

„Salto mortale vom sechsten Stock“

Billy Wilder – Eine Nahaufnahme von Hellmuth Karasek (IV): In Deutschland als Besatzer und Regisseur

Der zweite Film, bei dem Billy Wilder in Hollywood Regie führte, „Five Graves to Cairo“ („Fünf Gräber bis Kairo“), handelt von Rommels Sieg und Niederlage in Nordafrika. Natürlich ist es kein Film über den historischen Rommel, von dem man damals, 1943, auch noch nicht wissen konnte, was für eine gesplante Figur er war: Hitlers bester „Degen“, ein skrupelloser Kriegsheld, das Abbild eines Nazi-Feldmarschalls – und daneben ein Widerstandskämpfer, der Hitler haßte und stürzen wollte und den Hitler in den Tod zwang, um ihm ein großes Staatsbegräbnis zelebrieren zu können.

Wilder besetzte Rommel auch gar nicht nach „Ähnlichkeit“; er nahm den kraftvollsten Darsteller, den man sich für die Rolle eines martialischen „Herrenmenschen“ denken konnte: Erich von Stroheim.

„Fünf Gräber bis Kairo“ ist ein engagierter Film gegen die Nazis, und er ist doch eine Komödie – in der die deutschen Militärs übertölpelt werden. Obwohl der Film keinen Zweifel daran läßt, welcher Seite Billy Wilder mit heißem Herzen (und kühlem Kopf) zugehört, ist es doch ein Streifen, der frei ist von den gängigen Klischees über die dummen und brutalen Nazi-Soldaten.

Es ist ein ironischer Film mitten im schrecklichsten Weltkrieg, so als stünde ein Satz von Kurt Tucholsky als unsichtbares Motto darüber: „Der Krieg“, hatte der geschrieben, „ist eine viel zu ernste Sache, als daß man ihn den Militärs überlassen dürfte.“

Wilder erzählt, daß er natürlich auch bei seinem zweiten Film anfangs die Hosen voll hatte:

Ich weiß noch genau, wie schwer der Beweiszwang auf mir lastete. Der zweite Film ist der schwerste, weil man zeigen



Regisseur Wilder, Rommel-Darsteller Stroheim*: Volle Hosen

muß, daß der erste nicht nur rein zufällig gut geworden ist. Es geht einem ähnlich wie dem Mann, der den Salto mortale vom dritten Stock aus gewagt und überlebt hat und dem man jetzt sagt: „Spring vom sechsten Stock! Das kannst du doch sicher auch!“ Und er sagt: „Natürlich kann ich das!“ Und er springt runter und ist tot.

Mich, so erzählt Wilder weiter, hat bei diesem Film die Ironie in der Geschichte interessiert: Ein englischer Panzeroffizier gerät hinter die deutschen Linien, muß, um sein Leben zu retten, in

einem Hotel in die Rolle eines Kellners mit Klumpfuß schlüpfen, der in Wahrheit tot ist – und avanciert auf diese Weise zum deutschen Spion. Und das Komödiantische daran ist: Dadurch, daß die Deutschen ihn für ihren Spion halten, kann der Engländer seinerseits die Nazis ausspionieren – und so Rommels schwere Niederlage vorbereiten.

Was die Besetzung Rommels mit Erich von Stroheim anlangt, so wollte ich Rommel durch Stroheim eine gewisse Größe geben. Wenn man damals einen Kriegsfilm drehte, war man zwar ein Nazi-Hasser, aber kein Deutschen-Hasser. Und ich wollte in dem Film nicht unterschlagen, daß sich die deutschen Offiziere in Afrika damals noch als Offiziere und nicht als Nazis aufgeführt haben. Was mich an der Besetzung mit Stroheim reizte, war die große Virilität, die von ihm ausging, war die Macht, die er auszustrahlen vermochte.

Als ich dem großen, bewunderten Filmemacher der Stummfilmzeit

zum erstenmal gegenüberstand, war ich natürlich verlegen. Der Mann mit dem Monokel und dem europäischen Flair, Sohn eines Hutfabrikanten, war um 1908 nach Hollywood gekommen und galt als lebendes Monument aus heroischen Filmzeiten. Um die Verlegenheit zu überspielen, die ja auch daraus resultierte, daß ich als Anfänger es wagte, dem großen Regisseur eine Rolle anzubieten, habe ich ihm gesagt: „Sie waren mit Ihren Filmen Ihrer Zeit um zehn Jahre voraus.“ Stroheim blickte mich kurz an und verbesserte mich dann: „Zwanzig Jahre.“

Es war ein ungeheures, wenn auch anstrengendes Vergnügen, mit ihm zu arbeiten, schon allein weil er ein Genauigkeitsfanatiker war, der bei seiner Rolle auf jede Einzelheit achtete. Er gab uns

© 1992, Hoffmann & Campe Verlag, Hamburg. – Der vollständige Text erscheint am 20. August als Buch unter dem Titel „Billy Wilder. Eine Nahaufnahme von Hellmuth Karasek“ (592 Seiten; 45 Mark).

* Bei Dreharbeiten zu „Fünf Gräber bis Kairo“, 1943.



Berlin 1945: „Wir suchten das Grab meines Vaters und haben es nicht gefunden“

beispielsweise die Anregung, vor Rommels Armbanduhr ein kleines Gitter anbringen zu lassen, weil sich Stroheim daran erinnerte, daß Offiziere im Ersten Weltkrieg vergiftete Ziffernblätter an ihren Uhren hatten, um das Uhrglas vor Granatsplittern zu schützen.

Sein Sinn für realistische Details ging so weit, daß er darauf bestand, einen echten Feldstecher mit richtigen Gläsern um den Hals hängen zu haben. Und als wir ihm eine Kamera gaben, fragte er: „Ist auch wirklich ein Film drin?“ Ich gab ihm dann den Film für seine Leica,

nachdem er mir erklärt hatte, daß das Publikum sehr wohl spüre, ob ein Requisit echt oder falsch sei.



Die alliierte Invasion in der Normandie vom Juni 1944 beendete für mich die Jahre, in denen man fürchten mußte, Hitler würde Europa auf längere Zeit besiegt halten und sich mit Stalin einigen und die USA, durch einen Ozean von Europa getrennt, müßten sich mit dieser Tatsache abfinden. Die Landung hat klargemacht, daß sich England und die USA eben nicht abgefunden haben.

Billy Wilder wird vom „Office of War Information“ eingezo-

gen und als Filmbeauftragter mit der „Information Control Division“ nach Deutschland geschickt.

Ich, so erzählt Wilder, hatte mich ja schon zu Beginn des Krieges registrieren lassen, damit mich die Army holen konnte, falls sie es wollte. Jetzt schienen mich die Verantwortlichen der psychologischen Kriegführung offenbar zu brauchen: Ich sprach Deutsch, kannte die deutschen Verhältnisse, war Flüchtling aus Deutschland. Man wollte für den Tag nach Hitler ein Programm haben, Regeln, nach denen sich die Deutschen auf ihrem Weg zur Demokratie richten sollten. Und ich sollte an der Ausarbeitung dieses Programms mitarbeiten, sollte mich um die Leute in Deutschland kümmern, die wieder Filme machen wollten. Und sollte verhindern, daß ehemalige Nationalsozialisten weiter Filme machten.

Mit diesem Programm fingen wir noch während des Krieges an. Wir haben beispielsweise Schauspieler in Europa beobachtet und darauf geachtet, ob sie bei antisemitischen Filmen mitmachten, ob sie sich gegen die Alliierten propagandistisch einsetzen ließen. Leute wie Werner Krauss zum Beispiel, der in „Jud Süß“ gar nicht genug antijüdische Karikaturen spielen konnte. Eine reichte ihm nicht; er mußte gleich vier davon spielen. Von solchen Leuten machte ich mir eine kleine Liste.

Als man mich einzog, steckte man mich in New York auf eine Art Schule, wo ich auf meine Umerziehungsaufgabe vorbereitet wurde. Ich wurde zur Vorstellung ins Fisk Building beordert und kam in einen Raum, in dem so um die 500 Schreibtische herumstanden (so etwa habe ich später das Büro in „Das Apartment“, in dem Jack Lemmon arbeitete, bauen lassen). Ich ging also an einen dieser Schreibtische, zeigte meine Papiere aus Washington einem dieser Bürokraten, dessen säuerliches Gesicht den Rückschluß auf ein Magengeschwür nahelegte. Er blätterte sich finster durch meine Papiere und sagte dann: „Ich ersehe aus Ihren Unterlagen, daß Sie mit dem Rang und den Bezügen eines Colonels eingestellt werden, obwohl Sie vorher nie gedient haben!“ Ich sagte: „Ja.“ Während der folgenden Sätze wurde der Mann immer lauter, damit die Umste-



US-Colonel Wilder in Berlin 1945
Regeln für die Umerziehung der Deutschen

henden ihn nur ja hörten.

„6500 Dollar kriegen Sie pro Jahr“, tönte er, „6500 Dollar! Was haben Sie bisher verdient? Bevor Sie für die Regierung arbeiteten?“ Ich sagte: „2500 Dollar...“ Er ließ mich nicht weiterreden, sondern knallte seine Faust auf den Tisch: „Ein Skandal ist das! Warum sollte Ihnen die Regierung so viel zahlen, wenn Sie vorher...“

„Ich hatte 2500...“, warf ich ein.

„Jetzt rede ich“, unterbrach er mich. „Diese Verschwendung von Staatsgeldern muß aufhören. Ich werde das zu einem Präzedenzfall machen.“ Seine Stimme



Oberammergauer Passionsspiele 1934: „Beim nächsten Mal müssen Sie richtige Nägel benutzen“



„Jud Süß“-Darsteller Krauss
„Solche Leute sollten nicht mehr spielen“

war immer lauter geworden. „Würde es Ihnen etwas ausmachen, mich ausreden zu lassen? Ich habe 2500...“

Wieder unterbrach er mich und fing an zu brüllen. Solche Typen wie mich kenne er schon. Er werde einen Bericht veranlassen, Köpfe würden rollen.

Als er endlich erschöpft innehielt, sagte ich nur: „Also, wenn es Sie nicht stört, dann habe ich bisher 2500 Dollar pro Woche verdient.“ Er wurde ganz still, zeichnete meine Papiere ab, stempelte sie und gab sie mir.

Anschließend wurde ich in New York für meinen Übersee-Job ausgebildet, und eines Tages kam mein Marschbefehl: Wir flogen mit einem Dornier-Wasserflugzeug nach Europa über New Brunswick, Neufundland, bis wir

schließlich in Limerick in Irland landeten. Dort wurden wir in einen Bus verfrachtet, zu einem anderen Flughafen gefahren und von dort nach London geflogen. Alles war schrecklich geheim.

London bedeutete einen Schock für mich. Man sah die verheerenden Folgen des Luftkriegs, die Leute hatten nichts zu essen, nichts anzuziehen: Ich war auf einmal, nach Kriegsende, mitten im Krieg. Anschließend wurde ich nach Paris geflogen, wo ich einen anderen Colonel traf, Oberst Voss, einen sehr netten Menschen, der sich über meine Ankunft aufrichtig zu freuen schien.

„Ich gratuliere Ihnen“, sagte er, „Sie haben einen Posten erwirkt, für den Sie auch wirklich geeignet sind. Ich kann leider kein Wort Deutsch und bin schon deshalb sehr froh, daß Sie da sind. Denn die Army wollte, daß ich Chef der Filmabteilung für Deutschland werde. Der einzige Grund: In meinen Papieren steht, daß ich in Hollywood geboren bin, und das genügte. In Wirklichkeit hatte ich mit dem Film nichts am Hut. Wenn man einmal davon absieht, daß ich eine Zeitlang der Chauffeur von Ann Warner war.“

In Paris wurde unser Deutschland-Team zusammengestellt, dann auf fünf oder sechs große Flugzeuge verteilt und nach Frankfurt geflogen. Von Frankfurt aus wurden wir in Bussen nach Bad Homburg gebracht. Dort wurden wir einquartiert. Und zwar in der ehemaligen Schule für Eisenbahningenieure.

In dieser Schule haben wir uns also Regeln für das künftige kulturelle Leben Deutschlands ausgedacht, haben Künstlern, die arbeiten wollten, Genehmigungen oder Verbote erteilt. Wenn wir jemandem keine Arbeitserlaubnis

gaben, hätten wir eigentlich weiter überlegen müssen: Warum ist der eigentlich nicht im Gefängnis?

Da ich einer der wenigen war, die Deutsch sprechen konnten, kam eines Tages der für Theater zuständige Offizier zu mir, zeigte mir ein Gesuch und bat mich um Hilfe. Das Gesuch war deutsch geschrieben und kam aus Oberammergau. Man fragte an, ob wir gestatten würden, daß 1947 wieder die Oberammergauer Passionsspiele stattfinden durften.

Nachdem man nur ein bißchen recherchiert hatte, war eines ganz klar geworden: Das Ensemble, ob Römer, ob Juden oder Jünger, hatte natürlich so gut wie ausschließlich aus Nazis bestanden. Und am schlimmsten war derjenige, der den Jesus spielen sollte: Alois Lang, seit 1937 Mitglied der Partei und einer Reihe anderer Nazi-Organisationen: Dürfte er den Jesus spielen?

Ich habe meinem Kollegen damals die folgende Antwort diktiert: „Sie dürfen spielen, aber nur unter einer Bedingung: daß Sie richtige Nägel benutzen.“

In Homburg führte ich mehr das Leben eines Bürokraten als das eines Soldaten. Mit einer Ausnahme: Einmal rief mich der General zu sich und sagte: „Wilder, ich verstehe eines nicht. Die anderen amerikanischen Einheiten haben alle reichlich zu trinken. Sie haben Wein, Cognac, Champagner. Und wir hier, wir haben als einzige nichts. Du sprichst doch Deutsch. Du nimmst dir also drei Leute und einen Jeep mit Anhänger und fährst los. Und komm nicht zurück, bevor du nicht den Anhänger voller Flaschen hast!“

Ich fuhr also mit meinen drei Leuten los, Richtung Würzburg, dann nach

Ulm, und überall inspizierten wir Hotels und Restaurants. Und was wir an Getränken fanden, haben wir requiriert. Langsam füllte sich unser Anhänger mit Wein- und Sektflaschen. Wir fühlten uns wie auf einer Expedition in gefährliches Feindesland. Zwar war der Krieg vorbei, aber in unseren Köpfen spukte noch die Idee vom heimlichen Nazi-Widerstand, von den Werwölfen, von denen Goebbels so viel Propaganda-Wind gemacht hatte, daß auch wir Amerikaner darauf hereingefallen waren.

Niemand konnte sich so recht vorstellen, daß es in Deutschland von einem Tag auf den anderen keinen einzigen erbitterten Nazi mehr geben sollte, der sein Leben für Hitler lassen wollte.

Wir glaubten uns also auf einer gefährlichen Reise, außerdem war es noch schrecklich heiß in jenem ersten Nachkriegssommer in Deutschland. Wir fuhren weiter und weiter, kamen nach Österreich und waren fast in Salzburg. Plötzlich hörte ich Schüsse. Da ich natürlich alle Filme mit John Wayne gesehen hatte, wußte ich sofort, wie man eine solche Situation meistert. Ich kommandierte: „Aus dem Wagen! Auf den Bauch!“ Und wieder hörte man Schüsse. Wir lagen zusammengekauert.

Endlich wurde es still. Wir stiegen wieder ein, fuhren weiter und kamen nach Salzburg. Und als wir den Anhänger inspizierten, sahen wir, daß die Champagnerflaschen in der Hitze während der Fahrt explodiert waren. Und ich hatte gedacht, daß ich um ein Haar die Tapferkeitsmedaille verdient hätte.

Zu unseren Aufgaben in Deutschland zählte auch, den Deutschen klarzumachen, welchem Regime sie gedient hatten, welche Verbrechen in ihrem Namen, mit ihrer Hilfe oder mit ihrer Beteiligung begangen worden waren. Alliierte Kameramänner hatten bei der Befreiung der Konzentrationslager die Bilder des Grauens gedreht: Berge von Leichen, ausgemergelte Überlebende, zu Skeletten abgemagert.

Es gab beispielsweise eine Szene von der Befreiung von Bergen-Belsen, die ich nie vergessen werde: Da war ein ganzes Feld, eine ganze Landschaft von Leichen. Und auf einer der Leichen sitzt ein sterbender Mann. Er ist der einzige, der sich in diesem Totental noch bewegt, und er blickt apathisch in die Kamera. Dann wendet er sich ab, versucht aufzustehen, erhebt sich mühsam, stolpert über eine Leiche, fällt um und bleibt tot liegen. Ich habe noch heute den letzten Blick des Mannes vor Augen, den erschütterndsten Blick, den ich je gesehen habe.

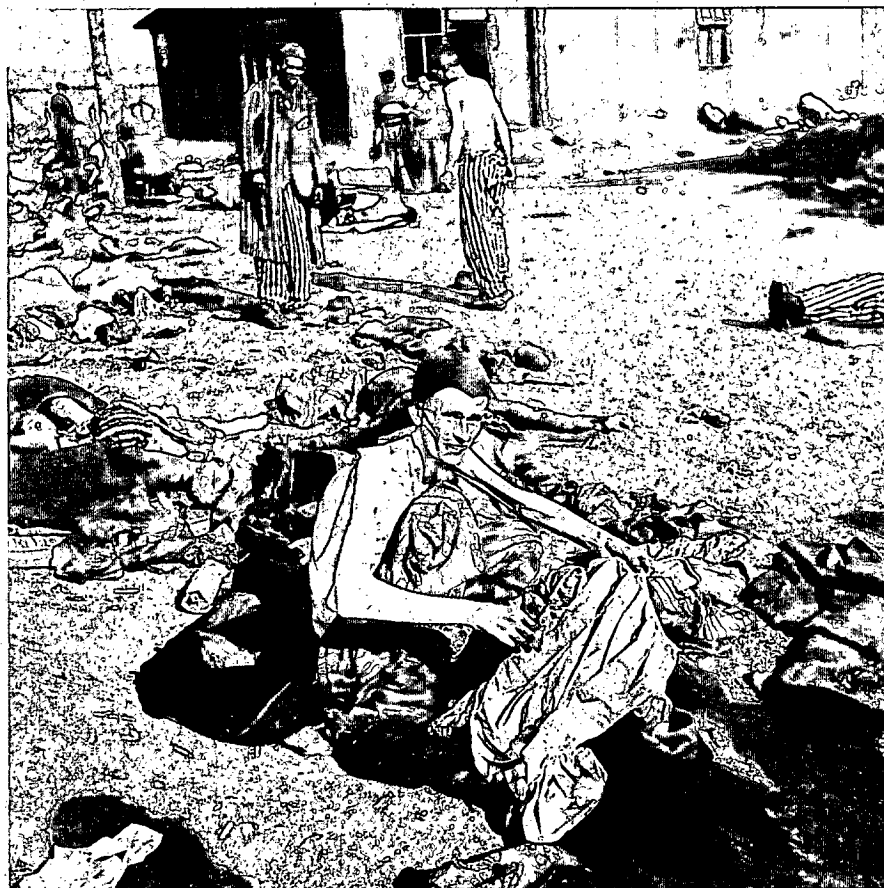
Zu diesen Aufnahmen, die Kameraleute der amerikanischen und britischen Truppen bei der Befreiung der KZs gedreht hatten, kam erbeutetes Material, das die Nazis selber gefilmt hatten: Bil-

der von Menschen, die ihre eigenen Gräber ausheben mußten. Bilder, wie sie anschließend an diesen Massengräbern erschossen wurden, weil man sich auf diese Weise auch noch ihren Transport ersparte.

„Todesmühlen“ war der Titel des Films, der aus diesen Bildern entstand. Buch und Regie lagen in den Händen des Dokumentarfilmers Hanuš Burger. Ende Mai 1945 war das Drehbuch fertig, im August wurde in London eine Rohfassung gezeigt, die den Verantwortlichen zu lang schien. Burger hatte für den Film im zerstörten Hamburg eine

nen, behaupten, es handle sich um gestellte Filmszenen mit Statisten, mit denen die Juden in Hollywood die Deutschen demütigen wollten.

Wir beschlossen, den Film und seine Wirkung mit einer Methode aus Hollywood zu testen: mit einer Preview. Die Preview fand im Herbst 1945 in Würzburg statt. Zuerst zeigten wir einen alten Film, eine harmlose Operette mit Lilian Harvey. Danach baten wir die geladenen Zuschauer, noch sitzen zu bleiben und sich den folgenden Film anzusehen. Wir sagten, daß wir draußen Preview-Karten und Bleistifte bereitgelegt hät-



KZ-Häftling 1945*: „Die Deutschen wehrten sich gegen die Wahrheit“

Rahmenhandlung gedreht. Als sein Film in London vorgeführt wurde, hatte das „Office of War Information“ Billy Wilder hinzugeholt, der den Film kürzen sollte. Von 86 auf 22 Minuten, weil man meinte, den Deutschen nicht mehr zumuten zu können.

Wilder: Nachdem ich die „Todesmühlen“ zusammengeschnitten und nach Deutschland gebracht hatte, führte ich den Film meiner Behörde in Homburg vor und setzte mich dafür ein, ihn den Deutschen zu zeigen, und zwar möglichst vielen. Man hielt mir entgegen, die Deutschen würden, um sich gegen die Wahrheit des Films wehren zu kön-

ten, damit die Zuschauer anschließend ihre Meinung über den Film aufschreiben könnten.

Der Film läuft an, die Leute im Kino werden unruhig, sie drehen sich um, schauen sich an. Einige stehen abrupt auf, verlassen das Kino. Von den 400 Besuchern sind am Ende vielleicht noch 50 im Kino. Keine einzige Preview-Karte war ausgefüllt, aber jeder Bleistift gestohlen worden.

Als wir im Anschluß an diese depri- mierende Erfahrung überlegt haben, wie wir die Deutschen zwingen könnten, sich dem Film und seiner Thematik zu stellen, habe ich einen Vorschlag gemacht: Da es damals für die Deutschen Lebensmittelkarten gab, ohne die man

* In Bergen-Belsen nach der Befreiung.

weder Brot noch Fleisch kaufen konnte, sollte man, so meine Idee, diese Lebensmittellisten nach dem Kinobesuch der „Todesmühlen“ mit einem Stempel versehen, der sie erst gültig machte. Das geschah dann in einigen Kinos in und um Frankfurt.

Im Herbst 1945 kam ich nach zwölf Jahren zum erstenmal wieder nach Berlin. Die ersten neun Wochen nach der Eroberung der deutschen Hauptstadt durch die sowjetische Armee durften wir Amerikaner die Stadt noch nicht betreten. Erst dann wurde Berlin in Sektoren aufgeteilt. Ich werde nie vergessen, wie die Stadt damals aussah. Ich kam mit einem Kameramann, wir flogen über Berlin, und ich sah die Trümmerwüste. Essah aus wie das Weltende. Ich habe das dokumentarische Filmmaterial 1948 für meinen Film „A Foreign Affair“ verwendet.

Ich hatte einen jungen Fahrer, und wir fuhren eines Tages in den sowjetischen Sektor, um den jüdischen Friedhof aufzusuchen, auf dem mein Vater begraben war.

Der Friedhof sah schrecklich aus, zerborstene und umgestoßene Grabsteine, Granattrichter, verbrannte Bäume, von Panzerketten zerwühlte Erde, wild wucherndes Gras. Und als wir den Friedhof betraten, kamen uns zwei Männer entgegen: der Rabbiner und der Totengräber. Der Totengräber war völlig verstört, eine Art Golem.

Ich trat auf die beiden zu und sagte ihnen, daß ich das Grab meines Vaters suche, und bat sie, mir zu helfen. Und der Rabbiner erklärte mir, daß das sehr schwierig sein würde. Es habe eine Panzerschlacht auf dem Friedhof gegeben, alles sei verwüstet worden. Vorher habe er vier Jahre im Untergrund gelebt, er sei halb geduldet gewesen, weil sich ja jemand um den Friedhof kümmern mußte. Trotzdem hätten ihn die Nazis jeden Tag umbringen können.

Dann seien die Russen gekommen. „Und meine Frau und ich sind ihnen begeistert entgegengeläufen. Wie hatten wir auf unsere Befreier gewartet, ihnen entgegengefeuert! Das erste, was sie machten: Sie haben meine Frau vergewaltigt. Es waren Mongolen, die haben nicht mal russisch gesprochen. Sie haben meine Frau getötet.“ Sie hatte also

die Nazi-Zeit überlebt und ist dann von ihren Befreiern getötet worden.

Wir suchten das Grab meines Vaters. Wir haben es nicht gefunden. Meinem irischen Fahrer aus Alabama in Louisiana, er war 18 Jahre alt, rothaarig und sommersprossig, der die Begegnung mit dem Rabbi stumm beobachtet hatte, liefen, obwohl er kein Wort von unserem deutsch geführten Gespräch verstand, die Tränen über das Gesicht.

Nachdem ich, im August 1945, Richtlinien für den Wiederaufbau des deutschen Films entworfen hatte, war meine Mission in Deutschland eigentlich erfüllt. Und da sich inzwischen in den USA herausgestellt hatte, daß mein Film „The Lost Weekend“, der bei der

kommen. Also fing ich an, systematisch zu verlieren, was bei einem Gegenspieler wie Paley gar nicht so leicht war. Mit viel Geduld habe ich im Schweiß meines Angesichts meine Gewinne verspielt, und als er mir nur noch ungefähr 700 Dollar schuldete, sagte er: „Okay. Sie können losfahren!“ Und mit diesem Okay fuhr ich zurück nach Amerika.

★

Am 6. März 1986 erhielt Billy Wilder (als 14. Preisträger übrigens) den „Life Achievement Award“, den Oscar für ein Lebenswerk. „Irma La Douce“ war Wilders letzter wirklich ungetrübter Erfolg in Hollywood gewesen. Wollte sich das AFI, das Amerikanische Film Institut, mit dem „Life Award“ dafür entschuldigen, daß man Wilder zwischen 1963 und 1986 eher verkannt und verdrängt hatte?

Wie dem auch sei – Jack Lemmon hielt eine kurze Rede auf seinen Regisseur, die er unter das Motto „Wilder's Luck“ stellte. (Das Wort „luck“ ist im Englischen doppeldeutig, es kann Glück wie Pech heißen, das deutsche Wort Schicksal wäre zu hochtrabend.)

Lemmon erzählte in seiner Ansprache, daß er in einem Zeitraum von 28 Jahren mit Wilder zusammen Filme gedreht habe und dies einiges zu bedeuten habe, denn Wilder sei manchmal „a tad demanding“, anspruchsvoll wie ein verwöhntes Kind. Gemeint ist damit die Art, wie ein solches Kind mit Puppen spielt.

Lemmon führte dafür einige Beispiele an: „1959, vor den Dreharbeiten zum ‚Apartment‘, erlitt der Schauspieler, der den Chef spielen sollte, einen Herzanfall, an dem er starb. Fred MacMurray war bereit, die Rolle zu übernehmen ... und überlebte.“ Wilder ergänzt heute: „Der Herztote war Paul Douglas.“

„1961, nach ‚Eins, zwei, drei‘, sagte der Hauptdarsteller, nachdem er mit Wilder gedreht hatte: ‚I will never ever do another film!‘ – Nie, nie mehr filmen! – und ging in den Ruhestand.“ Wilder: „Es war Jimmy Cagney.“

„Im selben Film hatte Horst Buchholz kurz vor Drehschluß“, so Lemmon weiter, „einen Verkehrsunfall, nachdem er vom Drehen mit Wilder wegfuhr. Er



Preisträger Wilder, Freund Lemmon 1986: Oscar für ein Lebenswerk

ersten Preview krachend durchgefallen war, keineswegs der gefürchtete Flop zu werden drohte – ganz im Gegenteil –, wollte ich zurück nach Hollywood.

Es gab da nur eine Schwierigkeit. Um von der Army und von Deutschland wegzukommen, brauchte ich die Unterschrift meines unmittelbaren Vorgesetzten, die von Bill Paley, in seinem Zivilleben Präsident der CBS, hatte mit mir in Bad Homburg oft Gin Rommé gespielt. Da er, gelinde gesagt, ein miserabler Spieler war, hatte er im Laufe der Zeit etwa 10 000 Dollar an mich verspielt. Und natürlich wollte er mich nicht weglassen, bevor er das Geld zurückgewonnen hatte.

Unter regulären Umständen wäre ich also nie mehr aus Deutschland wegge-

krachte mit seinem Porsche gegen einen Baum und wäre um ein Haar ums Leben gekommen.“ Wilder korrigiert: „Es war kein Porsche, es war ein Cadillac. Und Buchholz kam nicht vom Drehen, sondern vom Saufen.“

„1964“, so unterrichtete Lemmon Wilders Festgäste weiter, „erlitt Peter Sellers sechs Wochen nach Drehbeginn an einem Sonntagmorgen einen schweren Herzanfall. Die Produktion mußte unterbrochen werden. Schließlich wurde mit Ray Walston umbesetzt. Und der überlebte es.“ Das war bei „Küß mich – Dummkopf“, und Wilder fügt hinzu: „Vier Wochen mußten wir pausieren.“

„1966 dreht Wilder“, so Lemmon in seiner Unglücksregister-Arie, „The Fortune Cookie“ („Der Glückspilz“). Man hat acht Wochen Drehzeit hinter sich. Wieder erleidet ein Hauptdarsteller einen Herzanfall, wieder an einem Sonntag. Die Produktion liegt für fünf Monate darnieder, bis sich der Schauspieler erholt hat.“ Von da an nennt Wilder den siebten Tag der Woche: „Sunday, bloody Sunday!“ Wilder er-

gänzt den Namen des Schauspielers: „Walter Matthau!“

1981, bei „Buddy Buddy“, soll der starke und durchtrainierte Walter Matthau „eine Wäscherutsche herunterrutschen“. Er macht's, verfehlt die Plattform und saust kopfüber fast fünf Meter runter auf die Bühne. „Erleidet eine Schädelfraktur, eine Rückgratprellung und hat eine ausgerenkte Schulter.“ Wilder ergänzt grimmig: „Wir mußten die Dreharbeiten für zwölf Wochen unterbrechen.“

Jack Lemmon, nachdem er alle Herzattacken und Knochenbrüche der Wilder-Darsteller aufgezählt hatte: „Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie froh ich bin, heute abend hier zu sein!“

Glück und Unglück kann man auch Zufall nennen. Für seine Komödien liebt Wilder die Zufälle: daß die verkleidete Ginger Rogers ihren Major ausgerechnet im Schlafwagen trifft; daß eine Damenkapelle in dem Augenblick eine Saxophon- und eine Baßspielerin sucht, als es zwei Musikern an den Kragen geht; daß der berühmte Hollywood-Sänger Gino ausgerechnet an einer Tank-

stelle halten muß, die einem Komponisten gehört. Und so weiter. Allerdings erklärt Billy Wilder als Regel des Drehbuchschreibens kategorisch: „Zufälle darf es nur am Anfang einer Geschichte geben. Im dritten Akt haben Zufälle nichts mehr zu suchen.“

Daß Billy Wilder von Wien nach Berlin ging, war kein Zufall, sondern journalistische Neugier und Abenteuerlust. Daß er in Paris einen Film drehte, war eiserner Überlebenswille. Daß er nach Hollywood kam, Verdienst: Man wollte einen Plot von ihm verfilmen. Zufälle haben Wilder nicht wirklich weitergeführt, im Gegenteil:

Im August 1961 drehte Wilder in Berlin „Eins, zwei, drei“. Er drehte es nach einem Einakter des ungarischen Komödienschreibers Ferenc Molnár, der „Egy, kettő, három“ hieß, eben „Eins, zwei, drei“.

Wilder hatte das Stück 1928 mit dem großen Schauspieler Max Pallenberg gesehen und in bester Erinnerung behalten. Es ging um Politik, Liebe und Geschäfte. Aus dem Bankdirektor machten Wilder und sein Ko-Autor Diamond einen Coca-Cola-Filialleiter in Berlin. Aus der Politik machten sie eine Ost-West-Geschichte: Die Tochter des obersten Coca-Cola-Bosses verliebt sich in einen Ost-Berliner Kommunisten. Also muß der, eins, zwei, drei, zum Kapitalisten umgezogen werden. Gehirnwäsche verkehrt.

1961 ist Wilders Team in Berlin mitten im dritten Akt. Und der Zufall will es, daß mitten in die Dreharbeiten ein architektonisches Ereignis mit historischer Dimension fällt: ein empfindlicher Kälteeinbruch im ohnehin damals noch eiskalten Krieg, der Mauerbau vom 13. August.

An diesem Tag saß Billy Wilder in der Bar des Hotels Kempinski in der Fasanenstraße beim Kurfürstendamm, als ihn die Nachricht erreichte. Er hatte in diesen Tagen gerade am Brandenburger Tor, einer Naht- und Passierstelle zwischen Ost und West, zu drehen begonnen.

Er mußte die weiteren Szenen, die am Brandenburger Tor spielten, jetzt in den Münchner Studios der Bavaria aufnehmen. Dort war eine Attrappe des Berliner Wahrzeichens für 200 000 Dollar gebaut worden. Wilder verlor Drehzeit. Aber der Mauerbau war keine leichte oder mittelschwere Herzattacke eines Hauptdarstellers und auch kein Beinbruch.

Der Film hat sich vom Mauerbau nicht mehr erholt. Er hatte sich noch während der Dreharbeiten von einer Farce in eine Tragödie verwandelt – oder vielmehr: Er hätte es tun müssen. Denn auf einmal wirkte das, was lustig



Wilder-Film „Irma La Douce“: Letzter wirklich ungetrübter Erfolg

* Mit Jack Lemmon, Shirley MacLaine, 1963.



Regisseur Wilder (l.) in Berlin 1961*: „Was uns das Herz zerreißt ...

rutscher an einem pessimistischen Tag), dann komme ich zu der traurigen Überzeugung, daß ich nichts wirklich Gutes seit dem „Apartment“ gemacht habe. Ich bin von mir selbst sehr enttäuscht!

„Eins, zwei, drei“ fiel also dem Mauerbau zum Opfer. Trotzdem wurde der Film für den Kamera-Oscar (Daniel Fapp) nominiert. „Eine manchmal verwirrende, oft wunderbar komische Übung in pausenloser Verrücktheit“, schrieb das *Time*-Magazin, und der Kritiker Stanley Kaufmann meinte bewundernd: „Diese erstklassige, federleichte Farce ist ein wirkliches Bravourstück.“ Heute ist der Film ein Kultfilm. Ein Wilder-Must.

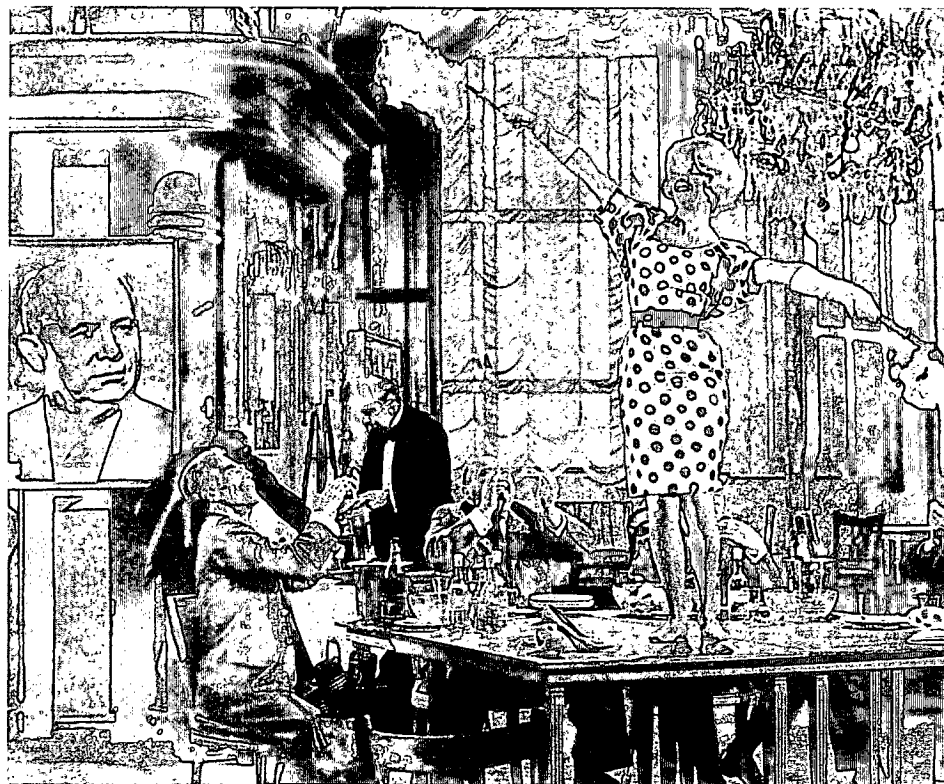
James Cagney, der „Public Enemy“ von 1931, irischer Brausekopf, Draufgänger, Killer und Ladykiller der vierziger Jahre, den Wilder in New England aufstörte, war ein Glücksgriff. Als er mit Wilder zu den Dreharbeiten nach Europa reiste, war das explosive Energiebündel 62 Jahre alt – seine Verve und sein Tempo bestimmten dennoch den Rhythmus des

und überdreht komisch war – eine glänzende Satire auf den Ost-West-Konflikt –, wie ein zynisches Grinsen. Als der Film im Dezember 1961 in Berlin uraufgeführt wurde, schrieb die *Berliner Zeitung* bitter: „Was uns das Herz zerreißt, das findet Billy Wilder komisch.“

1985 erlebte „Eins, zwei, drei“ in Deutschland ein blendendes Comeback. Als der *SPIEGEL* wenig später den damals 80jährigen Wilder nach Gründen für den einstigen Mißerfolg fragte, erklärte er:

Ein Mann, der die Straße langläuft, hinfällt und wieder aufsteht, ist komisch. Einer, der hinfällt und nicht mehr aufsteht, ist nicht mehr komisch. Sein Sturz wird ein tragischer Fall. Der Mauerbau war ein solcher tragischer Sturz. Niemand wollte über eine Ost-West-Komödie, die in Berlin spielt, lachen, während Menschen unter Einsatz ihres Lebens aus Fenstern über die Mauer sprangen, durch Kanäle zu schwimmen suchten, beschossen, ja totgeschossen wurden. Natürlich kann man auch mit dem Entsetzen Scherze treiben. Aber ich konnte den Zuschauern ja nicht klarmachen, daß ich „Eins, zwei, drei“ unter anderen Bedingungen gedreht hatte, als die es waren, unter denen er jetzt lief.

Und natürlich bleibt ein Mißerfolg ein Mißerfolg, auch wenn er sich nach so langen Jahren in einen Erfolg verwandelt. „Wilder soll doch einen guten Film



... das findet er komisch*: Wilder-Film „Eins, zwei, drei“*

gedreht haben, damals“, sagen die Leute von den Studios. „Wann war das?“ fragt ein anderer. „Oh, ich glaube, 1961.“ – „1961? Das ist lang her. Wer weiß, ob er inzwischen noch Filme machen kann.“

Der schärfste Kritiker Billy Wilders heißt Billy Wilder: Wenn ich über meine Filme selbstkritisch nachdenke, sagt er (und es ist weder Koketterie in der Feststellung, noch ist es ein schwarzer Aus-

Film. Daß die Rolle für ihn ein Glücksfall war, hat er nicht so empfunden. Obwohl der Film Cagney die Chance gab, „to go out with a bang“ – sich mit einem Knall zu verabschieden.

Für Cagney müssen die Dreharbeiten die Vorhölle gewesen sein. Nie zuvor habe er Krach mit einem anderen Kollegen gehabt – bis er auf Horst Buchholz gestoßen sei, der ihm immer wieder die Pointen stehlen wollte – „ich war versucht,

* Oben: bei Dreharbeiten zu „Eins, zwei, drei“ mit den Darstellern Pamela Tiffin, James Cagney, Horst Buchholz; unten: mit Liselotte Pulver.