



Die Methode ‚Brackettandwilder‘

Drehbuchschreiben im kreativen Team in Hollywood

Juliane Scholz, Leipzig

Einleitung

Billy Wilder und Charles Brackett galten als herausragendes Beispiel des sogenannten *collaborative writing* in der klassischen Periode Hollywoods der 1930er und 1940er Jahre. Aus ihrer kreativen Zusammenarbeit entstanden zwölf Spielfilme, darunter SUNSET BOULEVARD (1950), für den sie ebenso wie für ihr Drehbuch zu THE LOST WEEKEND (1945) mit Academy-Awards geehrt wurden. 1944 erschien im *Life Magazine* die Story „The Happiest Couple in Hollywood“ (Barnett 2001), welche seither zur Beschreibung ihrer kreativen Zusammenarbeit vielfach zitiert wurde.

Im folgenden Beitrag geht es um diese beiden Drehbuchautoren, die zwischen Kontrolle und kreativer Mitbestimmung eine besondere, professionelle Arbeitsweise, die von Zeitgenossen sogenannte Methode ‚Brackettandwilder‘ (vgl. Horton 2001: vii-xvii), geprägt haben. Das Bemühen um die Durchsetzung eigener kreativer Entscheidungen im Bereich der Besetzung, des Schnitts und bei Grundsatzfragen wurde in den teils gefürchteten Drehbuchkonferenzen mit den zuständigen Produzenten ständig verhandelt. Brackett und Wilder mussten ihre Filmideen dabei gegenüber den federführenden Produzenten, Regisseuren und inmitten des *writing team* verteidigen.

In dieser Zeit verdienten Wilder und Brackett bereits sehr gut und konnten durch ihr gewonnenes Prestige viele kreative Entscheidungen und Befugnisse durchsetzen, die dem einfachen *staff writer* nicht vergönnt waren (vgl. Barnett 2001: 4). Dazu gehörte aber auch eine eiserne Disziplin und Arbeitsroutine, die sich besonders gut aus den Tagebüchern Bracketts rekonstruieren lässt. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass diese persönlichen Notizen von Brackett teils nachträglich ediert wurden und er die Tagebücher wohl auch mit dem Hintergedanken einer späteren Veröffentlichung im Rahmen einer Autobiografie nochmal abtippen ließ. Persönliche und berufliche Fehlschläge und Streits mit Produzenten oder Wilder werden zwar thematisiert, aber oftmals nur angerissen. Die Tagebücher lassen

dennoch einen neuen Blick auf die gemeinsame Arbeitsweise der beiden Drehbuchautoren zu, die bisher recht vereinfacht mit der Einteilung in Zuständigkeiten beschrieben wurde. So sei Brackett derjenige gewesen, der die Dialoge geschliffen, während Wilder an den *plots* und Filmideen gefeilt habe (vgl. Phillips 2010: 16f.). Allen beschreibt die Zusammenarbeit folgendermaßen: „Billy was the wild, creative one; Charles was the constrictor and polisher, the bracketter.“ (Allen 1982: 29).

Es kann festgehalten werden, dass Charles Brackett keineswegs dieselbe Aufmerksamkeit wie seinem Partner, dem Autor-Regisseur Billy Wilder zuteilwurde. Dies änderte sich erst vor kurzem durch die Veröffentlichung der Tagebücher Bracketts durch Anthony Slide (vgl. Brackett 2014). Die Frage ist nun, ob die Kooperation der beiden auf Augenhöhe geschah oder eher asymmetrisch funktionierte und inwieweit künstlerische Autonomie im Studiobetrieb durchgesetzt werden konnte. Die Problematik der persönlichen Arbeitsbeziehung und die weitere Erforschung des Drehbuchschreibens als prägende kreative Praxis der Stoffentwicklung in der klassischen Periode Hollywoods werden hier durch Zensurmechanismen, politische Einflüsse und wirtschaftliche Zwänge der Kulturindustrie, denen Filmautoren unterworfen waren, ergänzt.

Die Thematik ist aber auch im Hinblick auf den Umgang mit verschiedenartigen Quellengattungen innerhalb der Filmhistorie relevant. Sie zeigt, dass Ego-Dokumente oder Selbstzeugnisse wie Tagebücher als Quellen für die Filmgeschichte fruchtbar sein können. Zugleich sollte ihr subjektiver, veränderter oder auslassender Charakter mitgedacht werden. Tagebücher bieten einen subjektiven Hinweis auf *mögliche* Beziehungen zwischen Drehbuchautoren innerhalb des Studiosystems und der Arbeitsbeziehungen und sind als historiografische Quelle dementsprechend zu problematisieren. Im besten Falle geben Selbstzeugnisse wie Tagebücher Auskunft über die Lebensbedingungen und den Alltag einer sozialen Schicht oder wie in diesem Falle einer Profession in einem spezifischen sozialhistorischen Kontext (vgl. Schulze 1996: 11-20). Grundsätzlich lassen sich durch die subjektiv gefärbten Selbstzeugnisse Alltagserfahrungen, Biografieverläufe und Erinnerungen rekonstruieren, die bisher in der organisationshistorischen und werkzentrierten (Film-)Geschichte weniger Beachtung gefunden haben. Im Großbetrieb Hollywoods ist besonders die Darstellung der Feinheiten der Beziehung zwischen dem kreativen Individuum und festgelegten *äußeren* Organisationsprinzipien eine gewinnbringende methodische Herangehensweise (vgl. Medick 2001: 78-82).

Mit Hilfe von Bracketts Tagebüchern sollen hier bisherige Forschungsergebnisse geprüft und unter dem Primat der Stoffentwicklung und der beruflichen Rolle von Drehbuchautor_innen im Studiosystem Hollywood revidiert werden. Die langjährige kreative Zusammenarbeit der Filmschaffenden Brackett und Wilder gibt nicht nur Auskunft über die Arbeitsbeziehungen der Filmindustrie, sondern auch darüber, wie sich die Bedingungen der Stoffentwicklung und des filmischen Erzählens nach der Auflösung der Kartelle und dem Zerfall des Studiosystems im Jahr 1948 grundsätzlich verändert haben.

Obwohl Brackett als hochangesehener Romancier und Theaterkritiker beim Film seit der ersten Begegnung mit Wilder 1936 etwa das Vierfache des deutschstämmigen Exilanten verdiente und als bekannter Schriftsteller nicht den üblichen Arbeitsbedingungen des Studiosystems ausgesetzt war, sondern Sonderbehandlungen wie das Reisen erster Klasse erhielt, wurde die Arbeitspraxis des Teams bisher selten zum Thema und wenn, dann im Rahmen von Wilders Biografien (vgl. Prelutsky 2001 und Phillips 2010). Das liegt vor allem daran, dass Brackett sich wesentlich seltener öffentlich in Interviews äußerte und sich ab den 1950er Jahren auf die Produktionsseite der Filmherstellung konzentrierte.

Bracketts Tagebücher zeigen nicht nur persönliche und künstlerische, sondern auch politische Differenzen auf, die zur Zeit der antikommunistischen Hetzkampagne und der HUAC-Untersuchungen virulent wurden. Die Rolle Bracketts kann nun aus der (freilich subjektiven) Sicht der Tagebücher rekonstruiert, Gründe für das Scheitern der Zusammenarbeit können reflektiert werden. Grundsätzlich soll dabei geklärt werden, wie sich die tägliche Kooperation im *writing team* gestaltete, welche Konflikte zwischen Wilder und Brackett zutage traten und inwieweit die Kooperation von den Organisationsprinzipien des Studiosystems sowie politischen Einstellungen beeinflusst wurde. War beispielsweise Bracketts Konservatismus mit Wilders liberalen Auffassungen – wie sie bei der Planung von *DOUBLE INDEMNITY* (1944) und während der Entwicklung von *SUNSET BOULEVARD* offenbar wurden – unvereinbar oder führten eher strukturelle und institutionelle Zwänge des Studiosystems zum Auseinanderdriften? Arbeitete Brackett wirklich nur dem *mastermind* Wilder zu oder muss sein Beitrag neu bewertet werden?

Der Artikel soll neue Einblicke in die professionelle Beziehung und die künstlerische Zusammenarbeit von ‚Brackettandwilder‘ bieten. Darüber hinaus werden auch grundsätzliche Prinzipien der Stoffentwicklung im Studiosystem Hollywoods mit gesellschaftspolitischen Problemlagen in Beziehung gesetzt. Im ersten Teil werden die Wege in die Filmindustrie der Protagonisten kurz skizziert und die Rolle und Situation der Drehbuchautor_innen in der klassischen Studioperiode untersucht. Im zweiten Teil werden die Spezifika der beruflichen Beziehung und ihrer Arbeitsweise erläutert und aus den Tagebüchern, Interviews und zeitgenössischen Quellen rekonstruiert. Am Schluss wird dies dann sozialhistorisch und organisationshistorisch kontextualisiert, um aufzuzeigen, welche Wandlungen und Änderungen in der kreativen Zusammenarbeit von Drehbuchautor_innen in Hollywood vor und nach 1948 augenfällig wurden. Doch zuerst ist es wichtig zu klären, wie beide Autoren überhaupt zum Film kamen und welche beruflichen Vorerfahrungen sie mitbrachten.

Die Methode ‚Brackettandwilder‘

Bevor Billy Wilder 1934 mit einem von Regisseur Joe May ausgestellten Besuchervisum in die USA emigrierte, verbrachte der am 22. Juni 1906 im damaligen österreichisch-ungarischen Sucha geborene jüdische Samuel Wilder seine Kindheit und Jugend in Wien.

Erste journalistische Auftragsarbeiten entstanden für die Wiener Zeitung *Die Stunde*. Nach einem Interview mit dem Jazzmusiker Paul Whiteman lud dieser ihn nach Berlin ein. Wilder zog 1927 in die deutsche Hauptstadt und arbeitete unter anderem als Eintänzer für Nachtclubs, als Sportberichterstatter und Kriminalreporter für die *Berliner Zeitung*, *Tempo* und *Die Bühne* (vgl. Horowitz 2008: 299). Viele Journalisten – so auch Wilder – wurden durch die Rezession in Deutschland dazu gezwungen, ihre Geschichten an die Filmindustrie zu verkaufen. Wilder arbeitete drei Jahre für die *UFA*, aber nicht als Vertragsautor, sondern als *polisher* oder Ghostwriter (vgl. Gemünden 2008: 15f.). Der damals 23-Jährige verarbeitete seine vielfältigen journalistischen Erfahrungen dann im Drehbuch für den 65-minütigen *Universal*-Film *DER TEUFELSREPORTER/IM NEBEL DER GROßSTADT* (1929), in dem er selbst einen Reporter verkörperte (vgl. Phillips 2010: 5-7).

Doch erste Erfolge änderten wenig an der Lebens- und Arbeitsrealität der Drehbuchautor_innen im Berlin der späten 1920er Jahre. Wilder verdingte sich als Ghostwriter und schrieb uninspirierte populäre Liebesschmonzetten. Er rekapitulierte später, dass der Unterschied zwischen dem kommerziellen Hollywood und dem ‚Kunstkino‘ in Europa kaum spürbar gewesen sei. Erich Pommers *UFA* sei wie Goldwyns *MGM* eine Traumfabrik gewesen, die Illusionen und Massenware produziert, jedoch bei Weitem kein kreatives Potenzial geboten habe (vgl. Karasek 1995: 77). Diese Einschätzung Wilders widerspricht gängigen Auffassungen einiger Exilforscher_innen, die Filmschaffenden der Weimarer Republik hätten sich in Hollywood aufgrund der durch das Studiosystem auferlegten künstlerischen Zwänge und organisatorischen Kontrollmechanismen nur schwer an die damaligen Arbeitsbedingungen anpassen können (vgl. Gersch 1983: 509-519). Im Falle von Wilder und anderen Exilant_innen, die vor ihrer Emigration in filmischen Großbetrieben wie der *UFA* gewirkt und bereits Vorerfahrungen in der kommerzialisierten arbeitsteiligen Filmindustrie gesammelt hatten, trifft dies kaum zu (vgl. Scholz 2016: 134-138). Allerdings konnte Wilder nach seinem Erfolg mit dem auf Erich Kästners Roman basierenden Drehbuch zu *EMIL UND DIE DETEKTIVE* (1931), das er noch unter dem Namen Billie Wilder verfasste, seine Filmkarriere in Deutschland nicht fortführen. Er floh einen Tag nach der Machtergreifung Hitlers nach Paris (vgl. Karasek 1995: 91-93 und Dessem 2014).

Der im Jahr 1892 geborene, einer protestantischen Familie der Ostküstenoberschicht der USA entstammende Charles Brackett studierte Jura in Harvard und arbeitete dann in der Anwaltskanzlei seines Vaters. Er begann außerdem Kurzgeschichten für die *Saturday Evening Post* zu verfassen und wurde Theaterkritiker für *The New Yorker* (vgl. Phillips 2010: 16). 1925 wurde eine seiner Kurzgeschichten unter dem Titel *TOMORROW'S LOVE* verfilmt (vgl. Dessem 2014). Aber erst 1932 wagte Brackett den Schritt nach Hollywood, weil *RKO* ihm einen Major-Vertrag angeboten hatte, der das Verfassen von zwölf Kurzgeschichten beinhaltete (vgl. Brackett 2014: 3f.).

Interessanterweise waren die ersten Gehversuche in Hollywood für Brackett und Wilder zunächst mit Misserfolgen verbunden. Brackett unterschätzte die Wirkmacht der *story*

conference und kehrte nach dem ersten erfolglosen Jahr und nach andauernden Meinungsverschiedenheiten mit Produzenten frustriert nach New York zurück, weil keine seiner Geschichten verfilmt wurde oder er beispielsweise für *LITTLE WOMEN* (1933) als sogenannter *contributing writer* überhaupt keine Namensnennung erhalten hatte. Ein Schicksal, welches er mit vielen Schriftstellern der Ostküste teilte, die voller Hoffnung nach Hollywood gekommen waren (vgl. Scholz 2016: 158-165). Erst 1934 arbeitete Brackett wieder für den Film, wobei er zunächst bei *Paramount* unter Vertrag war (vgl. Brackett 2014: 4f.).

Wilder wiederum war als Exilant mit französischen, deutschen und lateinischen Sprachkenntnissen in ein englischsprachiges Land eingereist, um vor dem Faschismus in Europa zu fliehen. Nach seinem Vertragsende bei *Columbia* war er zur Aus- und Wiedereinreise gezwungen (vgl. Scholz 2016: 193-200). Diese Migrationserfahrungen hatten Wilder so eindrücklich geprägt, dass er in seiner Dankesrede für den Thalberg-Award der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* dem mexikanischen Beamten in der Einwanderungsbehörde überschwänglich dankte, weil der ihn wieder in die USA hatte einreisen lassen (vgl. Horak 2004: 111-116).

Ab 1936 waren Wilder und Brackett gleichzeitig bei *Paramount* unter Vertrag. Wilder verdiente 150 bis 250 Dollar pro Woche, Brackett das Vierfache. Der Produzent Manny Wolfe schlug dann in einem Meeting eine kreative Zusammenarbeit vor, die sich zu einer der fruchtbarsten Kooperationen Hollywoods entwickeln sollte (vgl. Dessem 2014 und Prelutsky 2001: 183f.).

Das erste Filmprojekt von ‚Brackettandwilder‘ war die Ernst-Lubitsch-Produktion *BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE* (1938) (vgl. zum Folgenden Koury 1948). Brackett, Wilder und Lubitsch trafen sich regelmäßig zu Storykonferenzen, in denen Änderungen für die Screwballkomödie diskutiert wurden. Beide Drehbuchautoren gaben später an, dass Lubitsch einen immensen kreativen Anteil am Manuskript hatte und dass sie vom Produzenten künstlerisch sehr beeinflusst wurden. Die Arbeit an *BLUEBEARD* wurde häufiger von *polishing jobs* unterbrochen. So schrieben Wilder und Brackett von Ende September bis Anfang Oktober 1937 an dem Drehbuch für *THE BIG BROADCAST OF 1938* (1938) mit, einem „hurry-up job“, der ihnen keine Namensnennung verschaffte (Brackett 2014: 105). Andere Frustrationen kamen Anfang September 1937 auf, als beide trotz umfangreicher Vorarbeiten zum Skript für *BLOSSOMS ON BROADWAY* (1937) nur einen *credit* für die Adaption erhalten sollten und schließlich gänzlich ungenannt blieben, weil ihnen das Buch nach der Bearbeitung durch Theodore Reeves nicht mehr gefiel.

Jeden Donnerstag mussten Brackett und Wilder ca. zehn Seiten Drehbuch abliefern (vgl. Prelutsky 2001: 182-193). Um dieses Pensum zu schaffen, entstand mit der Zeit eine routinierte kreative Kooperation, die Brackett am 13. November 1936 so beschrieb:

We began the day by taking 13 pages of the script to Lubitsch (beginning with scene D-13). When he began to read them he was not in a very good humor – at least, so it seemed to me. He was enthusiastic about them. We had a successful conference – so successful that from sheer pleasure we couldn't do much for the rest of the day (Brackett 2014: 93).

Das Büro von Wilder und Brackett lag im *writers building* der *Paramount* im Erdgeschoss. Es besaß drei Räume, von denen der erste die Wirkungsstätte der Sekretärin Helen Hernandez war, der *Game Room* diente der Rekreation und das sogenannte ‚Schlafzimmer‘ nutzten Wilder und Brackett als Arbeitsraum, wobei Brackett meist auf der Couch saß oder lag und Wilder im Zimmer hektisch auf und ab lief. Besonders hervorzuheben ist, dass die offene Arbeitsatmosphäre von vielen Kolleg_innen geschätzt wurde, die immer wieder für ein kurzes Gespräch vorbeischaute. Jede einzelne Textzeile wurde hier intensiv diskutiert und oft wurde hitzig um Formulierungen gestritten. Beide arbeiteten vom frühen Morgen bis zum späten Abend an den aktuellen Filmstoffen, unterbrochen nur von einem gemeinsamen Mittagessen und einem Mittagsschlaf nach dem *luncheon* (vgl. Koury 1948 und Brackett 2014: 10f.).

Gestört wurde die harmonische und eingespielte Zusammenarbeit immer wieder von Sorgen um die politische Lage in Europa. Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs notiert Brackett am 11. März 1938: „Billy and Ernst in great distress“ (Brackett 2014: 113). Beide Autoren waren in der Exilcommunity Hollywoods präsent und bereiteten sogar eine private Filmvorführung des neuen Lubitsch-Films am 24. März des Jahres für Thomas Mann und Bruno Frank vor (vgl. ebd.).

Regelmäßig beschwerte sich Brackett über Wilders Impulsivität und neurotische Anfälle, die oft dazu führten, dass beide rein gar nichts zu Papier brachten. Brackett versuchte, sich dennoch als „good boy“ (ebd.: 123) zu beweisen. Obwohl er im September 1938 mitbekam, dass Wilder von nun an ohne ihn an einem anderen Drehbuch arbeiten sollte und Produzent Wolfe das Manuskript für *THAT CERTAIN AGE* (1938) verrissen hatte, versuchte er doch, die Kooperation mit Wilder aufrecht zu erhalten (vgl. ebd.: 124). Nach dieser Episode begann die Zusammenarbeit für *MIDNIGHT* (1939), wobei es hier immer wieder zu kreativen Auseinandersetzungen zwischen Wilder und dem Regisseur Mitchell Leisen kam, der bereits abgenommene Szenen am Set umschrieb. Für das Drehbuch zu *NINOTCHKA* (1939) verlieh *Paramount* beide Autoren an das Studio *MGM*, um im Gegenzug mit Gary Cooper drehen zu können (vgl. Karasek 1995: 116). Auch bei der Arbeit am Skript für *NINOTCHKA* wurden beide immer wieder durch andere Auftragsarbeiten unterbrochen. Typisch war dabei folgender Ablauf, den Brackett notierte: „Back at the Paramount at 10 o'clock – but 10:03 assigned to do a week advisory & touch up work on *PORTRAITS IN DIAMONDS* [später als *ADVENTURE IN DIAMONDS* (1940) veröffentlicht]. ... Spent the day reading the script – which is pretty bad.“ (Brackett 2014: 133)

Immer wieder berichtet Brackett davon, Wilder sei nach einer depressiven Phase oder einem Nervenzusammenbruch am nächsten Tag wieder frohgelaut zur Arbeit im Büro erschienen. Im April 1941 sollte Wilders Gehalt erhöht und an das Bracketts angeglichen werden, aber nur wenn Brackett einem Zweijahresvertrag vor der eigentlichen Lohnerhöhung zustimmte (vgl. ebd.: 152f.). Brackett konnte daraufhin im März 1942 eine Vertragsverlängerung mit guten Konditionen bei *Paramount* aushandeln. Er verdiente nun 1.800 Dollar wöchentlich, wobei acht Wochen pro Jahr für unbezahlte *lay-off*-Zeiten vom Studio genutzt werden konnten. In dieser Zeit konnten Drehbuchautoren keine anderen Auftragsarbeiten annehmen, sie waren im unbezahlten Urlaub. Anfang der 1940er Jahre gestand sich Brackett ein, dass er bisher beruflich zu sehr auf Wilder angewiesen war (vgl. ebd.: 117).

Die Arbeitsbeziehung der beiden wurde von nun an immer komplizierter. Eine mögliche Ursache dafür wurde – in zeitgenössischen Portraits, aber auch in Forschungsarbeiten – vielfach in der unterschiedlichen sozialen Herkunft gesehen. So führt Barnett in einem Artikel aus dem Jahr 1944 an: „The anomaly of their relationship is that two more anti-thetic personalities would be hard to find“ (Barnett 2001: 5f.), und Phillips meint: „It was precisely because he and Brackett were so different that their collaboration worked“ (Phillips 2010: 16f.). Auch Slide begründet die persönlichen Differenzen mit den unterschiedlichen sozialen Stellungen und wirtschaftlichen Lagen (vgl. Slide 2014: 5-10), ebenso Dessem:

Brackett emerges from his own pages as a sort of platonic ideal of WASPishness: observant, hyper literate, reserved, snobbish, fiercely loyal. And on almost every page is Wilder, Wilder, Wilder, Brackett's collaborator, rival, friend, and opponent. (Dessem 2014)

Dass beide Drehbuchautoren, von gegenseitigem Respekt für den anderen getragen, sich gut ergänzten, geriet in dieser Perspektive oft in den Hintergrund. Brackett lobte geradezu Wilders komödiantisches Talent: „[One of his] qualities is humor – a fantastically American sense of humor. [...] He was sassy and brash and often unwise, but he had a fine salutary laugh. He also was in love with America“ (Luft/Brackett 2002: 275-280). So half Brackett Wilder nicht nur bei Dialogpassagen, sondern schrieb den jeweiligen Schauspielern ihre Rollen auf den Leib, sodass diese schließlich überzeugend gespielt werden konnten. Wilder hatte nach Jahren in Hollywood kaum mehr mit Sprachproblemen zu kämpfen. Er selbst hatte einen deutschen Akzent, beherrschte jedoch Englisch fließend. Nur zu Beginn seiner Hollywoodkarriere wurden seine Filmideen noch ins Englische übersetzt. Am Thema Sprache aber entzündeten sich immer wieder kleinere Konflikte zwischen den Autoren. So stellt Brackett am 7. September 1936 in seinem Tagebuch fest: „He [Billy Wilder] is a hard, conscientious worker, without a very sensitive ear for dialogue“ (Brackett 2014: 89). Zwei Tage später jedoch schreibt er: „The work on the script went unconscionably slow because I can't do first-write dialogue working at it two together, and Billy can't stand a line he hasn't worked on. A great bore.“ (Ebd.) Zwei weitere Tage später notiert Brackett, er sei

fast verrückt geworden, da Wilder seine Formulierungen ständig verworfen habe (vgl. ebd.). Wilder wollte dann, dass seine Drehbücher genauso verfilmt wurden, wie er sie niedergeschrieben hatte, deshalb durfte beim Dreh kaum improvisiert werden. Beide Drehbuchautoren bestimmten auch am Set und im Schnittraum, was zu dieser Zeit eher ungewöhnlich war und auf ihren gestiegenen Status in der Filmcommunity zurückzuführen ist (vgl. Horton 2008: vii-xvii).

Eine weitere Eigenheit der Methode ‚Brackettandwilder‘ bestand darin, dass nach einiger Zeit der gemeinsamen Zusammenarbeit nur noch selten eine oder überhaupt keine schriftliche Drehbuchfassung zu Papier gebracht wurde. Oft existierte zuerst nur eine vage Idee, die über Monate hinweg zu *storylines* verfeinert wurde. In ihrem Büro feilten sie an Charakteren und Handlungsmotivationen. Der Grund für die Vorsichtsmaßnahme lag im Studiosystem Hollywoods selbst begründet. Beide waren daran gewöhnt, dass Drehbücher im *writers block* ständig umgeschrieben wurden und viele Autor_innen an einem Film mitarbeiteten (vgl. Phillips 2010: 27f.). Für ein Drehbuch konnten höchstens drei Personen die für die Karriere bedeutsame Namensnennung im Filmvorspann erhalten. Die Produzenten beauftragten also Drehbuchautor_innen damit, Entwürfe der eigenen Kolleg_innen umzuschreiben, bis sie mit dem Ergebnis zufrieden waren (vgl. Scholz 2016: 158-163). Dieses *writing behind* war eine gängige Praxis und machte teils monatelange Arbeit an der Stoffentwicklung zunichte.

Brackett erinnert sich daran in einem Tagebucheintrag vom 28.10.1938:

At the studio, still stuck. [Screenwriters] Gil Gabriel and Bob Thoeren stopped in the afternoon to say that they had been asked to look over the MIDNIGHT script and suggest further changes and they felt our version looked like the improvement of the one Hornblow and Leisen have been working over. The whole episode not conducive to bright concentration on our next story [...]. (Brackett 2014: 125)

So entwickelten Wilder und Brackett – nachdem sie für die Studios zu einem wertvollen Team zusammengewachsen waren – ein ausgeklügeltes Sicherheitssystem, indem sie in ihrem Büro die Handlungen und Dialoge etwa vier Monate lang entwickelten, dann jede Szene einzeln ausfeilten, was noch einmal etwa drei Monate in Anspruch nahm, um dann einige Wochen oder nur Tage vor Drehbeginn die finale Fassung niederzuschreiben. Sicherlich hielten sie viele Ideen in ihren Notizbüchern fest, aber die fertigen Szenen wurden erst von der Sekretärin abgetippt, wenn der Drehbeginn kurz bevorstand (vgl. Barnett 2001: 6-9 und Phillips 2010: 28). Das Drehbuch war dann aber wie ‚in Stein gemeißelt‘, am Set gab es nur selten Änderungsmöglichkeiten. Zu Umarbeitungen kam es nur dann, wenn die Previews der Filme schlecht ausfielen (vgl. American Film Institute 2001: 119).

Die Trennung

Wilder und Brackett erhielten schließlich für ihr Drehbuch zum schonungslosen Alkoholikerdrama *THE LOST WEEKEND* im Mai 1946 einen Academy-Award (vgl. Brackett 2014: 285), doch trotz dieser Ehrung traten nun vermehrt Probleme auf, die schließlich zum Ende der Zusammenarbeit im Jahr 1950 führten. Unklar ist bisher, warum die fruchtbare Zusammenarbeit nach dem Erscheinen des gemeinsamen Films *SUNSET BOULEVARD* aufgegeben wurde und welche Ereignisse zu dem Zerwürfnis führten. Wie bereits angedeutet, gab es im Rahmen des *collaborative writing* vielfältige Störfaktoren, die zum einen persönlicher Natur waren, aber auch in der Arbeitsorganisation des Filmbetriebes begründet lagen. Kreative Arbeitsprozesse wurden durch mannigfaltige Auftragsarbeiten unterbrochen und die künstlerische Mitbestimmung musste gegenüber Produzenten und Regisseuren in regelmäßigen Drehbuchkonferenzen verteidigt werden.

Im hierarchischen Studiosystem Hollywoods war außerdem eine rigide Selbstzensur eingeführt worden, die beispielsweise ‚sexuelle Perversionen‘ oder offene gewalttätige Handlungen verbot (vgl. Scholz 2016: 116f.) Den 1930 eingeführten *Production Code* überspannte besonders Wilder häufig. Er testete die Grenzen des Systems, allerdings konnte Brackett auf die Zensurbehörde Einfluss nehmen, da er auch privat mit den dortigen Mitarbeitern verkehrte. Brackett nahm hier eine Vermittlerrolle zwischen der Zensurbehörde und Wilders Ideen ein (vgl. Brackett 2014: 251). Er versuchte mehrfach, eine gütige Lösung und Einigung zu erreichen, wie beispielsweise am 13. März 1942, als Änderungen an *THE MAJOR AND THE MINOR* (1942) nötig wurden: „Lunched with Arthur at Lucey’s and in the afternoon met the representatives of the Censor [Production Code Administration] and conquered the most of their objections“ (ebd.: 177f.).

Erste Zerfallserscheinungen traten bereits während der Planungsphase zu *DOUBLE INDEMNITY* auf. Hier kulminierten die widerstreitenden Vorstellungen von Ethik und Moral zum offenen Konflikt. Brackett wollte die Verfilmung des Romans von James M. Cain nicht mit bearbeiten. Seine Tagebücher belegen in einem Eintrag vom 18. März 1943 die Entfremdung von Wilder:

[George] Buddy [De Sylva] telephoned me to say that Joe [Sistrom] was to do *DOUBLE INDEMNITY* with Billy. I had thought I’d be depressed by the news but as the day wore on I felt vastly relieved by it. Gravely doubt that I can ever bring myself to work with Billy again [...]. (ebd.: 213)

Die persönliche Abhängigkeit von Wilder wollte Brackett durch eigene Projekte schrittweise beenden. Dies gelang ihm zunächst nicht, wie eine Notiz vom 10. Mai 1942 belegt: „Find that pleasure I have been taken in *THE UNINVITED* has been completely poisoned by Billy’s return and my pleasure in life as well“ (Brackett 2014: 219). Es ging ihm dabei nicht um die Ablehnung von *DOUBLE INDEMNITY*, den er nach einer Vorführung als „flawless“ ansah (ebd.: 237). Brackett fand, es sei grundsätzlich ein gelungener Film, das Drehbuch

aber an vielen Stellen schlecht geschrieben. Einige Einträge verweisen darauf, dass er mit Wilder in naher Zukunft nicht mehr eng zusammenarbeiten wollte (vgl. ebd.: 231-233).

Brackett versuchte daraufhin, eigene Filmideen zu verkaufen, da er seine Projekte mit Wilder nicht durchsetzen konnte. Als ihm das nicht gelang und er *THE UNINVITED* (1944) plante, wagte er schließlich zögerlich den Schritt aus der langjährigen Kooperation heraus und hielt am 17. Oktober 1942 fest: „Jaques Théry appeared around 4:30 and I gave him *THE UNINVITED* and he gave me a lecture that Brackett pictures might be different but must not be inferior to Brackett-Wilder pictures, a very cute talk“ (ebd.: 195).

Gleichzeitig versuchte Produzent Joe Siström beide dazu zu bewegen, eigene Ideen zu verfolgen, um so noch mehr erfolgreiche Filmprojekte realisieren zu können. Wilder wollte deshalb nun mit Walter Reisch zusammenarbeiten – eine Entwicklung, die Brackett nicht positiv aufnahm (vgl. ebd.: 262), woraufhin er 1944 rekapitulierte: „I have two choices: to yield gracefully, to continue the kind of life buffered against the difficulties of Hollywood by B. Wilder – or to end our association, without animosity but in exhaustion“ (ebd.: 255f.).

Da kam es Brackett gelegen, dass Wilder nach Ende des Zweiten Weltkrieges für das *Office of War Information* als Filmoffizier in das besetzte Berlin zurückkehrte. Obwohl sich Brackett nach eigener Aussage wie eine Witwe fühlte, hatte er nun Zeit für eigene Projektvorhaben (vgl. ebd.: 262f.). Wilder kehrte Ende September 1945 nach Hollywood zurück und zu Bracketts Freude nicht als Kommunist (vgl. ebd.: 274f.). Zwei Monate später akzeptierte Brackett einen neuen Vertrag bei *Paramount*, der mit fünf weiteren Jahren Laufzeit eine Gehaltserhöhung auf 3.000 Dollar pro Woche beinhaltete (vgl. ebd.: 279). Durch diese Umstände wurde die künstlerische Trennung von Wilder nochmals herausgezögert, obwohl die persönlichen Differenzen nun immer deutlicher spürbar wurden. Wilder schlug zum Beispiel Mitte 1946 vor, dass er eine Auszeit nehme und Brackett eigene Projekte verfolgen solle (vgl. ebd.: 287 und 293-299).

Persönliche Differenzen, gerade auf politischer Ebene, spielten dabei zunehmend eine zentrale Rolle. Zwar verweist der Republikaner Brackett in seinem Tagebuch selten auf die HUAC-Untersuchungsausschüsse, die die kommunistischen Mitarbeiter in Hollywood diffamieren sollten (vgl. Hamilton 1990: 275-302 und Scholz 2016: 204-207); seine Positionen können aber als antikommunistisch gelesen werden. Brackett bezeichnete am 23. Oktober 1947 die 19 vorgeladenen Drehbuchautoren als „Politburo boys“ und billigte die Untersuchungen (Brackett 2014: 325f.). Auch linke, dem Kommunismus nahestehende Mitglieder der Drehbuchgewerkschaft *Screen Writers' Guild* wurden von ihm harsch kritisiert. Einmal stufte er Wilder sogar als „Fellow Traveler“, also Kommunistenfreund, ein (ebd.: 327). Zwischen den Zeilen schwang vielfach eine politische Komponente mit, welche die fragile Arbeitsbeziehung zunehmend belastete. Brackett fasste seinen Missmut im Novem-

ber 1947 so zusammen: „To work with Billy again is a prospect that makes my innards curl. All fun has gone out of the relationship“ (ebd.: 328).

Ein Jahr später sprach der US-Bundesgerichtshof dann ein Urteil gegen das Hollywoodstudiosystem und seine monopolistischen Kartellstrukturen wegen Gefährdung der freien Marktwirtschaft. Die Antikartellgesetzgebung führte zum Ende des klassischen Studiosystems (vgl. Scholz 2016: 255f.). Die Reminiszenz an diese Ära verarbeiteten Brackett und Wilder in ihrem letzten gemeinsamen Film *SUNSET BOULEVARD*. In Bracketts Tagebuch schimmert ein letztes Mal der Arbeitseifer und Enthusiasmus durch, der das *writing team* von Beginn an begleitet hatte (vgl. Brackett 2014: 347-355). Doch schon während des Drehs drängte *Paramount*, dass beide eigene Projekte verwirklichen sollten. Zudem stand Brackett nun nicht mehr uneingeschränkt hinter Wilders Ideen und fand beispielsweise, dass Norma Desmonds Charakter zu verrückt und überdreht dargestellt werde und der Film in Gänze „dull“ und emotionslos sei (ebd.: 367 und 376).

Außerdem wurde Wilder für zwei weitere Filme die begehrte Position des *producer-writer-director* in Aussicht gestellt, die er allerdings ohne Brackett realisieren sollte (vgl. Brackett 2014: 355). Wilder bemerkte später in einem Interview zur Kooperation mit Brackett: „Something had worn out and the spark was missing, it was becoming like a bad marriage by then“ (Prelutsky 2001: 184). Das freundschaftliche Verhältnis war zunehmend von gegenseitiger Rivalität geprägt (vgl. Gemünden 2008: 84f.).

Für Wilder war Drehbuchschreiben eine anstrengende Tätigkeit und die Regie ein Vergnügen. Er betätigte sich zunehmend als Autor-Regisseur und arbeitete deshalb mit wechselnden anderen Autoren, was Brackett wohl auch als Zeichen sah, seine Produzentenkarriere weiter zu verfolgen. Später äußerte Wilder seine Ablehnung detaillierter, mit technischen Anweisungen versehener Drehbücher und bemängelte, die Absolventen der Filmhochschulen seien „lost in technical descriptions“ (American Film Institute 2001: 115). Sie würden den Plot zunehmend vernachlässigen. Diese Haltung erklärt sich vor allem aus der Standardisierung der Filmgenres, wie es in der klassischen Periode Hollywoods gängig war. So musste Wilder im Falle einer Komödie nur angeben, ob der Dreh außen oder in einem Raum stattfinden sollte und ob es sich um eine Szene bei Tag oder Nacht handelte. Die Details konnte das Filmteam problemlos technisch umsetzen, und somit war auch die Notierung von Kamerabewegungen – wie sie gegenwärtig gängig ist – obsolet.

Drehbuchautoren wurden seit 1948 häufig nicht mehr vertraglich bei einem Studio angestellt, sondern mussten von nun an *on spec*, also ohne Zusicherung von Geldern, als freie Autoren Drehbücher verfassen und durch Agenturen Geldgeber gewinnen (Scholz 2016: 298f.). Dieser Wechsel vom angestellten Vertragsdrehbuchautor zum freien, projektbasierten Drehbuchschreiber vollzog sich in den USA seit den 1950er Jahren. Eine Entwicklung, die auch Wilder kritisch kommentierte, weil er es als vorteilhaft ansah, wenn Regisseure und Drehbuchautoren längerfristig miteinander im Team arbeiteten und Filmschaffende

unter stabilen finanziellen Verhältnissen tätig waren. Außerdem seien die eigenen ‚Handschriften‘ der einzelnen Studios durch die vielen unabhängigen Produktionsfirmen nun nicht mehr erkennbar (vgl. American Film Institute 2001: 122f. und Farber 2001: 161f.).

Neben diesen einschneidenden arbeitsorganisatorischen Änderungen ist es auch wahrscheinlich, dass Wilder sich durch die Zusammenarbeit mit Brackett zunehmend eingeeignet fühlte (vgl. Brackett 2014: 351). Dass Wilder an der Regie und der größeren künstlerischen Kontrolle eines *writer-director* immer mehr Gefallen fand, war daneben ausschlaggebend für das weitere Auseinanderdriften. Zusätzlich wurden Brackett und Wilder während der Neuaushandlung ihrer Verträge im Jahr 1949 durch *Paramount* ökonomisch unter Druck gesetzt. Sie sollten in neuen Teams arbeiten, um mehr erfolgreiche Filme zu entwickeln. Wilder wählte eine pragmatische und nachvollziehbare Lösung und arbeitete weiter als unabhängiger Autor-Regisseur – von 1957 an gemeinsam mit dem Drehbuchautor I. A. L. Diamond. Brackett hingegen führte seine Produzentenkarriere fort, die er mit *LOST WEEK-END* begonnen hatte (vgl. Allen 1982: 29-31).

Ausblick

Hervorzuheben ist, dass weder Wilder noch Brackett sich – trotz ihrer herausgehobenen Stellung – als Intellektuelle oder kreative Schriftsteller verstanden. In einem Interview aus dem Jahr 1960 beschrieb sich Wilder sogar als *craftsman*, als angestellter Auftragsarbeiter der Industrie. Er sah sich nicht als „high-brow“ *auteur*. Wilder wurde zwar stilistisch von Ernst Lubitsch und Fritz Lang beeinflusst, war sich aber der Anforderungen im kommerzialisierten Filmbetrieb durchaus bewusst (vgl. Brown 2001: 64 und Gemünden 2008: 16-18). Seine gesamte Karriere war von Auftragsarbeiten für Genrefilme geprägt gewesen, sodass ihm der Wechsel von der deutschen *UFA* nach Hollywood kaum Probleme bereitete. Damit war Wilder ein Sonderfall der Exilcommunity Hollywoods, da viele geflohene Schriftsteller mit Anpassungsproblemen zu kämpfen hatten (vgl. Scholz 2012: 61-65). Dass das Drehbuchschreiben im kreativen Team eine kleinteilige, herausfordernde ‚Brotarbeit‘ war, wird auch aus Bracketts umfangreichen Tagebüchern ersichtlich. Wilders Auffassung nach waren Drehbuchautoren im Studiosystem zudem unterbezahlt und wurden zu wenig beachtet (vgl. American Film Institute 2001: 111). Allerdings ist dieser Befund nur für die Anfangszeit in der Filmindustrie haltbar, denn mit einem Verdienst von 2.000 Dollar pro Woche gehörten sie später zu den Bestverdienern Hollywoods.

Die Tagebücher Bracketts geben neue Einblicke in die kreative Zusammenarbeit der Drehbuchautoren im Studiosystem Hollywoods. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Stoffentwicklung durch organisatorische, persönliche und gesellschaftspolitische Einflussnahmen geprägt war, deren Ambivalenzen in der Zusammenarbeit von Brackett und Wilder kumulierten und ausgefochten wurden. Für weitere Forschungen würde es lohnen, sich an anderer Stelle mit den vielfältigen organisatorischen Verwicklungen Bracketts zu beschäftigen. Er war nicht nur Mitglied und Präsident der *Academy*, sondern auch Präsident

der Drehbuchgewerkschaft *Screen Writers' Guild* (vgl. Scholz 2016: 157-188). Diese Tätigkeiten und Aufgaben nehmen in seinen Tagebüchern eine große Rolle ein.

Über die Autorin

Juliane Scholz (Dr. phil.), geb. 1983, Kultur- und Medienwissenschaftlerin, ist Absolventin der *Graduate School Global and Area Studies* an der *Research Academy Leipzig*. Sie lehrte und forschte am Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind vergleichende Kultur- und Gesellschaftsgeschichte der Moderne, Mediengeschichte sowie Exil und Migration.

Filme

ADVENTURE IN DIAMONDS (USA 1940, George Fitzmaurice)

BLOSSOMS ON BROADWAY (USA 1937, Richard Wallace)

BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (BLAUBARTS ACHTE FRAU, USA 1938, Ernst Lubitsch)

DER TEUFELSREPORTER/IM NEBEL DER GROßSTADT (Deutschland 1929, Ernst Laemmle)

DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944, Billy Wilder)

EMIL UND DIE DETEKTIVE (Deutschland 1931, Gerhard Lamprecht)

LITTLE WOMEN (VIER SCHWESTERN, USA 1933, George Cukor)

MAUVAISE GRAINE (Frankreich 1934, Alexander Esway [Alexandre Esway], Billy Wilder)

MENSCHEN AM SONNTAG (Deutschland 1929/30, Curt Siodmak [Kurt Siodmak], Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann, Rochus Gliese [ungenannt])

MIDNIGHT (ENTHÜLLUNG UM MITTERNACHT, USA 1939, Mitchell Leisen)

NINOTCHKA (NINOTSCHKA, USA 1939, Ernst Lubitsch)

SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, USA 1950, Billy Wilder)

THAT CERTAIN AGE (USA 1938, Edward Ludwig)

THE BIG BROADCAST OF 1938 (USA 1938, Mitchell Leisen)

THE LOST WEEKEND (DAS VERLORENE WOCHENENDE, USA 1945, Billy Wilder)

THE MAJOR AND THE MINOR (DER MAJOR UND DAS MÄDCHEN, USA 1942, Billy Wilder)

THE UNINVITED (DER UNHEIMLICHE GAST, USA 1944, Lewis Allen)

TOMORROW'S LOVE (USA 1925, Paul Bern)

Literatur

- Allen, Tom (1982): Bracketting Wilder. In: *Film Comment* 18, May/June, S. 29-31.
- American Film Institute (2001): Dialogue on Film: Billy Wilder and I. A. L. Diamond. In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 110-131.
- Barnett, Lincoln (2001): The Happiest Couple in Hollywood. In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 3-14.
- Brackett, Charles (2014): „It’s the Pictures That Got Small“: Charles Brackett on Billy Wilder and Hollywood’s Golden Age. Hg. von Anthony Slide. New York: Columbia University Press.
- Brown, Vanessa (2001): Broadcast to Kuala Lumpur. In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 64-69.
- Dessem, Matthew (2014): Charles Brackett, Billy Wilder, and the Rise and Fall of Hollywood’s Happiest Couple. In: *The Dissolve*, veröffentlicht: 26.6.2014, URL: <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/635-charles-brackett-billy-wilder-and-the-rise-and-fal/>, Zugriff: 17.8.2016.
- Farber, Stephen (2001): A Cynic Ahead of His Time. In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 161-164.
- Gemünden, Gerd (2008): *A Foreign Affair: Billy Wilder’s American Films*. New York, Oxford: Berghahn.
- Gersch, Wolfgang (1983): Antifaschistisches Engagement in Hollywood: Filmemigranten und Emigrantenfilm. In: Eike Middell (Hg.): *Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“*. Bd. 3. Leipzig: Reclam, S. 509-544.
- Hamilton, Ian (1990): *Writers in Hollywood, 1915-1951*. London: William Heinemann.
- Horak, Jan-Christopher (2004): *Exilfilm. 1933-1945*. In: Wolfgang Jacobson et al. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler, S. 99-116.
- Horowitz, Joseph (2008): *Artists in Exile: How Refugees From Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*. New York: HarperCollins.
- Horton, Robert (2001): Introduction. In: Ders. (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. vii-xvii.
- Karasek, Hellmuth (1995): *Billy Wilder: Eine Nahaufnahme*. München: Heyne.
- Koury, Phil (1948): The Happy Union of Brackett and Wilder. In: *The New York Times*, veröffentlicht: 18.4.1948, URL: <https://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/wilder-brackett.html>, Zugriff: 17.8.2016.
- Luft, Herbert G./Brackett, Charles (2002): Two Views of a Director: Billy Wilder. In: Eric Smoodin/Ann Martin (Hg.): *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957*. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 370-380.
- Medick, Hans (2001): Quo vadis Historische Anthropologie? Geschichtsforschung zwischen Historischer Kulturwissenschaft und Mikro-Historie. In: *Historische Anthropologie* 9, S. 78-92.
- Phillips, Gene D. (2010): *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Prelutsky, Burt (2001): An Interview with Billy Wilder. In: Robert Horton (Hg.): *Billy Wilder: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 182-194.
- Scholz, Juliane (2012): *Deutsche Drehbuchautoren in Hollywood: 1933-1945* In: Isabella Löhr et al. (Hg.): *Kultur und Beruf in Europa*. Stuttgart: Steiner, S. 61-67.
- Scholz, Juliane (2016): *Der Drehbuchautor: USA-Deutschland. Ein historischer Vergleich*. Bielefeld: transcript.

Schulze, Winfried (1996): Ego-Dokumente: Annäherungen an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung ‚Ego-Dokumente‘. In: Ders. (Hg.): Ego-Dokumente. Annäherungen an den Menschen in der Geschichte. Berlin: Akademie, S. 11-30.

Slide, Anthony (2014): Introduction. In: Charles Brackett: „It’s the Pictures That Got Small“: Charles Brackett on Billy Wilder and Hollywood’s Golden Age. Hg. von Anthony Slide. New York: Columbia University Press, S. 1-22.