"Adaptation". Ein Film über das filmis che Erzählen, in: Neue Rundschau 4/2008, S. 149-168

Michaela Krützen Adaptation.

Ein Film über das filmische Erzählen

Charlie Kaufman ist verzweifelt. Der ambitionierte Drehbuchautor sitzt seit Tagen vor seiner elektrischen Schreibmaschine und starrt auf das leere Blatt. Charlie soll für ein großes Studio das Buch The Orchid Thief bearbeiten, die Geschichte eines Blumenräubers. Tagtäglich studiert er den Bestseller, doch es will ihm einfach nicht gelingen, seinen Auftrag zu crfüllen. Kaum hat der als genial gefeierte Autor eine Idee zu Papier gebracht, verwirft er sie schon wieder. Das Abgabedatum rückt näher, und das Studio wird ungeduldig. Charlie Kaufman fällt nichts ein; er steht kurz vor dem Nervenzusammenbruch.

Donald Kaufman ist frohgemut. Der bankrotte Taugenichts verkündet seinem Zwillingsbruder Charlie, wie er zu Geld kommen will: »I'm gonna be a screenwriter! Like you! « Schon hat er sich zu einem Wochenendseminar bei dem prominenten Dramaturgen Robert McKee angemeldet. Charlies Urteil über diesen Plan ist vernichtend: »Screenwriting seminars are bullshit. There are no rules to follow. « Ein Autor solle stets versuchen, etwas ganz Neues zu schaffen: »Writing is a journey into the unknown, not building a model airplane. « Aber Donald lässt sich nicht beirren. Er leiht sich 500 Dollar und fliegt nach New York zu McKee. Umgehend beginnt er mit der Ausarbeitung seines ersten Drehbuchs. Donald Kaufman ist voller Ideen; er steht kurz vor dem Durchbruch.

Adaptation. (2002) ist ein Film über Brüder, Bücher und Blumen.¹ Erzählt wird von schnellem Erfolg und von quälenden Fehlversuchen, von stiller Liebe und von brutalen Morden.² Vor allem aber ist Adaptation. ein Film über das Schreiben – eine filmische Erzählung über das filmische Erzählen. Zwei konkurrierende Prinzipien des Hollywoodkinos werden in dieser Produktion gegenübergestellt. Auf der einen Seite steht der erfolg-



reiche Autor Charlie, der sich gegen die etablierten Muster ausspricht, auf der anderen der Debütant Donald, der sich ganz einfach an die Prinzipien eines Ratgebers hält. Der Anfänger vertritt das kommerzielle Hollywoodkino, während sein Zwilling ein Hollywood repräsentiert, das etwas anders ist. Der kluge Charlie hat ein Problem, und ausgerechnet sein naiver Bruder Donald, der bislang nur Probleme verursachte, wird es lösen.

Charlies Probleme: Kreativität und Frauen

Charlie Kaufman sitzt seiner Auftraggeberin Valerie in einem Restaurant gegenüber. Ein Autor von trauriger Gestalt: nahezu kahl, leicht übergewichtig und schwer verunsichert. Sichtlich nervös zieht er das Buch aus der Tasche, das er adaptieren soll: The Orchid Thief von Susan Orlean. Er ist begeistert, seine Pläne sind hochfliegend: »I just don't want to ruin it by making it a Hollywood thing. « Charlie will auf keinen Fall irgendeine kriminelle Handlung einflechten, womöglich sogar eines der üblichen Drogenabenteuer. Valerie, die ein großes Studio vertritt, fragt nach: Ob er sich nicht doch eine Liebesgeschichte für den Orchideendieb John ausdenken wolle? Er könnte sich doch in Susan Orlean verlieben, schlägt sie vor. Schließlich habe die Autorin den exzentrischen Mann monatelang begleitet...

Jetzt steht Charlie der Schweiß auf der Stirn. Ganz sicher werde sein Drehbuch keine Liebesschwüre, keine Sexszenen, keine Waffen und keine Verfolgungsjagden enthalten: »Why can't there be a movie simply about flowers?« Was er wirklich verabscheue, sei die innere Wandlung von Figuren, die das Hollywoodkino so liebe. Er wolle den Geist von The Orchid

THIEF nicht verraten. »I'd want to remain true to that, let the movie exist rather than be artificially plot driven.« Als Valerie zögernd bemerkt, sie wisse nicht genau, was das bedeuten solle, muss er einräumen: »I'm not sure I know what that means either.«

Charlie weiß nicht, wie er The Orchid Thief adaptieren soll. Er hat Probleme mit seinem Werk – und mit seiner Wirkung. Der Autor kann der schönen Valerie noch nicht mal in die Augen schauen. Dieser Etablierung entsprechend, verläuft eine Verabredung mit der Frau, in die er verliebt ist, ausgesprochen unglücklich. Charlie findet nicht den Mut, der Geigerin Amelia seine Gefühle zu gestehen, und als sie ihn in ihre Wohnung einlädt, flieht er in Panik. Die anziehende Amelia wird sich daraufhin einem anderen Mann zuwenden. Ganz offenbar leidet Charlie an einer doppelten Blockade, an einer professionellen und an einer erotischen.

Charlies zweifache Krise wird durch den Erfolg einer anderen Figur verdeutlicht. Donald stellt sein Drehbuch fertig und findet eine Freundin. Der geistreiche Charlie und der einfältige Donald sehen genau gleich aus, aber verhalten sich gegengleich. Der eine Bruder hockt vor seiner Schreibmaschine und bringt keine Zeile zu Papier, der andere gibt seinen Text in kürzester Zeit in den Computer ein. Charlie wird in Gegenwart von Frauen verlegen, Donald reißt zotige Witze, über die sich seine neue Freundin sogar amüsiert. Sie hält ihn für ein Genie. In Wahrheit ist er ungebildet und spricht Fremdwörter grundsätzlich falsch aus. Kein Wunder, dass Charlie seinem Bruder aus dem Weg zu gehen versucht.

Nun ist Donald, von dem später noch ausführlicher die Rede sein wird, nicht der einzige Widergänger Charlies. Die Handlung von Adaptation. korrespondiert mit der außerfilmischen Wirklichkeit, wie schon die erste Szene des Films zeigt. Gleich nach dem Vorspann steht Charlie auf dem Set von Being John Malkovich, als dessen Autor er durch eine Schrifteinblendung ausgewiesen wird. Diesen Film gibt es tatsächlich; er kam 1999 in die Kinos. Hauptfigur John Malkovich wurde seinerzeit von John Malkovich gespielt, und ebendieser John Malkovich ist zu Beginn von Adaptation. auch zu sehen, als Charlie des Studios verwiesen wird. Ein Blick in die *credits* verrät, dass der Autor dieser Produktion ein Mann namens Charlie Kaufman ist. Dieser Charlie Kaufman hat die Geschichte eines Charlie Kaufman geschrieben.

In seinem ebenso kurzen wie berühmten Text über Otto e Mezzo (1963) erklärt Christian Metz, es handle sich um eine construction en abyme – ein Begriff, »der der Wappenkunde entliehen ist und sich tatsächlich ausgezeichnet als Bezeichnung für dieses Gebilde von Spiegeleffekten eignet«.³ Gemeint ist eine Konstruktion, bei der auf einem Feld des Wappens das Wappen als Ganzes noch einmal wiederkehrt. Das lasse sich, so Metz, auf Otto e Mezzo übertragen, denn der Film enthalte sich selber. Diese Beobachtung ist stimmig. Federico Fellini hat hier nicht nur einen Film im Film gedreht, wie es ihn hundertfach gibt, von Sherlock Junior (1924) über Singin' in the Rain (1952) oder La Nuit américaine (1974) bis hin zu Be Kind Rewind (2008). In Otto e Mezzo ist der Film, um den es innerfilmisch geht, zugleich der Film, den wir auf der Leinwand sehen: »der Film im Film ist hier der Film selbst«.⁴

Otto e Mezzo handelt von der Schreibblockade des Regisseurs Guido. Er flieht in einen Kurort, lädt aber seine Ehefrau und seine heimliche Geliebte ein, was die Chance auf Ruhe sofort zunichte macht. Außerdem wird er von seinem Drehbuchautor, seinem Produzenten und seinem Szenenbildner verfolgt, die endlich wissen wollen, was die Handlung seines nächsten Filmes sei. Guido weiß es nicht, muss das aber verschleiern. Denn eine Kulisse wird bereits gebaut, eine riesige Abschussrampe für ein Raumschiff. In seiner Not flieht Guido in Tagträume, sieht sich zum Beispiel als Kind in Wein baden oder als Erwachsener in einem Harem.

Die Parallelen zu Adaptation. sind unübersehbar. Auch dieser Film ist selbstreflexiv, eine construction en abyme. Guido und Charlie leiden unter einer Schreibblockade, und beide fliehen in Visionen, die als Szenen auf der Leinwand zu sehen sind. Wenn Guido träumt, er werde von vielen Frauen umschwärmt, so phantasiert Charlie, Susan Orlean würde ihn begehren. Allerdings erweitert Adaptation. das Verfahren der visualisierten Vorstellungen. Im Unterschied zu Guido, der gar nicht erst zu arbeiten versucht, schreibt oder diktiert Charlie immer wieder Szenen seines nächsten Films. So lässt er etwa in einer Fassung von The Orchid Thief Charles Darwin zu Wort kommen. Die erdachte Szene wird während des Schreibprozesses präsentiert: Die Zuschauer von Adaptation. sehen Darwin hinter seinem Schreibtisch sitzen. Anders als Otto e mezzo zeigt Adaptation. also auch Szenen eines nicht gedrehten Films, der ebendadurch zum dann doch gedrehten Film wird.

Eine zweite Steigerung ergibt sich aus der Verbindung von Hauptfigur und realem Schöpfer. Nicht ohne Grund trägt Fellinis Film den Titel Otto E MEZZO. Es handelt sich sozusagen um Fellinis Arbeit Nummer 8½. Zuvor hatte er sechs abendfüllende Filme gedreht plus Episoden zu drei Produktionen, die er als halbe Arbeiten wertete. Der Titel des Films ist also eine Nummer, die der Realität entstammt. Auf diese Verbindung verweisend, führt Metz aus, dass es im Grunde Fellinis Geschichte sei, die in Otto e mezzo zu sehen ist. Nicht nur die Hauptfigur des Films stecke in einer Schaffenskrise, Fellini selber sei verzweifelt gewesen.⁵ An einer Schreibblockade leidend, erfand der Regisseur sein alter ego, den ebenso ratlosen Regisseur Guido. Der wiederum verliert sich gedanklich in Szenen, die ihn selber zeigen. Er erinnert sich an seine Kindheit oder träumt von einem anderen Leben. Neben diesen Visionen werden Probeaufnahmen vorgeführt, in denen Guido sein eigenes Leben zum Thema gemacht hat. Zu sehen ist eine Darstellerin, die eine Figur seiner Kindheit nachstellt, und eine Schauspielerin, die seine aktuelle Geliebte verkörpert.6 Metz spricht daher von einer Triplierung, von einer »Konstruktion der dreifachen Auflösung«. 7 Fellini ersinnt einen Guido, der im Film auf unterschiedliche Art und Weise das Leben seines Schöpfers visualisiert.

Eine solche Triplierung ist auch in Adaptation. zu finden, denn der lebensweltliche Kaufman erhielt tatsächlich den Auftrag, das Buch The Orchid Thief zu adaptieren. In mehreren Interviews hat er erzählt, dass er dazu nicht in der Lage war. In seiner Not sei er darauf verfallen, seine Not zum Thema zu machen. Der Film spiegelt also in gewisser Weise den realen Kampf eines Filmemachers mit seinem Stoff, eine Entsprechung zu Otto e Mezzo. Die Verbindung ist bei dem Amerikaner sogar noch deutlicher als bei dem Italiener, denn Kaufman gibt seiner Figur seinen Namen und sogar seine Filmographie. Diesen Weg hat Fellini nicht gewählt. Seine Figur heißt nicht Federico und er zeigt in Otto e Mezzo auch keine Ausschnitte aus seinen eigenen Filmen, um diese dann Guidos (fiktivem) Werk zuzuordnen. Guido stolpert nicht durch das Set von La Strada (1954), so wie Charlie durch das von Being John Malkovich. Und so ist Adaptation. auch in diesem Punkt radikaler als Otto e Mezzo.

Kaufman arbeitet nicht nur die Verbindung zwischen Filmfigur und Filmemacher deutlicher heraus als Fellini. Darüber hinaus verdoppelt er den Doppelgänger, indem er ihm einen Zwillingsbruder zur Seite stellt – eine dritte Steigerung. Statt einer dreifachen Konstruktion ist hier also eine vierfache zu finden. Damit treibt Kaufman das Spiel mit den Spiegelungen

auf die Spitze. Diese Zuspitzung macht er dann sogar noch zum Thema seines Films - eine vierte Steigerung des von Metz beschriebenen Phänomens. Kaufman lässt nicht nur sein alter ego Charlie und dessen Spiegelbild Donald in seinem Film auftauchen. Der filmische Charlie schreibt sich außerdem selber in seinen Film hinein - als Autor eines Films im Film. Guido sieht sich selber in seinen Visionen, aber er sieht sich in seinen Bildern nicht dabei zu, wie er Bilder schafft. Die Figur Charlie hingegen erfindet auf der Leinwand eine Figur Charlie: »We open on Charlie Kaufman. Fat, old, bald, repulsive, sitting in a Hollywood restaurant across from Valerie Thomas, a lovely statuesque film executive. Kaufman, trying to get a writing assignment, wanting to impress her, sweats profusely.« Nachdem Charlie diese Sätze in der 56. Filmminute geschrieben hat, hält er inne. Sein Werk sei ein Ouroboros - eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Er zweifelt an seinem Verstand: »I'm insane. I'm Ouroboros.« Der filmische Charlie kommentiert hier nicht nur seine eigene Verzweiflungstat; er deutet damit auch die Vorgehensweise seines realen Schöpfers. Beide Charlies sind Ouroboros.

Nun ist die naheliegende Deutung - Guido ähnelt Federico, Charlie gleicht Charlie - sicher reizvoll. Sie greift aber zu kurz. »Wenn das Leben die Filme erklärt und die Filme das Leben, dann verflacht eins jeweils zum Dekor des anderen, womit Leben und Werk einander nur noch tautologisch erklären.«9 Die Triplierung ist mehr als eine biographische Fußnote, mit der das Werk eines Autors versehen werden kann. Das lässt sich am Beispiel der Besetzung zeigen. Die Rolle des Kaufman wurde von Nicolas Cage übernommen, Oscar-Preisträger und Weltstar. Dass es sich um Cage handelt, ist auch deutlich zu erkennen. Kein Zuschauer kann somit auf die Idee kommen, dass er den leibhaftigen Kaufman vor sich habe. Cage spielt eine Figur Kaufman - so wie Marcello Mastroianni die Figur des Guido mimt. Doch auch in diesem Punkt geht ADAPTATION. über OTTO E MEZZO hinaus. Während Mastroianni seinem bisherigen Image entsprechend ausgestattet wurde, hat man Cage in auffälliger Weise entstellt. Zum ersten Mal in seiner Karriere ist er als übergewichtiger Mann mit schütterem Deckhaar zu sehen, eine Irritation, die den fiktionalen Charakter der Figur noch einmal betont. Cage ist als Kaufman nicht nur nicht Kaufman; er ist außerdem auch nicht der Cage, der allgemein bekannt ist, sondern sozusagen ein anderer Cage.

Nun stünde zu vermuten, dass Cages Kostüm der Lebenswelt nachei-

fere. Doch der filmische Charlie gleicht dem realen Charlie Kaufman keineswegs. Locken sind sein optisches Markenzeichen, wie Karikaturen auf der Website seiner Fans zeigen. Auch von Fettleibigkeit kann keine Rede sein. He's not overweight«, notiert Screenwriter's Monthly ausdrücklich. Adaptation. setzt keinen Doppelgänger in Szene. Der Film will in keiner Weise suggerieren, dass der Charlie auf der Leinwand der reale Charlie Kaufman sei. Es geht vielmehr darum, das Spiel mit der construction en abyme zum Thema zu machen und jede der Spiegelungen mit einer Irritation zu koppeln. Dieses irritierende Spiel bleibt nicht auf die Figur Charlie beschränkt. Das Buch The Orchid Thief, das Charlie immer wieder in den Händen hält, ist im Buchhandel zu erwerben – und zwar im außerfilmischen. Autorin ist die Amerikanerin Susan Orlean.

Charlies Material: The Orchid Thief von Susan Orlean

Susan Orlean ist eine Journalistin, die in New York lebt und seit 1992 Essays für The New Yorker schreibt. Ihre bevorzugten Themen sind außergewöhnliche Orte und exzentrische Personen. So erzählt sie von einer Klettertour auf den heiligen Berg Fuji mit dem ihr nahezu unbekannten Mr. Watanabe. Oder sie besucht eine ganz durchschnittlich wirkende Frau aus New Jersey, die 24 Tiger auf ihrem Gelände untergebracht hat. Mit großem Gepäck reist Orlean von Ort zu Ort, bleibt ein paar Tage oder Wochen. Nie gibt sie vor, besonders ortskundig oder gar einheimisch zu sein. Die Journalistin liefert keine Analysen, sondern pointierte Beschreibungen. Häufig macht sie auch ihre eigene Rolle zum Gegenstand ihrer Betrachtungen. Sie ist in ihren Geschichten als Autorin präsent und auf den Titelbildern ihrer beiden Essaysammlungen in voller Größe abgebildet.

Ihre Themen entnimmt Orlean oft Zeitungsnotizen, auf die sie zufällig stößt. So las sie auch von John Laroche, der in einem Naturschutzgebiet Orchideen gestohlen hatte. Er glaubte, dies straffrei tun zu können, da er von Indianern begleitet wurde. Der Tausendsassa behauptete, der Stamm der Seminole hätte das Recht, Pflanzen aus seinem Sumpf zu holen. Orlean fuhr im Dezember 1994 zur Gerichtsverhandlung und fand in John Laroche einen Exzentriker, wie er in ihren Büchern steht. Ihr Essay Orchid Fever erschien im Januar 1995 in The New Yorker. Der erste Satz lautete: » John Laroche is a tall guy, skinny as a stick, pale-eyed, slouch-shoul-

dered, and sharply handsome, in spite of the fact that he is missing all his front teeth. «14 Ausführlich widmet sich der Text Johns Auftritt vor Gericht, bei dem er sich als Spezialist für Botanik vorstellte. Seine erste Aussage endete mit dem Satz: »I'm probably the smartest person I know.«

Auf der Grundlage des kurzen Artikels bekam Orlean ein Angebot von Random House, ein Buch zu schreiben. THE ORCHID THIEF wurde 1998 veröffentlicht. Die Autorin beginnt ihre fast 300 Seiten umfassende Monographie mit den Sätzen: »John Laroche is a tall guy, skinny as a stick, paleeyed, slouch-shouldered, and sharply handsome, in spite of the fact that he is missing all his front teeth.«15 Fünf Seiten später wird Johns arrogante Selbstbeschreibung zitiert. Auch im Buch stellt er sich als der klügste Mensch vor, den er kennt.

Diese Übereinstimmungen setzen sich fort. Der Vergleich von Buch und Essay zeigt, dass fast alle Informationen über John schon in Orleans erstem Artikel zu finden sind. In Bezug auf ihren Protagonisten fasst sich die Autorin in der Monographie überraschend kurz. Ein von der Titelfigur verschuldeter Unfall wird im Buch in nur zwei Sätzen abgehandelt: »He was in an awful car crash that knocked out his front teeth, put his wife in coma for weeks, and killed his mother and uncle. Shortly after the crash he and his wife separated. «16 Johns persönliche Tragödie – zwei Todesfälle, eine Scheidung, der Verlust seiner Zähne - wird hier fast beiläufig erwähnt. Die Wetterlage in Florida, eine Gala der Orchideenzüchter oder die Abenteuer eines viktorianischen Blütensammlers sind der Autorin im Gegensatz dazu mehrere Seiten wert. Orlean hat die Geschichte also nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, in Bezug auf Johns Erlebnisse ausgebaut, sondern in Bezug auf die Pflanzen.

Dass Charlie Kaufman die Adaption dieses in alle Richtungen sprießenden Textes problematisch fand, ist nachzuvollziehen. Seiner Filmfigur Charlie legt er in den Mund, Orleans Text sei unverfilmbar: »There is no story!« Beiden Autoren - Charlie und Charlie - ist zuzustimmen. Nichtsdestoweniger ist THE ORCHID THIEF Gegenstand von ADAPTATION. Zu sehen ist Johns Suche im Sumpf und Susans Recherche in Florida, seine Verhandlung vor Gericht und ihre Arbeit am Schreibtisch. Somit ergibt sich eine zweite Triplierung. Der Film erzählt drei Handlungsstränge parallel, die im Abstand von einigen Jahren geschahen und die durch Schrifttafeln zeitlich eingeordnet werden. Charlie schreibt im Jahr 2000 über eine Susan, die 1998 ein Buch veröffentlicht hat, in dem es um eine Tat geht, die ein





John 1994 begangen hat. Das ist kein Ouroboros, sondern eher eine Art (Blumen-)Zwiebel.

Das Häuten dieser Zwiebel führt zu einem Kern, der allerdings nicht ganz einfach zu fassen ist. Im dritten Kapitel ihres Buches formuliert Orlean ihr persönliches Interesse an John Laroche. Als Kind hat er Schildkröten gesammelt, dann verfiel er auf Fossilien, alte Spiegel und tropische Fische. Jedem dieser Gebiete verschrieb er sich mit Haut und Haar, bis er schlagartig das Interesse verlor. Wenn er vor Gericht behauptet, ein anerkannter Experte für Orchideen zu sein, so hat das durchaus seine Richtigkeit. John lebt jetzt für die Blumen. Diese bedingungslose Leidenschaft fasziniert Orlean: »I wanted to want something as much as people wanted these plants, but it isn't part of my constitution.«17 Sie bekennt: »I want to know what it feels like to care about something passionately.«18

Über diesen Absatz stolpert auch Charlie, der Drehbuchautor im Film. Ihn fasziniert nämlich nicht nur der Gegenstand des Buches; ihn fasziniert vor allem dessen Autorin, die er nie getroffen hat und der er auch nicht begegnen will. Die Überlegungen zur Leidenschaft werden für ihn der

Schlüssel zum Verständnis von Susan, an die er permanent denkt. Und so wird in den parallel erzählten Handlungssträngen nicht etwa The Orchid Thief ausgebreitet, auch wenn viele Szenen tatsächlich diesem Buch entnommen wurden. Es ist vielmehr Charlies Zugriff auf dieses Buch und insbesondere sein Zugriff auf Susan Orlean, der präsentiert wird.

Charlies Zugriff: Die Adaption des Buches

Auf den ersten Blick scheint es, als würden alle Szenen, die John und Susan zeigen, ganz einfach The Orchid Thief entstammen, als würden Chris Cooper und Meryl Streep diese Figuren lediglich verkörpern. Im Film werden einige von Orlean formulierte Passagen sogar wörtlich zitiert. So ist zum Beispiel in der 6. Filmminute die tippende Susan zu sehen und im Off sind Zeilen aus ihrem Buch zu hören. Ihr erster Satz im Film überhaupt lautet: »John Laroche is a tall guy, skinny as a stick, pale-eyed, slouchshouldered, and sharply handsome despite the fact that he is missing all his front teeth. « Von Charlies Zugriff ist hier noch nicht viel zu spüren.

Dass es sich dennoch um eine zielgerichtete Bearbeitung und nicht nur um eine Visualisierung handelt, kann an zwei Szenen verdeutlicht werden. In der 24. Filmminute geben Susan und ihr Ehemann ein Essen für Freunde - eine Szene, die in der Vorlage nicht vorkommt. Das Tischgespräch handelt von John, und die Runde erfreut sich an der skurrilen Geschichte. Auch Susan scheint bester Dinge zu sein. Doch als sie auf die Toilette geht, sinkt sie in sich zusammen. Im Off sind ihre Überlegungen zu hören. »I wanted to want something as much as people wanted these plants, but it isn't part of my constitution. « Mit offenen Augen liegt sie ein paar Einstellungen später neben ihrem schlafenden Ehemann, den es im Buch gar nicht gibt. Sie kann nicht schlafen: »I want to know what it feels like to care about something passionately. « Das sind die schon zitierten Sätze aus Susans Buch, aber es ist Charlies Susan, die sie denkt. Der Autor hat aus der Schriftstellerin eine Frau gemacht, die eine unglückliche Ehe führt und sich nach Liebe sehnt. Wir sehen hier ganz offenbar Charlies Wunschbild, seine Adaption der Figur.

Ein noch deutlicheres Beispiel für den Zugriff des Autors ist ein imaginärer Dialog, den Charlie mit Susan führt. In der 50. Filmminute blättert Charlie in The Orchid Thief, betrachtet das Bild der Autorin im Klappentext. Die folgende Szene ist in Schuss- und Gegenschuss aufgelöst, wie





bei einem Gespräch zwischen zwei im Raum befindlichen Figuren. Großaufnahmen von Charlie und von Susans Foto sind im Wechsel zu sehen. Kaum merklich ändert sich dabei Susans Gesichtsausdruck, was ja eigentlich nicht möglich ist, da es sich ja nur um ein Foto handelt. Susan scheint auf Charlies Sätze zu reagieren. Sie lächelt. Charlie hat jetzt ein anderes Bild von Susan und aus diesem Grund sieht auch der Zuschauer ein anderes. In der nächsten Ein-

stellung hat sie sogar den Kopf etwas zur Seite gelegt. Der Autor masturbiert beim Anblick dieser Susan. Er vereinnahmt das Bild. Charlie sieht Susan, wie er sie sehen will.

Die Radikalität dieser Vereinnahmung steigert sich im Verlauf des Films. Im letzten Kapitel schildert Susan Orlean die vergebliche Suche nach einer Geisterorchidee mit John. Sie verirren sich im Sumpf, wenden sich rein zufällig nach links: »And there, far down the diagonal of the levee, we could see the gleam of a car fender, and we followed it like a beacon all the way to the road.«¹⁹ Mit diesem Satz endet das Buch. Das unspektakuläre Ende der Wanderung ist auch im Film zu sehen, der Vorlage genau entsprechend. Aber die Szene ist nicht etwa gegen Ende platziert, sondern in der Mitte der Filmzeit. Zuvor sind alle Geschichten, die in The Orchid Thief über John erzählt werden, gezeigt worden. Und so gibt es kein mit Susan oder John befasstes Material mehr, das in der zweiten Hälfte des Films präsentiert werden könnte. Der *plot* ist sozusagen aufgebraucht; dennoch geht die Geschichte von John und Susan weiter.

Nach der Hälfte der Filmzeit verlässt Adaptation. die Bahnen von The Orchid Thief, ohne dies zu thematisieren. Wer das Buch nicht kennt, wird Schwierigkeiten haben, den Unterschied zu erkennen. Die drei Handlungsstränge – Charlie, Susan, John – verschmelzen jetzt zu einer plotline, die auf einer Zeitebene spielt und chronologisch fortgeführt wird. Aus der Adaption wird eine Fortsetzung. Diese Fortsetzung mag Charlies innerfilmischem Gehirn entspringen. Inspiriert wird sie aber von seinem Bruder Donald und von dessen Guru, Robert McKee.

Donald Kaufman hat schon eine Reihe von Tiefschlägen einstecken müssen. Sein Bruder Charlie lässt ihn in seinem Haus wohnen, da er ganz offenbar pleite ist. Aber Donald ist ein unerschütterlicher Optimist, der immer wieder neue Pläne ersinnt. Dass er Drehbücher schreiben könnte, kommt ihm spontan in den Sinn. Eifrig liest er in dem Ratgeber The Story von Robert McKee. Donald hat auch schon eine erste Idee, die er Charlie unterbreitet: Ein Polizist jagt einen Serienkiller, der eine Frau gefangen hält. Der Mörder sendet dem Ermittler immer neue Hinweise, die dieser zu lesen versucht. Charlie mahnt, das sei nun wirklich eine altbekannte Geschichte. Aber Donald zieht ein Ass aus dem Ärmel: »Okay, but there's a twist. See, we find out the killer suffers from multiple personality disorder. Okay? See, he's really also the cop and the girl. All of them are him! Isn't that fucked-up? « Charlie ist entgeistert, Donald begeistert. Sogar einen Titel hat der Nachwuchsautor schon: The Three.

Donald arbeitet jeden Tag an The Three und schafft es tatsächlich, das Drehbuch fertigzustellen. Auf Donalds Bitten hin reicht Charlie den Text an seinen Agenten weiter, ohne das Buch seines Bruders auch nur durchzublättern. Der Agent ist völlig begeistert, und ein Studio bietet Donald ein Vermögen für die Rechte. Charlie versteht die Welt nicht mehr. Er selber versagt, und sein tumber Bruder hat Erfolg. In seiner Verzweiflung bucht Charlie einen Flug nach New York – zu Robert McKee. Und er kauft sich den Ratgeber The Story.

Das Buch The Story, das zunächst Donald und dann auch Charlie immer wieder in den Händen halten, ist im Buchhandel zu erwerben – und zwar im außerfilmischen. Autor ist der Amerikaner Robert McKee, der auf dem Cover seines 1997 erstmals veröffentlichten Buches als »Hollywood's Master of the Craft« angepriesen wird.²⁰ Der Dramaturg füllt bis heute große Tagungssäle. Ein Wochenendseminar bei ihm kostet pro Zuhörer 545 Dollar.²¹ McKee setzt auf Eindringlichkeit und fasst seine Überzeugungen in einfachen Merksätzen zusammen. So soll zum Beispiel jede Szene die Handlung vorantreiben: »No scene that doesn't turn.«²² Ein guter Dialog müsse möglichst knapp sein: »The best advice for writing film dialogue is don't.«²³

Derartige Merksätze äußert in Adaptation. auch die Figur McKee, gespielt von Brian Cox. Adaptation. ist ganz offenbar eine doppelte Adaption, also die Verfilmung zweier Bücher. Neben The Orchid Thief

wird auch The Story dramatisiert, denn der filmische McKee doziert genau das, was der reale McKee publiziert hat. In der 63. Filmminute sitzt Charlie im Hörsaal und gerät gegen seinen Willen in den Bann des Dramaturgen. Er schreibt mit und stellt sogar eine Frage: »What if a writer is attempting to create a story where nothing much happens, where people don't change? « McKee brüllt: Wer ein Drehbuch ohne Konflikt schreibe, werde das Publikum zu Tode langweilen. Und wie er auf die Idee komme, dass in der Welt nichts passiere? » If you can't find that stuff in life, then you, my friend, don't know much about life! « Charlie sinkt in seinem Stuhl zusammen.

In seiner Verzweiflung spricht der Autor McKee nach dem Unterricht an und schildert ihm sein Problem mit The Orchid Thief. Er liest ihm das ganze Buch vor. McKees Urteil ist klar: »That's not a movie. You must go back and put in the drama.« Die Handlung des Buches würde noch nicht einmal zwei Akte hergeben. Aber es bestünde Hoffnung. Charlie müsse einen Schluss schreiben, der das Publikum ›umhaut‹: »Wow them at the end, and you've got a hit.« Auf keinen Fall aber dürfe die Lösung vom Himmel fallen: »Don't you dare bring in a deus ex machina. Your characters must change and the change must come from them. Do that and you'll be fine.« Mit Tränen in den Augen sinkt Charlie McKee in die Arme. Gerührt und geläutert ruft er seinen Bruder an und bittet um Hilfe. Von nun an übernimmt Donald das Kommando.

Donalds Lösung: Susan Orleans Leben

Das zweite Gebot von McKees *Ten Commandments* laute: »Thou shalt research. « Donald folgt dem Rat seines Lehrers und interviewt Susan. Er zweifelt an der Aufrichtigkeit der Autorin, denn ihre Antworten fallen ihm viel zu glatt aus. Die Brüder spionieren Susan nach und werden fündig: Obschon Susan behauptet hat, keinen Kontakt mehr zu John zu haben, bucht sie einen Flug nach Miami. Daraufhin schaut Donald sich die jüngsten Internetaktivitäten von John Laroche an und findet ein Nacktfoto von Susan. Kurz entschlossen folgen die Brüder der Journalistin nach Miami und entdecken, dass Susan ein heimliches Verhältnis mit John hat. Mehr noch: Die Züchtung der Geisterorchidee dient einem bizarren Zweck. Der grüne Blütenstaub ist eine bewusstseinserweiternde Droge, der Susan verfallen ist. All diese Ereignisse entstammen nicht mehr The Orchid Thief.

In der Vorlage hat John Laroche eine Freundin, und es steht in keiner Weise zu vermuten, dass Susan in ihn verliebt ist. Es gibt kein Indiz für eine sexuelle Beziehung, geschweige denn für Susans lustvollen Drogenkonsum. Offenbar handelt es sich um eine phantasievolle Fortschreibung der ursprünglichen Geschichte.

Diese Fortschreibung verwendet nun genau die Stereotype, die Charlie zu Beginn des Films verteufelte. Auf keinen Fall wollte er Drogen, Sex, Verfolgungsjagden und Waffen in die Geschichte einbauen. Und was geschieht jetzt in Adaptation.? Nach der Entdeckung von Sex und Drogen kommt es zu einer Verfolgungsjagd und zu einem Schusswechsel. Die Zwillinge fliehen in den Sumpf. Als John auf Charlie anlegt, wird er von einem Krokodil verspeist – eine *last minute rescue*. Auf der Flucht vor Susan kommt Donald ums Leben, ein Autounfall. *Action* pur. Charlie entdeckt seinen dritten Akt, indem er ihn erlebt. Er findet sich sozusagen in einem Film wieder, den Donald geschrieben haben könnte.

Blickt man mit diesem Wissen auf Adaptation. zurück, so zeigt sich, dass die Struktur der Erzählung den Regeln des *classical cinema* folgt. Der unkonventionelle Film ist konventionell gebaut. Er entspricht den Mustern, die in Handbüchern formuliert werden – zum Beispiel in den Standardwerken von Syd Field, Christopher Vogler und Robert McKee.²⁴ Adaptation. lässt sich in drei Akte unterteilen, wobei der zweite Akt noch einmal in zwei Hälften gegliedert werden kann.²⁵ Ohne weitere Probleme können diese drei Akte als die Erzählphasen Trennung, Prüfungen und Ankunft identifiziert werden, wie sie das Modell der Reise des Helden kennt.²⁶ Charlie verabschiedet sich von der ihm vertrauten Welt (Trennung), erfüllt eine Reihe von Aufgaben in einer unbekannten Welt (Prüfungen) und kann schließlich seine Probleme lösen (Ankunft).

Im der Phase der Trennung wird gezeigt, wie Charlie seinen Auftrag erhält. Die Hauptfigur und ihre Probleme werden etabliert, der Auslöser für eine Veränderung formuliert, ein potentieller Berater eingeführt. In der Phase der Prüfungen wird geschildert, wie Charlie beim Schreiben scheitert und warum er Amelia verliert. Der midpoint trennt die erste Hälfte dieses Aktes von der zweiten Hälfte: Der hilflose Charlie sucht Hilfe. Dass er seinen Beratern folgt, seinen Mentoren, ist Gegenstand der zweiten Hälfte des zweiten Aktes. Der dritte Akt, die Phase der Ankunft, zeigt zunächst den showdown, den Kampf gegen Susan und John, und die Auflösung: Johns Tod und Donalds Sterben, Susans Verhaftung und Charlies

Rettung. Die Proportionen dieser Akte entsprechen ungefähr der üblichen Verteilung 1:2:1, und der *midpoint* ist in etwa in der Mitte der Filmzeit positioniert. Auch werden alle Handlungsstränge zu einem Ende geführt – ein Aufbau, wie er im Buche steht.

»Wow them in the end«, so lautete McKees wichtigster Ratschlag. Sogar diese Regel wird in Adaptation. erfüllt. Aflerdings ist ein Ratschlag von McKee ignoriert worden: »Don't you dare bring in a deus ex machina. « Das Krokodil, das John bei lebendigem Leibe verspeist, ist ein solcher deus ex machina. ²⁷ Völlig unerwartet erscheint das Tier im Sumpf und frisst den Blumendieb. Auch mit der Verwendung des voice over hält sich Adaptation. nicht an McKees Regeln, der inneren Monolog ablehnt. Nach wie vor sind Charlies Gedanken zu hören. Offenbar sind McKees Regeln keine Gesetze. Offenbar macht sich der Film die Erzählweise des classical cinema zu Nutze, um sie dann doch zu unterlaufen.

Trotz des lehrbuchhaften Aufbaus und trotz des nach McKees Wünschen gebauten dritten Akts bleibt der Film eine nichtchronologisch erzählte Geschichte mit mehreren parallel erzählten plotlines, die außerdem noch selbstreflexiv ist – ein Ouroboros, eine Zwiebel, ein Ungetüm. Adaptation. nutzt die Erzählweise des Hollywoodkinos, stellt sie sogar aus, bleibt dabei jedoch einem etwas anderen Hollywood zugehörig. Donalds Eingreifen löst die bisherige Erzählung auf, löscht sie aber nicht aus. Er geht also nicht als Sieger aus dem Streit der Brüder hervor, wie ein Drehbuch zu schreiben sei – zumal nicht als gesichert gelten kann, dass es die Figur Donald überhaupt gibt.

Donalds Existenz: Charlies Zuverlässigkeit

Charlie Kaufman, gemeint ist hier der Mensch, hat für Donald Kaufman eine Existenz jenseits der Leinwand geschaffen. »Donald Kaufman« wird im Abspann von ADAPTATION. als Koutor genannt. Außerdem ist der Film seinem Andenken gewidmet, so wie es in Hollywood üblich ist, wenn ein Mitglied der Crew während der Dreharbeiten stirbt.²⁸ Dieses Spiel mit dem Vorhandensein eines realen Zwillingsbruders hat Kaufman so weit getrieben, dass Donald (posthum) für einen Oscar nominiert wurde. Charlie Kaufman besteht sozusagen gegen alle Fakten darauf, dass ein Donald in der Lebenswelt existierte.

Diese Behauptung einfach nur als unwahr abzutun ist unproduktiv.

Ganz offenbar geht es hier um ein Spiel mit dem Unmöglichen. Das kann an einem Detail verdeutlicht werden: Selbst wenn es den Autor Donald in der Realität gäbe, würde die Widmung im Abspann nicht ihm gelten. Verstorben ist ja die Filmfigur Donald, so wie zum Beispiel auch die Filmfigur John, für die es bezeichnenderweise keine Widmung gibt. Die Widmung führt uns daher an die Grenzen des Denkbaren. Sie verwischt die Grenzen zwischen Donald und Donald, zwischen Existenz und Erfindung.

Dieses Spiel lässt sich auf die Spitze treiben. Kaufman behauptet, es gäbe zwei Donalds. Genauso plausibel ist es, das Gegenteil anzunehmen: Es gibt überhaupt keinen Bruder. Denn so wie Kaufman auf der realen Existenz eines außerfilmischen Donald besteht, der niemals zu sehen sein kann, kann dem innerfilmischen Donald die Existenz abgesprochen werden – obwohl er ganz eindeutig im Film zu sehen ist. Dass es einen Donald gibt, ist jenseits des Films unwahr und es ist auch innerhalb der Erzählung nicht gesichert.

Einmal angenommen, die Figur Charlie wäre ein unzuverlässiger Erzähler, ein unreliable narrator. Dann gäbe es den Bruder nur in seiner Phantasie. Der eingebildete Donald erscheint als Charlies leichtfüßiges alter ego – einem Film wie Fight Club (1999) vergleichbar. In dieser Produktion lernt der Versicherungsangestellte Jack den exzentrischen Tyler Durden kennen, der geheime Boxclubs für Männer aufbaut. Er bewundert den unabhängigen Tyler, zieht mit ihm zusammen. Am Schluss des Films stellt sich heraus, dass Tyler nur in Jacks Phantasie bestanden hat. Die Taten Tylers sind in Wahrheit Jacks Handlungen. Diesem Muster entsprechend, wäre Donald eine Seite von Charlies Charakter, die er in einer Phantasie auslebt; er hätte eine gespaltene Persönlichkeit. Wenn Charlie zu Hause mit Donald spricht, so würde er in Wahrheit mit sich selber reden. Dafür streitet, dass Donald genau gegengleich gezeichnet ist – wie auf dem Reißbrett entworfen. Dass er auch ausgerechnet noch Charlies eineiiger Zwilling ist, sein Spiegelbild, stützt diese Argumentation.

Ein weiteres Indiz für diese These ist, dass die Figur des Schriftstellers sich häufig als unzuverlässiger Erzähler erweist, gerade bei Filmen der jüngeren Vergangenheit. Man denke nur an Produktionen wie Lucia y el Sexo (2001), Swimming Pool (2003), Secret Window (2004), The Fountain (2006), 1408 (2007), The Number 23 (2007) oder Atonement (2007).³² In diesen Filmen erweisen sich Welten, die der Zuschauer als objektiv einordnen musste, als interne Fokalisierungen der Hauptfigur.

In Swimming Pool entpuppt sich die ganze Geschichte als bloße Imagination einer Schriftstellerin (Charlotte Rampling), in Secret Window stellt sich heraus, dass ein unheimlicher Mörder in Wahrheit der Schriftsteller (Johnny Depp) selber ist, der an Schizophrenie leidet. Diesem Schema folgend, wäre auch Donald ein Phantasieprodukt. Nur Charlie und die Filmzuschauer würden Donald sehen, während die anderen Figuren ihn nicht wahrnehmen könnten.

Nun gibt es allerdings ein Gegenargument zu dieser letzten Annahme. In einigen Szenen interagieren Donald und Charlie mit anderen Figuren. So gehen sie beide auf eine Party, plaudern dort gemeinsam mit Amelia. Da die Geigerin mit Donald und mit Charlie spricht, müssten logischerweise beide Brüder in der filmischen Realität existieren. Auf diesen Einwand lässt sich mit Donald antworten: »Okay, but there's a twist. « Der Filmstoff der gespaltenen Persönlichkeit wird in ADAPTATION. ja ausdrücklich thematisiert. In Donalds The Three sind ein Serienkiller, sein Opfer und der Ermittler in Wahrheit eine Person. Charlie versucht seinem Bruder zu erklären, dass das eine unmöglich Konstruktion ist: »There's no way to write this. « Wie sollen Verfolgungsjagden funktionieren, wenn es nur eine Figur gibt? Wie sollen der Täter und die Gefangene interagieren? Charlie erklärt: »I mean, how could you have someone held prisoner in a basement and working in a police station at the same time? « Donald versteht den Einwand nicht und fragt unsicher: »Trick photography? «

Dieses Gegenargument ist unsinnig. Dennoch muss man es ernst nehmen, denn schließlich wird Donald seinen Film für viel Geld an ein Studio verkaufen. The Three wird produziert. Was unmöglich ist, scheint hier doch möglich zu sein. Donalds absurde Antwort kann man auf Adaptation. übertragen. »Trick photography« ist notwendig, wenn man einen Schauspieler Zwillinge darstellen lässt. Im Unterschied zu The Three, wo ja drei Darsteller eine Figur spielen würden und es gar keiner *trick photography* bedürfte, wird in Adaptation. also tatsächlich mit diesem *special effect* gearbeitet. Donalds Antwort ist also zutreffend für den Film, in dem er selber auftritt.

Seine ratlose Entgegnung kann außerdem als Schlüssel zu seiner eigenen Existenz verstanden werden. Adaptation. ist sozusagen The Two. Es gibt Szenen, die Donalds Dasein zu manifestieren scheinen. Warum sollen diese Szenen nicht Charlies Phantasie entspringen, wie so viele andere? In Adaptation. ist nicht mit Sicherheit zu sagen, was eine Vision des Autors Charlie ist und was seine Wirklichkeit. Im *classical cinema* ist die

Realität einer Figur immer von ihren Träumen und Phantasien zu trennen. Aus diesem Grund ist Adaptation. einem Hollywood zuzuordnen, das etwas anders ist. Auch wenn es in diesem Film ein Happy End gibt, wie es nur im Hollywoodkino möglich zu sein scheint.

Charlies Glück: Kreativität und Frauen

Charlie Kaufman ist glücklich. Er hat Amelia geküsst, und sie hat ihm ihre Liebe gestanden. Sein Problem ist gelöst, weil er Mut bewiesen hat. Dieser Wandel bedient eine dramaturgische Tradition, von der auch Robert McKee gesprochen hat. Sein Rat an Charlie lautete: »Your characters must change and the change must come from them. « Die Veränderung der Protagonisten, die für das classical cinema so typisch ist, hatte Charlie in seinem Gespräch mit Valerie noch als formelhaft abgelehnt. Er sprach sich gegen Geschichten aus, in denen Protagonisten eine Lektion lernen, eine »profound life lesson«. Nun hat er selber eine solche Lektion gelernt.

Der reale Robert McKee – wer sonst – beschreibt Adaptation, als eine Kreuzung von zwei Grundgeschichten. Es gibt den disillusionment plot, der sich mit Susans traurigem Weg beschäftigt, und den educational plot, der sich auf Charlies Erblühen bezieht: »two stories dance together«.33 Susan erkennt am Ende des Films ihr Unglück. Weinend sitzt sie im Sumpf: »I want my life back. I want it back before it got all fucked up. Let me be a baby again. I want to be new. I want to be new. « Charlie hingegen hat ein neues Leben gefunden. Seine Reise des Helden zahlt sich aus. Im wahrsten Sinne des Wortes zurückgekehrt aus dem Sumpf, verarbeitet Charlie seine Erlebnisse und schreibt THE ORCHID THIEF. Charlie kann das Drehbuch jetzt endlich fertigstellen, denn er hat seinen dritten Akt ja gerade erlebt. Am Ende von Adaptation. sitzt der Autor in seinem Auto und formuliert in Gedanken eine Schlussszene für seinen Film: »It ends with Kaufman driving home from his lunch with Amelia, thinking he knows how to finish the script. « Wir sehen auf der Leinwand, was Charlie in dieser Sekunde erlebt, und wir hören im off, was er aufschreiben wird - nämlich genau das, was er jetzt tut: Kaufman fährt in seinem Wagen nach Hause, »for the first time filled with hope«.

Inspiration statt Depression, Zuversicht statt Verzweiflung. Die profound life lesson hat Charlie verändert. Der Autor hat sich eingegliedert in die Filmwelt, in der er lebt – adaptiert. Adaptation. ist auch ein Film

über die geglückte Anpassung an ein Muster. Charlie wollte ein ganz neues Kino schaffen und hat dann doch das Erzählschema des Hollywoodkinos verwendet. Dennoch ist er nicht gescheitert. Der Autor hat vielmehr erkannt, dass er Neues nur schaffen kann, wenn er sich mit dem Vertrauten auseinandersetzt. Charlies neues Drehbuch spielt mit den alten Regeln. Der Autor ist zufrieden: »I like this. This is good. «³⁴

Literatur

Booth, Wayne: Die Rhetorik der Erzählkunst, Bd. 1. Heidelberg: Quelle & Meyer 1974 Elsaesser, Thomas: Rainer Werner Fassbinder. Berlin: Bertz 2001

Engell, Lorenz: Bilder der Endlichkeit. Weimar: VDG 2005

Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1992 Helbig, Jörg (Hg.): »Camera doesn't lie«: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier: WVT 2006

Kaufman, Charlie; Kaufman, Donald: ADAPTATION. Second draft (24.09.1999) http://www.beingcharliekaufman.com/ (Abrufdatum 01.08.2008)

Kaufman, Charlie; Kaufman, Donald: ADAPTATION. Revised draft (21.11.2000). http://www.beingcharliekaufman.com/ (Abrufdatum 01.08.2008)

Kaufman, Charlie; Kaufman, Donald: Adaption.: Screenplay. New York: Newmarket Press 2002

Krützen, Michaela: Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt. Frankfurt am Main: Fischer 2004

Krützen, Michaela: Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos. Frankfurt am Main: Fischer 2007

Liptay, Fabienne; Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik 2005

McKee, Robert: Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. New York: Regan Books 1997

McKee, Robert: Critical Comment. In: Kaufman, Charlie; Kaufman, Donald: Adaption.: Screenplay. New York: Newmarket Press 2002, S. 131-135

Metz, Christian: Die Infraierungskonstruktion in 8½ von Fellini. In: ders.: Semiologie des Films. München: Fink 1972, S. 289–297

Nünning, Ansgar: Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 1998

Orlean, Susan: Orchid Fever. In: The New Yorker. 23.01.1995

Orlean, Susan: The Orchid Thief. New York: Random House 2000

Orlean, Susan: The Bullfighter Checks Her Make-up: Encounters with Clowns, Kings, Singers and Surfers – not to mention a dog. New York: Random House 2002

Orlean, Susan: My Kind of Place: Travel Stories of a Woman who's been Everywhere. New York: Random House 2004

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1999

Voigts-Virchow, Eckart: »I'll show you the life of the mind!«: Implizite Autoren, Metanarrativität, unzuverlässiges Erzählen und unzuverlässige Wahr-Nehmung in Joel Coens Barton Fink und Spike Jonzes Adaption. In: Helbig, Jörg (Hg.): »Camera doesn't lie«: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier: WVT 2006, S. 97–122

- Der US-Verleihtitel ist »Adapation.« (mit Punkt). Der deutsche Verleihtitel lautete »Adaption Der Orchideen-Dieb« (ohne Punkt).
- Vgl. Kaufman/Kaufman 1999; Kaufman/Kaufman 2000; Kaufman/Kaufman 2002
- 3 Metz 1972:290
- 4 Metz 1972:294
- Metz 1972:290
- 6 Vgl. Engell 2005
- 7 Metz 1972:294
- 8 http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&file=print&pid=3 (Abrufdatum 12.09.2008)
- 9 Elsaesser 2001:8
- 10 http://www.beingcharliekaufman.com/ (Abrufdatum 12.09.2008)
- 11 Vgl. das TV-Interview mit Charlie Rose vom 26.03.2005, http://www.charlierose.com/guests/charlie-kaufman (Abrufdatum 30.08.2008)
- 12 http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&file=print&pid=3 (Abrufdatum 12.09.2008)
- 13 Orlean 2002; Orlean 2004
- 14 Orlean 1995
- 15 Orlean 2000:3
- 16 Orlean 2000:21
- 17 Orlean 2000:4
- 18 Orlean 2000:41
- 19 Orlean 2000:282
- 20 McKee 1997
- 21 http://www.mckeestory.com (Abfragedatum 01.10.2008)
- 22 McKee 1997:36
- 23 McKee 1997:393
- 24 Field 1992; McKee 1997; Vogler 1999
- 25 Field 1992
- 26 Vogler 1999; Krützen 2004
- 27 Vgl. auch McKee 1997:357
- 28 Vgl. etwa The Dark Knight
- 29 Booth 1974:255; vgl. Nünning 1995
- 30 Vgl. Liptay 2005; Helbig 2006
- 31 Vgl. Voigts-Virchow 2006
- 32 Die Figur des Schriftstellers ist im Film weit verbreitet. Weitere Beispiele aus dem vergangenen Jahrzehnt sind: As Good as It Gets (1997), Deconstructing Harry (1997), Shakespeare in Love (1998), Before Night Falls (2000), Wonder Boys (2000), Die Unberührbare (2000), Moulin Rouge! (2001), Iris (2001), The Royal Tenenbaums (2001), The Hours (2002), The Singing Detective (2003), The Human Stain (2003), Finding Neverland (2004), Before Sunset (2004), Capote (2005), Infamous (2006), Stranger Than Fiction (2006), Sleuth (2007).
- 33 McKee 2002:134
- 34 Vgl. eine erste Analyse dieses Films in Krützen 2007