrere Regisseure beteiligt. Die von mir inszenierten Szenen konnte ich grundlegend ändern. Die Deutschen waren im Originaldrehbuch von Cornelius Ryan nach üblicher Hollywood-Manier zu Karikaturen verkommen. Ich sagte zu Zanuck: Was für einen grossen Sieg haben die Amerikaner eigentlich errungen, wenn die Deutschen bloss Halbdeppen gewesen sind. In Wirklichkeit waren die doch ungeheuer effizient, und es hat immerhin zwei Tage und zwei Nächte gedauert, bis sich die Schlacht am Kanal überhaupt für die Alliierten entschied. Zanuck hat sich daraufhin mit dem Autor Ryan noch einmal hingesetzt und das Drehbuch von Grund auf überarbeitet. Ich habe es natürlich nicht persönlich geändert, weil es auf englisch war, aber mit Zanuck genau durchgesprochen, wie es verändert werden müsste. Und daran hat er sich gehalten.

FILMBULLETIN: THE LONGEST DAY war ja eine unglaubliche Mammutproduktion: drei Regisseure, eine internationale Besetzung und jede Menge Stars. Wie koordiniert man einen solchen Film?

BERNHARD WICKI: Das war, Gott sei Dank, nicht meine Aufgabe. Ich wurde koordiniert und benötigte für die Inszenierung meines Parts ungefähr ein halbes Jahr Drehzeit. Als eine Art Gesellenstück hatte mir Zanuck auferlegt, probeweise einen nächtlichen Luftangriff der Alliierten auf die deutschen Bunker zu inszenieren. Ich drehte am Ärmelkanal. Die Szene benötigte einen Wahnsinnsaufwand an Beleuchtung. Hunderte von Statisten standen mir zur Verfügung. Dennoch weigerte ich mich zu drehen, wenn mir nicht auch noch ein voller Munitions-einsatz genehmigt würde. Diese Probeszene wurde so sündhaft teuer, dass sie Zanuck mehr als ein normaler Drehtag kostete. Aber als er in Paris die Muster sah, war er begeistert. Danach wurde mir ausnahmslos alles erfüllt, was ich wollte.

FILMBULLETIN: Laut Credits haben Sie bei dem Film ne-

ben Andrew Marton und Ken Annakin Co-Regie geführt. Und es heisst, dass Sie für den deutschen Teil verantwortlich waren.

BERNHARD WICKI: Nein. Andy Marton galt zwar als grosser Action-Spezialist, seitdem er das Wagenrennen in BEN HUR inszeniert hatte, und sollte bei THE LONGEST DAY den amerikanischen Teil übernehmen, kam aber mit Zanuck überhaupt nicht zurecht. Nachdem Marton schon ein Jahr an dem Film gearbeitet hatte, schmiss Zanuck ihn raus. Das geschah, bevor die entscheidende Partie des Films, die Landung der Alliierten, überhaupt in Angriff genommen worden war. Einen Grossteil der amerikanischen Szenen hat Zanuck dann selbst inszeniert, einen weiteren grossen Teil hat er mir anvertraut. Auch der französische Teil lag nicht in einer Hand. Den haben Ken Annakin und ich gedreht. Die Regisseure haben dabei jeder für sich gearbeitet. Elmo Williams, der den Schnitt koordinierte, hatte für die Szenenübergänge ein Sketchboard angefertigt, damit die von den verschiedenen Regisseuren gedrehten Szenen nicht völlig aneinander vorbei gingen. Aber durch Kürzungen hat es dann später teilweise doch wieder ganz andere Szenenübergänge gegeben.

FILMBULLETIN: Mit welchen US-Stars haben Sie in den von Ihnen inszenierten amerikanischen Szenen gearbeitet?

BERNHARD WICKI: Mit Robert Mitchum hatte ich eine Studio-Szene, die ich in einem durchdrehte, ungefähr drei Drehbuchseiten lang. Zanuck hatte an der Szene, ohne dass Mitchum es wusste, an verschiedenen Stellen noch ein paar Sätze verändert. Mitchum kam völlig betrunken



Robert Mitchum in THE LONGEST DAY (1962)

zu den Dreharbeiten, las sich die Szene mit den Veränderungen ein paarmal durch und spielte sie dann auf den Punkt präzise. Ich wollte das kaum glauben und forderte ihn auf, die Szene noch mal zu wiederholen. Er tat das auch und wie vorher hundertprozentig auf den Punkt. Eine solche Präzision ist mir nie wieder bei einem Schauspieler begegnet. Nachdem die Szene abgedreht war, musste man ihn in die Garderobe tragen.

FILMBULLETIN: Ihre zweite Hollywood-Arbeit nach THE LONGEST DAY war THE VISIT nach Dürrenmatts «Der Besuch der alten Dame».

BERNHARD WICKI: Fünf Drehbuchfassungen hat es gegeben, eine von Nunnally Johnson, der das Stück ins Western-Genre übertragen hat. Ich weigerte mich, das zu

drehen. Zanuck hat dann Ben Barzman beauftragt, ein neues Drehbuch zu schreiben. Barzman hatte unter McCarthy auf der Schwarzen Liste gestanden, Amerika verlassen müssen und lebte damals in Frankreich. Ich fuhr zu ihm und habe mit ihm zusammen das endgültige Drehbuch entwickelt. Mit dem fertiggestellten Film war Zanuck dann sehr zufrieden, und die Filmfestspiele von Cannes haben THE VISIT in den Wettbewerb aufgenommen. Aber dann kam Seymour Poe, der Mann, der die 40-Millionen-Dollar-Produktion CLEOPATRA, die die Twentieth Century Fox in eine schwere Krise gestürzt hatte, so geschickt verkaufte, dass der Film noch halbwegs ein Geschäft wurde. Poe hatte eine unvorstellbare Macht. Er sah sich THE VISIT an und monierte, dass man dem Publikum so auf keinen Fall einen Star wie Ingrid Bergman verkaufen könnte. Zanuck fügte sich und bat mich, eine bestimmte Szene herauszunehmen, was aber nach sich zog, dass auch andere Szenen herausgenommen werden mussten, insgesamt vielleicht sechs. Darunter waren vier Szenen, die mir besonders wichtig waren, zum Beispiel auch die Szene, in der die Bergman in die Kirche geht und sogar den Priester kauft.

FILMBULLETIN: Der Film hat ja ein etwas versöhnlicheres Ende als das Stück von Friedrich Dürrenmatt.

BERNHARD WICKI: Das gehörte zu den Produktionsbedingungen, unter denen der Film entstand. Ich selbst habe den Schluss mit Barzman zusammen so konzipiert. Das war die einzige grundlegende Veränderung gegenüber dem Stück. Mit dem Fritz konnte man über Jahre hinweg nicht mehr darüber reden. Aber er hatte die Filmrechte bedingungslos verkauft, so dass die Produzenten mit dem Stück verfahren konnten, wie sie wollten. Die Abmilderung des Schlusses war für die Verfilmung eine *conditio sine qua non*, sonst hätte sich der Film nicht vermarkten lassen. Abgesehen davon finde ich den Schluss immer noch hart genug, auch wenn Tony Quinn am Ende nicht getötet wird. Immerhin soll er ja mit seinen Freunden, seiner Familie, seiner Frau, all denen, die ihn verlassen und verraten haben, auch in Zukunft weiter zusammenleben. Das ist ein ganz schön zynischer Schluss.

FILMBULLETIN: Bei THE VISIT haben Sie mit Ingrid Bergman und Anthony Quinn gearbeitet, im Anschluss daran bei MORITURI mit Marlon Brando und Yul Brynner, also wieder mit zwei hochkarätigen Stars. Auch das gehörte zu den Produktionsbedingungen, mit denen Sie in Hollywood zurecht kommen mussten.

BERNHARD WICKI: Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden. Aber es war schwierig mit ihm. Wir hatten harte Auseinandersetzungen. Brando war gerade in seiner schlimmsten Phase. Vor MORITURI hatte er in MUTINITY ON THE BOUNTY gespielt und den ursprünglich verpflichteten Regisseur Sir Carol Reed rausschmeissen lassen, ohne überhaupt auch nur eine Szene mit ihm gedreht zu haben. Brando versuchte einfach, alles kaputt zu machen. Das war geradezu klinisch. Jede Woche hatte er regelmäßig einen Zusammenbruch, weinte wie ein Kind und bat mich um Verzeihung: Er könnte nun mal nicht anders. Dahinter steckte sein unglaublich grosser Hass auf seinen Vater. Ein Regisseur war für ihn so etwas wie ein Übervater, den er unbedingt kaputt machen musste. Mit seinen deutschen Schauspielkollegen in MORITURI, mit Benrath und Blech, hatte er keine Probleme; die respektierte er. Brynner allerdings mochte er nicht und

liess bei jeder Gelegenheit heraushängen, dass er selbst eine Million Dollar Gage und Brynner nur 400 000 bekam.

Brando hatte einen Freund, der war als Maskenbildner bei allen seinen Filmen dabei, obwohl sich Brando immer selber schminkte, und zwar in furchterlichster Weise – mal schminkte er sich die Augenbrauen rau, mal runter. Mit seinem Freund, dem Maskenbildner, ging er aber das Drehbuch durch, das ich mit Dan Taradash ohnehin nach seinen Wünschen geschrieben hatte. Taradash war einer der höchstbezahlten Autoren Hollywoods; er hatte Filme wie FROM HERE TO ETERNITY und PICNIC geschrieben. Aber Brandos Freund sagte: 'Ich bitte dich, Marlon, so wirst du das doch wohl nicht machen.' Da ich mich weigerte, die Dialoge von Taradash zu verändern, schrieb Brando stattdessen mit dem Produzenten Aaron Rosenberg die Szenen um. In dieser Situation nahm ich mir nur eines vor: durchzuhalten, den Film unter allen Umständen zu Ende zu führen, mich nicht rausschmeissen zu lassen. Aber danach hatte ich keine Lust mehr, in Amerika zu arbeiten, und hätte es selbst dann nicht mehr getan, wenn MORITURI ein Erfolg geworden wäre.

FILMBULLETIN: Wie schon THE VISIT basiert auch MORITURI auf der Vorlage eines deutschsprachigen Autors. Hatte Werner Jörg Lüdecke wie zuvor Dürrenmatt die Rechte vorbehaltlos verkauft oder nahm er irgendeinen Anteil an der Verfilmung?

BERNHARD WICKI: Lüdeckes Romanvorlage war zwar ziemlich umfangreich, aber sie war ja nicht Literatur. Nachdem das Drehbuch fertig war, kam Lüdecke nach Hollywood und war anfangs bei den Dreharbeiten dabei. Er stellte sich völlig hinter Brando und versuchte, ihn dazu zu bewegen, noch weitere Änderungen durchzusetzen. Irgendwann wurde es wohl der Produktion zuviel, und nach zwei Wochen war er wieder weg.

TRANSIT, STEPPENWOLF, DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED, DAS BOOT

## Die Projekte

---

FILMBULLETIN: Als Sie 1965 aus Hollywood zurückkamen, gab es in der Bundesrepublik inzwischen die Anfänge des Jungen Deutschen Films. Alexander Kluge hatte Sie 1962, kurz nach dem Oberhausener Manifest, als einen «Vor-Oberhausener» bezeichnet und Sie damit offiziell der Gruppe zurechnen wollen.

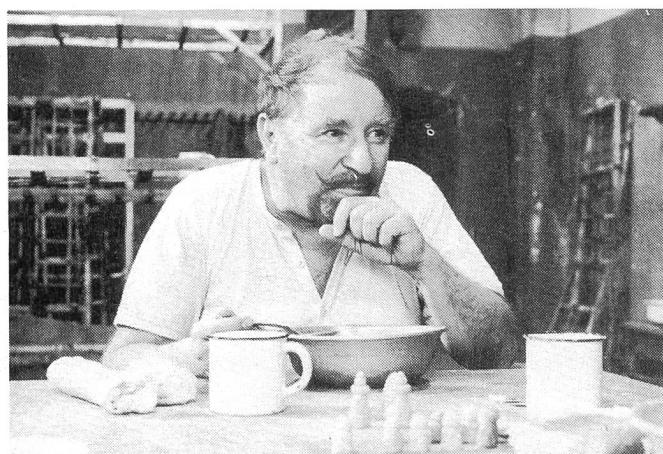
BERNHARD WICKI: Nach DIE BRÜCKE wäre vielleicht eine Zugehörigkeit zu der Gruppe nachvollziehbar gewesen, nach DAS WUNDER DES MALACHIAS, THE LONGEST DAY, THE VISIT und MORITURI schien mir das nicht mehr so redlich. Als ich 1965 zurückkam, bestürmten mich zwar Kluge und andere sehr, der Gruppe beizutreten, aber das konnte ich nicht. Was «Oberhausen» bewirkt hatte, war der Zusammenbruch des deutschen Films. «Oberhausen» bedeutete eine Filmproduktion, die um den eigenen Nabel kreiste. Das war Filmemachen für Gleichgesinnte. An die Definition des Autorenfilms habe ich nie geglaubt. Ich spreche jetzt ausdrücklich von den Anfängen, nicht vom Neuen Deutschen Film der späteren Zeit. Und Kluge nehme ich davon aus. Den habe ich immer für einen hervorragenden Mann gehalten. Besonders AB-SCHIED VON GESTERN fand ich grossartig.



FILMBULLETIN: War Vesely nicht auch ein grosses Talent? Sein BROT DER FRÜHEN JAHRE zeugte doch von einer grandiosen Virtuosität.

BERNHARD WICKI: Das war mir zu artifiziell-verspielt. Aber ein anderer der Gruppe, Edgar Reitz, hat dafür später mit seiner Fernsehserie HEIMAT ein Meisterstück vollbracht.

Vesely hat 1977 einen Film gedreht, den ich eigentlich machen sollte. Das war DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED, eine Handke-Verfilmung. Den frühen Handke mag ich, den späteren nicht mehr, auch den Filmautor Handke nicht. Der von Handke selbst inszenierte Film DIE LINKSHÄNDIGE FRAU, in dem ich mitgespielt habe, war auch kein guter Film. Aber den Film DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED hätte ich gerne gemacht



Klaus Schwarzkopf in DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE (1984)

und hatte dazu schon Motive in Amerika zusammengesucht. Zu der Zeit, als die InterTel in Produktion gehen wollte, konnte ich aber nicht, weil ich damals gerade enorme Schwierigkeiten mit DIE EROBERUNG DER ZITADELLE hatte. Deshalb habe ich das Drehbuch für 200 000 DM an Vesely und die InterTel abgetreten. Und Vesely hat einen ganz beschissen Film daraus gemacht. In meiner Kalkulation war der Film unter drei Millionen Mark nicht zu realisieren gewesen. Vesely wollte ihn billiger machen, aber unter ihm ist der Film sogar noch teurer geworden. Mein Buch hat er völlig verändert. Er hat das alles total vergeigt.

FILMBULLETIN: DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED war ein Projekt von Ihnen, das dann ein anderer realisiert hat. 1965, als Sie aus Hollywood zurückkamen, gab es aber ein Projekt, das überhaupt nie realisiert wurde: TRANSIT, nach einem Originaldrehbuch von Max Frisch. BERNHARD WICKI: Erwin Leiser war als Regisseur verpflichtet, aber nach zwei Tagen rausgeschmissen worden. Frisch und Ernst Schröder, der neben meiner Frau Agnes Fink die Hauptrolle spielte, baten mich, die Regie zu übernehmen, aber ich lehnte ab, weil man aus dem Drehbuch unmöglich einen abendfüllenden Film machen konnte. Frisch setzte sich daraufhin zusammen mit mir einen Monat lang hin, um ein neues Drehbuch zu schreiben. Im November begannen wir mit den Dreharbeiten. Ich kam von Elba und hatte nur leichte Sommerkleidung mit, war überhaupt nicht auf den Schnee-Einbruch vorbereitet, der dann erfolgte. Es fing mit Halsschmerzen

an, wuchs sich aus zu einer eitrigen Angina und schlug auch noch über auf die Lunge, aus der man mir zwei Liter Blut und Wasser pumpte. Drei Wochen fiel ich aus. Schröder war nicht bereit, über die vereinbarte Drehzeit hinaus mitzumachen, weil er Anfang Januar mit Theaterproben zu «Faust II» beginnen wollte, den er am Schiller-Theater inszenierte. Da ich erst fünf Tage gedreht hatte, bot ich Frisch an, mit Hans Christian Blech statt Schröder noch einmal neu anzufangen. Frisch wollte das nicht akzeptieren, weil er das Buch direkt für Schröder geschrieben hatte. Also platze das Projekt, was mir äusserst leid tat. Immerhin hatte ich Sven Nykvist als Kameramann, und die Muster der ersten fünf Tage waren mit das Beste, was ich überhaupt je gemacht habe. Das Drehbuch, das Frisch anschliessend veröffentlichte, weicht erheblich von dem ab, was ich mit ihm erarbeitet habe, und geht wieder auf die ursprüngliche Kurzfasung zurück.

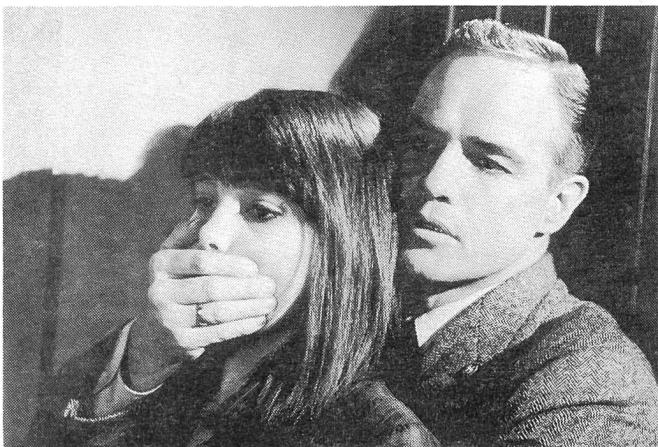
FILMBULLETIN: Nach MORITURI dauerte es sechs, sieben Jahre, bis Sie mit DAS FALSche GEWICHT und KARPFs KARRIERE überhaupt wieder Filme drehten. Wieder erst sechs Jahre später kam der nächste Film, DIE EROBERUNG DER ZITADELLE, heraus. Sieben Jahre danach: DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE. Vier Filme in zwanzig Jahren... Wie erklären sich diese langen Pausen?

BERNHARD WICKI: Nach TRANSIT wurde ich sehr krank. Zu der Lungengeschichte kam noch ein Tumor hinzu. Das waren die Anfänge von Krebs, und das war für mich Jahre lang ein Handicap. Fünf Jahre lang oder noch länger wurde ich mit Endoxan behandelt, und ich weiss nicht, ob sich in dieser Zeit eine Versicherung auf ein



DIE BRÜCKE (1959)





Marlon Brando in MORITURI (1964)

grosses Filmprojekt eingelassen hätte. Ich habe damals Theater gespielt und zwischendurch nur mit Helmut Qualtinger den halbstündigen Film DIE TRÄNE gedreht. Das war eigentlich mein persönlichster Film, der einzige, der auf einer Original-Idee von mir basiert, während die Anstösse zu allen meinen anderen Filmen ausnahmslos immer von aussen kamen. DIE TRÄNE war Teil des Omnibus-Films DER PAUKENSPIELER, den Franz Seitz produziert hat und dessen andere Episoden von Rolf Thiele, Volker Schlöndorff und Helmut Meewes stammen. Der Film ist nie veröffentlicht worden und liegt vermutlich immer noch im Keller von Seitz.

Nach DAS FALSche GEWICHT gab es wieder ein Projekt: die Verfilmung von Hermann Hesses «Der Steppenwolf». Der Amerikaner Fred Haines hatte ein Drehbuch geschrieben und wandte sich zusammen mit seinen Produzenten, die die Rechte an dem Hesse-Roman besassen, an Gerhard Freund von der InterTel, weil er keine Firma fand, die den Film finanzieren wollte. Freund gab mir den Roman und das Drehbuch zu lesen, und ich fand das ganz aktuell, ganz zeittypisch. Dreiviertel des Drehbuchs habe ich dann umgearbeitet, und ich bin sicher, das wäre ein guter Film geworden. Unversehens jedoch fanden Haines und seine Produzenten in dem Multimillionär Peter J. Sprague von *Texas Instruments*, einer grossen Elektronik-Firma, einen potentiellen Geldgeber und verzichteten sofort auf die Zusammenarbeit mit der InterTel und mit mir. Das konnten sie, weil die InterTel schludrigerweise keine Verträge gemacht hatte. Haines hat sich ganz schnell für eine halbe Million Dollar selbst als Regisseur eingesetzt und den Film zum grössten Teil nach seiner ursprünglichen Drehbuchfassung realisiert. Das einzige, was noch von mir stammt, sind die Drehmotive in Basel, die ich ausgesucht habe, und der Hauptdarsteller Max von Sydow, den ich noch engagiert hatte. Letztlich ist von dem, wie ich den Film machen wollte, nichts übriggeblieben, und der Film STEPPENWOLF von Haines wurde ein Totalflop.

Dann habe ich DIE EROBERUNG DER ZITADELLE gemacht, den einzigen Film, den ich selbst produziert habe und bei dem ich ungefähr eine Million Mark verloren habe. Das Projekt DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED musste ich fallenlassen, und ich fing stattdessen mit der Vorbereitung von DAS SPINNENNETZ an, wozu der Anstoss vom ORF gekommen war. Ich habe dann zehn Jahre gekämpft, um diesen Film machen zu können.

Es gab in diesen Phasen immer wieder Angebote, die ich aber nicht angenommen habe, weil sie mich nicht interessierten. Mich muss eine Sache packen, sonst mache ich sie nicht. Zum Geldverdienen wären die angebotenen Stoffe zwar gut gewesen, aber das war für mich noch nie ein Kriterium. Als Regisseur habe ich nie einen Film gemacht, weil ich Geld brauchte. Mit der Schauspielerei war das anders, da war ich nicht so wählerisch. FILMBULLETIN: Eigentlich wäre es konsequent gewesen, einem Regisseur wie Ihnen, mit Ihrer Erfahrung im Kriegsfilm-Genre, mit Ihrer Vorliebe für virtuose Auflösungen gefängnisafter Raumsituationen und mit einer Reputation, die grundlegend durch den aufsehenerregenden Film DIE BRÜCKE geprägt worden ist, eine Grossproduktion wie DAS BOOT anzubieten.

BERNHARD WICKI: Das hat man auch. Der Kompagnon von Dieter Geissler machte mir das Angebot. Wir fuhren mit einem Scheck über 150 000 DM in der Tasche zu Lothar-Günther Buchheim nach Tutzingen, um die Verfilmungsrechte an dem Roman zu erwerben. Buchheim war sehr angetan davon, dass gerade ich sein Buch verfilmen sollte. Dennoch gab er uns den Scheck mit der Begründung zurück, sein Buch würde in den nächsten Wochen in den USA erscheinen, und dann könnte er ein Vielfaches von dem verlangen, was wir ihm für die Rechte bezahlen wollten. Damit war die Sache für Geissler gestorben. Später erwarb die Bavaria die Rechte und holte sich Petersen als Regisseur, der seine Sache gut gemacht hat. Die Fernsehfassung war allerdings mit Abstand besser, weil epischer. Hier nahm sich Petersen die Zeit, den lärmenden Zustand des Wartens ausführlich



Anthony Quinn in THE VISIT (1963)

abzubilden, während sich die Kinoversion mit einer Ansammlung von Höhepunkten selbst zu Tode hetzte. Meine Version wäre ein Mittelding zwischen diesen beiden Fassungen gewesen.

DAS FALSche GEWICHT, DIE EROBERUNG DER ZITADELLE, SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND, DAS SPINNENNETZ

### Die grossen Epen

FILMBULLETIN: Also gehört auch DAS BOOT zu den von Ihnen nicht realisierten Projekten. Ein Film, den Sie realisiert und mit dem Sie ein finanzielles Fiasko erlebt ha-



ben, war DIE EROBERUNG DER ZITADELLE. Sie haben den Film selbst produziert. Er entstand auf Elba, wo Sie selbst ein Haus haben. Hauptfigur ist ein deutscher Schriftsteller, ein Künstler. Das Bauen der Zitadelle könnte man als eine Metapher fürs Filmemachen, den Film selbst als eine Parabel über das Verhältnis von Filmarbeit und Industrie verstehen. Das alles deutet darauf hin, dass DIE EROBERUNG DER ZITADELLE ein sehr persönlicher Film ist.

BERNHARD WICKI: Das ist sicher richtig. Und partiell identifiziere ich mich wahrscheinlich mit der Hauptfigur des Films, aber eben nur zum Teil. Es gibt keine Figur in irgendeinem meiner Filme, mit der ich mich völlig identifizierte.

DIE EROBERUNG DER ZITADELLE war ein Stoff, der mir von Gunther Witte, dem Fernsehspiel-Leiter des WDR, vorgeschlagen worden war. Günter Herburger, der Autor der Novelle, schrieb selbst das Drehbuch, das aber mit seiner eigenen Vorlage kaum noch etwas zu tun hatte und meinen eigenen Vorstellungen nach Lektüre seiner Erzählung völlig zuwiderlief. Am Ende stand bei ihm so eine Art utopischer Kommunismus. Ich habe das Buch abgelehnt. Witte war meiner Meinung, und mit ihm habe ich das Buch neu geschrieben.

FILMBULLETIN: Ihre Mitarbeit an den Drehbüchern zu Ihren Filmen ist schon wiederholt angeklungen. Sie sind im Vorspann auch fast immer als Co-Autor ausgewiesen. Worin besteht Ihre Mitarbeit genau?

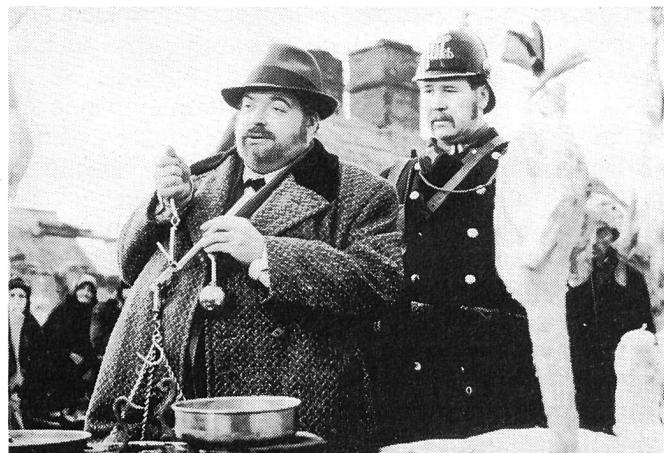
BERNHARD WICKI: Im Reden. Ich sitze mit dem Autor zusammen, spreche mit ihm über den Film, gehe mit ihm jede Szene und die Szenenführung durch. Die Dialoge sind bisweilen zu fünfzig Prozent von mir. Ich habe aber – auch bei meinen amerikanischen Filmen – immer nur Dialogdrehbücher ohne Regieanweisungen zur Grundlage gehabt. Die optische Umsetzung lag allein bei mir. Ausnahme war THE LONGEST DAY. Bei dem gab es bereits Anweisungen im Buch, an die ich mich aber nie gehalten habe. Ansonsten bleibe ich normalerweise schon ziemlich eng am Buch. Allerdings ist es so, dass erst die Schauspieler ein Buch mit Leben füllen und damit also auch zum Buch beitragen – nicht durch Veränderung der Dialoge, sondern durch ihre Rolleninterpretation.

FILMBULLETIN: Um wieder an DIE EROBERUNG DER ZITADELLE anzuknüpfen: Der Film entstand in einer Zeit, als Sie sich vom Kino weg dem Fernsehen zugewandt hatten. DAS FALSCHE GEWICHT und KARPFS KARRIERE waren Ihre ersten Fernsehproduktionen.

BERNHARD WICKI: DAS FALSCHE GEWICHT lief auch im Kino. Ich habe nie einen Unterschied gemacht zwischen Film und Fernsehen. Deshalb würde ich nie von Fernsehproduktionen sprechen. Ich habe immer nur Filme gemacht. Bei der Verfilmung des Andersch-Romans «Sansibar oder der letzte Grund», die ich Mitte der achtziger Jahre realisiert habe, waren allerdings die Produktionsbedingungen sehr ungünstig. Der Film ist von vornherein grossen Beschränkungen unterworfen gewesen. Es ist nicht einmal ein Positiv von dem Film gezogen, sondern sofort vom Negativ eine Überspielung fürs Fernsehen angefertigt worden. Mit der DDR war zwar eine Filmversion vereinbart worden. Da man mich aber mit einer unglaublich lächerlichen Gage abfinden wollte, habe ich auf die Kinoversion verzichtet.

FILMBULLETIN: SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND ist mit 165 Minuten ein Film von epischer Länge. Genauso: DAS FALSCHE GEWICHT mit 145 Minuten, DIE EROBERUNG DER ZITADELLE mit 150 Minuten und DAS SPINNENNETZ mit 195 Minuten. Sie sind dafür bekannt, Drehzeiten zu überziehen und viel Material zu drehen. Waren diese Filme von vornherein auf eine solche Länge konzipiert, oder haben sie sich dorthin entwickelt?

BERNHARD WICKI: SANSIBAR war sicher so konzipiert. Die Romanhandlung spielt in dem kleinen Hafenstädtchen Rerik, aber gedreht haben wir in Wismar. Der Hafen stand mir vertraglich acht Tage zur Verfügung. Aber tatsächlich hatte ich ihn nur zwei bis drei Stunden am Tag, denn dann kamen die Zehntausend-Tonnen-Pötte herein. Die Handlung verlangt jedoch einen zunächst men-



Helmut Qualtinger in DAS FALSCHE GEWICHT (1970/71)

schenleeren Hafen, in dem nur ein Fischerboot und später ein skandinavisches Hochseeschiff liegen. Natürlich haben wir da um vierzehn Tage überziehen müssen.

FILMBULLETIN: Gerade in SANSIBAR lassen Sie sich aber auch für die Entfaltung der Handlung viel Zeit. Sie neigen in diesem Film, wie mir scheint, zu einem naturalistischen Erzählen, indem Sie die Szenen gerne in einem Zeitverhältnis von 1:1 gestalten, mit einer Deckungsgleichheit von erzählter Zeit und Erzählzeit. Manchmal beschreiben Sie einen ganzen Weg, den eine Person zurücklegt, oder lassen auch Dialogszenen mit zuweilen schon unangenehm langen Pausen intakt.

BERNHARD WICKI: Aber das Buch von Andersch ist auch ein grosser epischer Stoff, dem das Zeitmass im Film entspricht. Das ist eine stilistische Frage. Ich wollte eben keinen schnellen Kinofilm drehen.

FILMBULLETIN: Joseph Roths Roman «Das Spinnennetz», zum Vergleich, ist überhaupt nicht episch, sondern recht dünn, fast schon fragmentarisch und sehr skizzenhaft angelegt. Dennoch haben Sie daraus ein Epos von über drei Stunden gemacht. Darüber ist man erstmal überrascht, auch wenn der Film stilistisch weit-aus geschlossener, überzeugender ist als der Roman, der zwar aufgrund seiner politischen Weitsicht von historischer Bedeutung, aber literarisch nicht besonders gelungen ist.

BERNHARD WICKI: Zunächst einmal zum Roman. So wie Sie habe ich ihn auch gesehen. Politisch ist er wichtig, als Roman ist er gar nichts. Auch bestimmte Konstrukti-

nen Roths konnte ich nicht nachvollziehen. Aus der Figur des Trebitsch habe ich den Baron von Rastschuk gemacht, denn dass ein Jude eine führende Persönlichkeit in einer nationalistisch-rechtsradikalen Organisation sein soll, hätte mir doch niemand abgenommen.

Die ersten fünfzig Seiten fand ich hinreissend geschrieben, dann musste ich etwas Neues entwickeln. Und das war nicht anders als in dieser Länge zu bewältigen. Wo bei die Szenen sogar recht kurz geschnitten sind! Die ursprüngliche Schnittfassung betrug noch vier Stunden! Nur aus kommerziellen Gründen habe ich den Film dann auf drei Stunden heruntergeschnitten. Es wird eine zweiteilige Fernsehfassung geben, die fünfzehn Minuten länger ist und zwei Szenen mehr enthalten wird, die in der Kinofassung fehlen.

FILMBULLETIN: Immerhin sind Sie für DAS SPINNENNETZ von einzelnen Kritikern als Epiker neben Bertolucci und Cimino gestellt worden. Sehen Sie sich selbst auch in dieser Nachbarschaft?

BERNHARD WICKI: Einen solchen Vergleich empfinde ich schon als etwas übertriebene Ehre, denn diese beiden sind absolute Spitze. Von Cimino finde ich besonders THE DEER HUNTER überragend, von Bertolucci IL CONFORMISTA. Mir selbst reicht es schon, wenn man sagt: Das ist ein guter Wicki-Film.

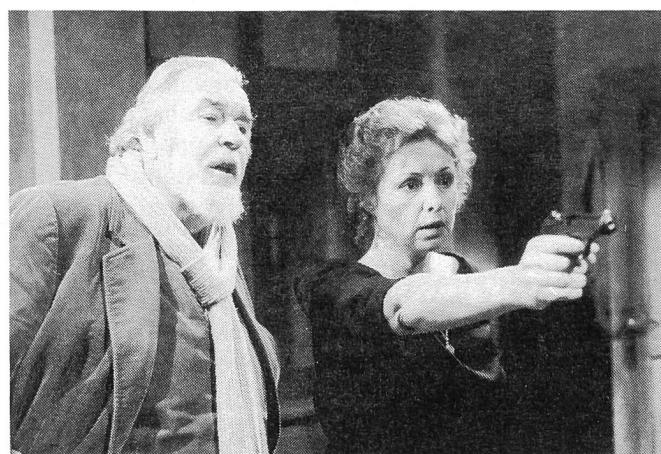
FILMBULLETIN: Als Drehbuchautor für DAS SPINNENNETZ war einmal der DDR-Schriftsteller Wolfgang Kohlhaase im Gespräch gewesen, der für Sie DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE geschrieben hatte.

BERNHARD WICKI: Er hat auch mitgearbeitet. Mit Wolfgang Kirchner habe ich das Drehbuch konzipiert und geschrieben, und Kohlhaase hat ein paar Szenen überarbeitet oder mitgeschrieben. Mehr war nicht möglich, weil er zu der Zeit zu sehr mit dem Film DER BRUCH beschäftigt war.

DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE und SANSIBAR waren in Zusammenarbeit mit der DDR entstanden, und DAS SPINNENNETZ sollte eine Co-Produktion mit der DEFA werden. Das ist aber an finanziellen Gründen gescheitert und auch daran, dass es in der DDR kaum geeignete Drehorte gab, insbesondere um das Berlin der frühen zwanziger Jahre nachzustellen. Das war nur in Prag möglich. Die Hauptrolle wird aber nichtsdestotrotz von dem DDR-Schauspieler Ulrich Mühe gespielt, der schon in SANSIBAR in einer Nebenrolle als Nazi-Funktionär dabei war und auch dort eigentlich die Hauptrolle, den Gregor, spielen sollte, aber für eine so lange Drehzeit wegen seiner Theaterverpflichtungen nicht zur Verfügung stand.

DAS SPINNENNETZ zu machen, dauerte von den ersten Plänen bis zur Fertigstellung insgesamt elf Jahre. 1977, als ich mit den Vorbereitungen begann, lagen die Rechte noch bei Herbert Ballmann, der gerade eine eigene Produktionsfirma gegründet hatte. Einen ersten Entwurf schrieb ich mit Thomas Brasch und arbeitete dann am Drehbuch mit einem Romancier zusammen, mit dem ich nicht zureckkam. Er wollte nur die erste Hälfte des Romans adaptieren – bis zu der Stelle, an der der Jude Benjamin Lenz, der jetzt im Film von Brandauer als eine Hauptrolle gespielt wird, zum erstenmal auftritt. Der Autor meinte, dass man einen Juden unter keinen Umständen als eine so negativ schillernde Figur präsentieren könnte, wie sie im Roman angelegt ist. Danach blieb der

Stoff erstmal liegen, bis ich ihn dann für Leo Kirch machen wollte. Hier stiess Wolfgang Kirchner dazu, den ich nicht kannte und der dann später auch das Buch zu SANSIBAR für mich schrieb. Kirch überwarf sich aber mit seinem Produzenten, so dass das Projekt abermals gescheitert war. Erst als ich Jürgen Haase von der Provobis dafür interessieren konnte, kam das Projekt endlich in die Gänge. Die Produktionszeit betrug schliesslich drei Jahre. Im November 1986 hatten wir angefangen, in Originaldekorationen in Berlin zu drehen. Kurz vor Weihnachten waren diese Arbeiten beendet, und wir wollten im Juni 1987 in die zweite Drehphase gehen. Wegen meiner schweren Krankheit musste ich aber zwei Monate pausieren. Dann konnten wir nur noch anderthalb Monate an Aussenschauplätzen in der CSSR filmen, weil



DAS SPINNENNETZ: Bernhard Wicki, Elisabeth Endriss



Ulrich Mühe und Andrea Jonasson



Klaus Maria Brandauer und Ulrich Mühe

---

einige Schauspieler ihren Theaterverpflichtungen nachkommen mussten. So waren wir gezwungen, die Dreharbeiten im Sommer 1988 noch einmal für zweieinhalb Monate aufzunehmen, um den Film endgültig abzudrehen. Dass wir das Team immer wieder zusammen bekamen, ist dem Herstellungsleiter Peter Hahne und dem Produzenten Jürgen Haase zu verdanken. Aber letztlich waren das natürlich keine optimalen Arbeitsvoraussetzungen: Ich musste oft Szenen vordrehen oder auseinanderreissen. Dass der Film fünfzehn Millionen Mark gekostet hat, hängt nicht zuletzt auch mit der langen Produktionszeit zusammen.

## Kamera, Musik

FILMBULLETIN: In DAS SPINNENNETZ arbeiteten Sie mit dem Kameramann Gerard Vandenberg zusammen. Abgesehen von den allerersten Anfängen haben Sie jedesmal mit einem anderen Kameramann gedreht. Warum kam es nie zu einer kontinuierlicheren Zusammenarbeit? Hatten Sie hinsichtlich des Kameramanns keine freie Wahl?

BERNHARD WICKI: Mit Ausnahme von THE LONGEST DAY lag die Wahl des Kameramanns immer bei mir. Bei WARUM SIND SIE GEGEN UNS? und DIE BRÜCKE habe ich mit Gerd von Bonin zusammengearbeitet. Bei DAS WUNDER DES MALACHIAS wollte der Produzent aber einen anderen Stil und drängte mir Klaus von Rautenfeld auf. Dem habe ich mich nicht widersetzt und bin mit Rautenfeld auch gut zurecht gekommen. Zu Ende geführt habe ich den Film dann aber doch mit Bonin, weil die Dreharbeiten länger dauerten als geplant und Rautenfeld für die Schlussphase nicht mehr zur Verfügung stand. Bonin hat danach mit dem Produzent Jochen Severin eine Firma gegründet, die zum Beispiel Filme im Rahmen der Berlin-Werbung hergestellt hat. Vielleicht ist es schade, dass sich keine Zusammenarbeit mehr ergeben hat. Bonin ist vor ein paar Jahren gestorben.

Bei dem Film THE VISIT, der in Cinecittà entstand, gehörte ein italienischer Kameramann zu den Auflagen. Aussuchen konnte ich ihn mir selber. Ich wollte Gianni di Venanzo, der mit Fellini OTTO E MEZZO gemacht hatte und den ich persönlich von Antonionis LA NOTTE her kannte, weil ich da mitgespielt hatte. Aber di Venanzo war nicht frei, und ich habe mich dann für Armando Nannuzzi entschieden, weil er Cinecittà-erfahren war.

Auch bei MORITURI war mir die Wahl des Kameramanns freigestellt. Brando schlug mir den jungen, noch wenig bekannten Conny Hall vor, von dem erst ein paar kleinere Arbeiten vorlagen, die ich mir ansah. Für Hall war MORITURI der Durchbruch. Er bekam für den Film eine Oscar-Nominierung.

Kontinuierlicher zusammengearbeit hätte ich gerne mit Jerzy Lipman, der in den fünfziger und sechziger Jahren Kameramann von Andrzej Wajda war. Mit Lipman habe ich DAS FALSE GEWICHT gemacht. Eine weitere Zusammenarbeit ergab sich nicht, weil Lipman früh gestorben ist.

Aber wenn man in so grossen Intervallen Filme macht wie ich, ergibt sich ohnehin keine kontinuierliche Zusammenarbeit. Die Leute stecken dann meistens gerade in anderen Produktionen.

FILMBULLETIN: Bestimmen Sie bei Ihrer Zusammenarbeit mit dem Kameramann immer den Ausschnitt?

BERNHARD WICKI: Ja, schon. Aber wirklich festlegen kann ich eine Einstellung ja nur, wenn ich eine unbewegte Kamera habe. Ich arbeite viel mit bewegter Kamera, und da ändert sich der Ausschnitt ständig. Ich schaue mir den Anfang und das Ende der Einstellung an, schwenke einmal durch und sage dem Kameramann wie nah, wie weit weg. Zu helfen versuche ich mir, indem ich die Szene vielleicht sechsmal drehe und dadurch verschiedene Versionen einer Einstellung habe.

FILMBULLETIN: Eine Frage zur Musik in Ihren Filmen, die Sie eher zurückhaltend einsetzen. Ich habe den Eindruck, Sie könnten genausogut darauf verzichten.

BERNHARD WICKI: Ich habe eine unmittelbare Beziehung zur Optik, dabei auch zur Malerei. Ich habe auch eine Beziehung zur Dichtung, aber nicht zur Musik. Wenn ich Musik höre, kann ich mir alles mögliche dazu vorstellen. Musik ist so unkonkret, löst nur einen Schwall von Empfindungen aus, legt aber nichts fest, definiert nichts, und das macht mich misstrauisch. Wenn ich mir den Film vorstelle, den ich machen will, kommt Musik in meiner Vorstellung nicht vor. In meinen Filmen könnte ich auf Musik absolut verzichten. Meine frühen Filme habe ich mit Hans-Martin Majewski gemacht, in den siebziger Jahren mit George Gruntz zusammengearbeitet und in den achtziger Jahren hat der DDR-Komponist Günther Fischer die Musik zu meinen Filmen geschrieben. Sie haben mir immer erst Vorschläge zur Musik unterbreitet, wenn der Film bereits fertig war. Bei den Dreharbeiten oder beim Schneiden des Drehmaterials habe ich noch nie einen Gedanken an die Musik verschwendet. Wenn es soweit ist, wähle ich aber die Stellen, an denen Musik hinkommen soll, selbst aus.

FILMBULLETIN: Majewski hat für seine Musik zu DIE BRÜCKE einen Bundesfilmpreis bekommen. Ich kann mich gar nicht daran erinnern, dass es in dem Film irgendeine Musik gibt.

BERNHARD WICKI: Es waren komponierte Geräusche, die Majewski in dem elektronischen Studio von Oskar Sala produzierte, zum Beispiel um das Auftauchen der Panzer zu akzentuieren. Sala war der Mann, der für Hitchcocks THE BIRDS die Geräuschkulisse fabriziert hat.

FILMBULLETIN: Abschliessend noch eine Frage zu einem Projekt. Sie sollen für die Provobis jetzt Thomas Manns «Mario und der Zauberer» verfilmen?

BERNHARD WICKI: Das ist nicht so einfach und von daher noch völlig unsicher. Am Anfang ist die Novelle episch breit; es passiert nichts. Später ist die Handlung sehr komprimiert. Daraus ein packendes Buch herzustellen, ist äusserst schwierig. Dino de Laurentiis wollte schon in Hollywood einen Film daraus machen. Es gibt etliche Drehbuchversuche, die alle nicht überzeugen können. Bei so meisterhaften literarischen Texten wie die von Thomas Mann oder dem späten Joseph Roth etwas hinzufügen zu wollen, ist absurd. So etwas lässt sich nur machen bei einer so unperfekten Vorlage wie «Das Spinnennetz». Haase soll erstmal unabhängig von mir einen Autor verpflichten, um eine Skizze zu entwerfen. Wenn die vorliegt, kann ich immer noch dazukommen.

Das Gespräch mit Bernhard Wicki führte Peter Kremski

