

Universität Hamburg

MA-Studiengang Medienwissenschaft

*Grenzgänger: Fakten und Fiktion (52-352)*

Dozentin: Prof. Dr. Joan Kristin Bleicher

SoSe 2018

*You, Me and Robert McKee*

**Charlie und Donald Kaufman als Allegorie des  
Drehbuchdiskurses in Spike Jonzes *Adaptation***

Christoph Dobbitsch

2. Semester MA | 30. September 2018

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
2. <i>Adaptation</i> und die Sache mit der Wahrheit.....	2
2.1. Die Adaption des <i>Orchid Thief</i> .....	3
2.2. Filmfiguren und ihre Gegenstücke .....	5
3. Rahmen, Brüche, Metalepsen.....	7
4. Selbstreferenzialität in den Künsten.....	10
4.1. <i>Adaptation</i> und die Malerei.....	10
4.1.1 Velázquez und <i>Las Meninas</i> .....	11
5. Der doppelte Kaufman .....	15
5.1. Charlie und Donald – Figuren(re)präsentation.....	15
5.2. McKees Hollywood.....	16
5.3. Ein Bruder im Geiste .....	19
6. Fazit.....	22
Quellenverzeichnis .....	24

## 1. Einleitung

Charlie Kaufman ist einer der ungewöhnlicheren Autoren Hollywoods: in *Being John Malkovich*<sup>1</sup> erzählt er die abstruse Geschichte von der Reise in den Kopf eines Schauspielers und in *Synecdoche New York*<sup>2</sup> lässt er in New York einer Lagerhalle nachbauen, in der eine weitere Lagerhalle steht, in der New York nachgebaut werden muss. Die Erlebnisse, von denen er in *Adaptation*<sup>3</sup> erzählt, erscheinen auf den ersten Blick weniger skurril: ein Autor hat Probleme eine literarische Vorlage zu adaptieren. Dieser Autor ist Charlie Kaufman und sein Co-Autor ist dessen Zwillingbruder Donald. Gemeinsam versuchen sie aus dem Roman *The Orchid Thief*<sup>4</sup> ein Drehbuch zu entwickeln. Es könnte also beinahe eine aus dem Leben gegriffene Geschichte sein, wäre da nicht ein Problem: Donald Kaufman existiert nicht.

Das semi-autobiographische Drehbuch zu *Adaptation* präsentiert eine mit Fakten durchsetzte Hyperrealität, die irgendwann beginnt die Grenzen zwischen Werk und Autor zu verwischen. Verfasst wurde es, laut Abspann, von Charlie<sup>5</sup> und Donald Kaufman. In dieser Arbeit soll insbesondere die Selbstreferenzialität des Filmes im Bezug auf den damit verbundenen Drehbuchdiskurs betrachtet werden. Die Figuren von Charlie und Donald nehmen hierbei Schlüsselrollen ein.<sup>6</sup>

In den Kapiteln 1 und 2 wird dabei Story, Figurenkonstellation und Entstehungsgeschichte von *Adaptation* behandelt, um zu klären welche Elemente aus dem zugrundeliegenden Roman stammen, welche autobiographisch sind und welche frei erfunden wurden. In dieser Analyse soll deutlich werden, worauf Kaufman als Autor bei der Umsetzung besonderes Gewicht gelegt hat.

In den Kapiteln 3 und 4 wird, ausgehend von diesen Erkenntnissen, ein Exkurs in die Geschichte der Selbstreferenzialität und Metafiktion unternommen, um festzustellen, was *Adaptation* anders macht als seine geistigen Vorgänger. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf das Gemälde *Las Meninas*<sup>7</sup> von Diego Velasquez gerichtet, welches aus

---

<sup>1</sup> Jonze, Spike (1999). *Being John Malkovich*.

<sup>2</sup> Kaufman, Charlie (2008). *Synecdoche, New York*.

<sup>3</sup> Jonze, Spike (2002). *Adaptation*.

<sup>4</sup> Orlean, Susan (2000). *The Orchid Thief* (New York, Ballantine Publ).

<sup>5</sup> Um etwaige Zweifel zu zerstreuen wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Charlie Kaufman wirklich existiert.

<sup>6</sup> Obwohl Kaufmann nur das Drehbuch geschrieben und nicht Regie geführt wird er für diese Arbeit als Urheber des Films *Adaptation* behandelt. Das Verhältnis von Drehbuch zum Film wird in Kapitel 4.1 ausführlicher erläutert.

<sup>7</sup> Velázquez, Diego (1956). *Las Meninas*.

den unterschiedlichsten Gründen als Blaupause für viele Kunstgriffe, die in *Adaptation* vorgenommen werden, genutzt werden kann.

In Kapitel 5 werden schließlich die im Film verhandelten Ansätze des Drehbuchschreibens, insbesondere die Thesen von Robert McKee, anhand der Brüderfiguren miteinander kontrastiert, um zu veranschaulichen, zu welchen Schlüssen Kaufmans filmische Alter Egos gelangen.

Die Kernfrage ist, wie Kaufman in seinem Drehbuch die Filmwelt reflektiert und warum er dafür einen Bruder im Geiste braucht.

## **2. *Adaptation* und die Sache mit der Wahrheit**

Die Nennung einer imaginären Person als Co-Autor ist nur ein Beispiel dafür, wie in *Adaptation* reale Ereignisse und Fiktion miteinander vermengt werden. An dieser Stelle soll jedoch nicht versucht werden eine umfassende Evaluation des Wahrheitsgehalts des Filmes vorzunehmen und erst recht kein philosophischer Diskurs losgetreten werden, was Begriffe wie „Wahrheit“ und „Realität“ beinhalten. Vielmehr ist der Sinn der folgenden Kapitel die Rückbindung des Filmes an nachweisbare Fakten, mit der Intention ein System in der Selektion und den Änderungen zu erkennen, die Charlie Kaufman vorgenommen hat.

Um Verwirrungen zu vermeiden, werden ab hier für die Figuren im Film *Adaptation* die Vornamen der jeweiligen Person verwendet, während für ihre realen Gegenstücke der Nachname oder der komplette Name verwendet wird.<sup>8</sup> Eine Ausnahme bildet Robert McKee, dessen Filmäquivalent meistens Thesen aus seinem real existierenden Werk zitiert und darum generell mit Nachnamen oder vollem Namen bezeichnet wird.<sup>9</sup>

An den wenigen Stellen, an denen die Buchvorlage *The Orchid Thief* von Susan Orlean eine Rolle spielt, werden die darin vorkommenden Figuren, obwohl es ein Tatsachenbericht ist, ebenfalls als Konstrukt der Autorin behandelt und mit Vornamen adressiert.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> I.e. „Charlie“ für die filmische Repräsentation von Charlie Kaufman und „Kaufman“ oder „Charlie Kaufman“ für die reale Person.

<sup>9</sup> Sollte sich eine Anmerkung spezifisch auf die Filmfigur oder die reale Person beziehen, wird dies entsprechend erwähnt.

<sup>10</sup> Diese Art der Aufteilung findet sich in den meisten hier zitierten Aufsätzen ebenfalls wieder (u.a. Landy, Joshua (2011). *Still Life in a Narrative Age*). Falls also nicht explizit auf einen Unterschied hingewiesen wird, gilt die hier vorgestellte Regel auch für alle Zitate.

## 2.1. Die Adaption des *Orchid Thief*

Viele der grundlegenden Ereignisse, die die Handlung des Films *Adaptation* strukturieren, haben tatsächlich stattgefunden: Susan Orlean verfasste im Auftrag des *New Yorkers* einen Artikel, der sich mit dem Gerichtsprozess um den Orchideendieb John Laroche auseinandersetzte<sup>11</sup> und veröffentlichte diesen später gesammelt mit weiteren Notizen im Buch *The Orchid Thief*, welches ein positives Kritikerecho und einen moderaten Erfolg nach sich zog.<sup>12</sup>

Ebenfalls richtig ist, dass die Rechte für das Buch später von Columbia Pictures aufgekauft wurden und Charlie Kaufman als Autor beauftragt wurde, um gemeinsam mit dem Regisseur Spike Jonze den Stoff umzusetzen. Jonze und Kaufman arbeiteten bereits bei *Being John Malkovich* in dieser Konstellation zusammen.

Ab hier beginnt eine Ereignisfolge, die sich hauptsächlich auf die eigenen Aussagen von Kaufman und anderen Beteiligten stützt: nach anfänglichem Enthusiasmus hielt Kaufman die Adaption des Buches mehr und mehr für unmöglich und entschloss sich eine Metanarration zu erfinden, die seine Sicht auf eben diesen Adaptionsvorgang darstellt.<sup>13</sup> Diese Version präsentierte er dem Studio und erhielt grünes Licht für die Umsetzung. Im Gegensatz zur Susan im Film, die nie das Drehbuch zur Gesicht bekommt, hat die echte Susan Orlean es vor Beginn der Dreharbeiten gelesen und nach kurzer Verwunderung ihren Segen erteilt.<sup>14</sup>

Der Roman kommt allerdings trotz seiner dokumentarischen Ansätze auch nicht als nüchterner Tatsachenbericht daher,<sup>15</sup> denn genau hier liegt das Dilemma, vor dem Charlie steht, oder wie er es ausdrückt: „It's that sprawling New Yorker shit“,<sup>16</sup> ohne klassische Story, ohne Struktur, voller Gedankenströme, die sich schwer unter einem

---

<sup>11</sup> Orlean, Susan (1995). *Orchid Fever*.

<sup>12</sup> Neben den vielen, positiven Reviews, die weiterhin zu finden sind, hat das Buch zwar keine größeren Auszeichnungen erhalten oder Verkaufsrekorde gebrochen, aber eine Reihe von kleineren Würdigungen erhalten, die Susan Orleans auf ihrer eigenen Homepage zusammenfasst: „[...] the book was a New York Times bestseller, a Barnes and Noble Discover book, a Borders New Voices selection, an honoree in the American Library Association and New York Public Library books-of-the-year selections.“ Orlean, Susan. *Susanorlean.com*.

<sup>13</sup> Butler, Karen (2003). *The screenplay thief*: S. 13.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Da Susan Orleans Buch ebenfalls auf einer Auftragsarbeit beruht, welche wiederum auf einem Gerichtsprozess beruht, kann man sich die Frage stellen wie weit die Realität schon adaptiert wurde, ehe sie Kaufman überhaupt erreichte. Da diese Arbeit jedoch ihren Fokus auf die Filmadaption legt, wird dieser Aspekt weitgehend ausgespart. Eine detaillierte Nacherzählung des Gerichtsprozesses mit einem Vergleich der Fakten findet sich in Victoria de Zwaans Paper: Zwaan, Victoria de (2017). *Fidelity, Adaptation, and Meta-commentary*: S. 271 ff.

<sup>16</sup> Jonze (2002: TC: 00:47:29).

Schlagwort zusammenfassen ließen.<sup>17</sup> Eben dieses Gefühl, dass das Buch zwar authentisch aber dennoch ungreifbar ist, treibt Charlie im Film an, während er sich immer mehr in der Lektüre verliert.

Das intradiegetische Buch *The Orchid Thief*, das von Charlie gelesen und schließlich zu einem Film gemacht werden soll, ist allerdings nicht komplett identisch mit dem Original. Zwar beginnen beide Versionen mit dem selben Satz,<sup>18</sup> der im Film zum Sprung in die Binnenhandlung führt,<sup>19</sup> später jedoch, als Charlie das Ende liest, handelt es sich um einen Satz, der in Orleans Buch an einer anderen Stelle zu finden ist.<sup>20</sup> Das zugrundeliegende Werk wird also, sehr subtil, auf die Dramaturgie des Films gebogen, bleibt aber inhaltlich ansonsten unangetastet und wird wortgenau zitiert.

Der Film arbeitet dabei auf mindestens drei unterschiedlichen Handlungsebenen: Die Rahmenhandlung, beginnt am Set von *Being John Malkovich* und endet mit Charlies Entschluss nach Hause zu fahren und sein Drehbuch zu schreiben. Die erste Binnenhandlung des Films bildet das Buch *The Orchid Thief*, welches von Susans Erlebnissen mit John Laroche erzählt und drei Jahre in der Vergangenheit spielt. In einigen Szene ist in dieser Handlung noch eine zweite Ebene eingebaut, die Susans historische Erläuterungen verbildlicht.<sup>21</sup> Diese Ebene bildet stilistisch ein Gegengewicht zur zweiten Binnenhandlung von Drehbuchideen, die Charlie in sein Diktiergerät spricht oder auf seine Schreibmaschine hämmert.<sup>22</sup> Diese Ideen manifestieren sich, wie bei Susan, während er redet<sup>23</sup> oder wurden bereits vorher im Film manifestiert.<sup>24</sup> Susans Ideen sind allerdings wesentlich geordneter und übersichtlicher als Charlies wilde Ansätze.

---

<sup>17</sup> Zu Beginn des Films, als er noch hochmotiviert ist, bezeichnet er es als „Great sprawling New Yorker stuff.“ Jonze (2002: TC: 00:04:57).

<sup>18</sup> Es ist der gleiche Satz, der das Essay eröffnet: „John Laroche is a tall guy, skinny as a stick, pale-eyed, slouch-shouldered, and sharply handsome, in spite of the fact that he is missing all his front teeth.“ Orlean (2000: S. 1).

<sup>19</sup> Jonze (2002: TC: 06:10:12).

<sup>20</sup> Eine Gegenüberstellung findet sich in Kapitel 5.3.

<sup>21</sup> Jonze (2002: TC: 00:14:03).

<sup>22</sup> Ebd. TC: 00:38:21 & TC: 00:45:59.

<sup>23</sup> Böhn und Schrey heben an dieser Erzählebene auch die zeitliche Komponente hervor, die sich nicht klar zuordnen lässt: „Man sieht immer wieder, wie das zu verfilmende Buch gelesen oder geschrieben wird, und dazwischen Sequenzen, die doppelt anschließbar sind: als filmische Darstellung des realen Geschehens, das seiner Transformation in Schrift vorausging, oder als Imagination des Lesers, welche die Verfilmung des Buchs vorwegnimmt.“ Böhn, Andreas; Schrey, Dominik (2014). *Intermedialität und Medienreflexion zwischen Konvention und Paradoxie*: S. 205.

<sup>24</sup> Charlies Monolog über die Entstehung der Welt war beispielsweise im Prolog des Filmes zu sehen (Jonze (2002: TC: 00:38:21 & TC: 00:03:16)).

Fraglich ist, ob die allererste Szene, die sich stilistisch vom Rest des Films durch ihre im dokumentarischen Stil gehaltene Optik, mit wackeligen Bildern und Untertiteln stark unterscheidet, eine eigene Handlungsebene bildet oder nicht.<sup>25</sup> Sollte dies der Fall sein, wäre die erste Szene der eigentlichen Rahmenhandlung das Treffen mit Charlies Produzentin.<sup>26</sup>

## 2.2. Filmfiguren und ihre Gegenstücke

Bereits der Prolog von *Adaptation* spielt mit Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen: Der Film beginnt, nach einem Voice-Over über Schwarzbild,<sup>27</sup> mit einer Szene, in der Charlie am Set vom *Being John Malkovich* herumlungert und rausgeschmissen wird.<sup>28</sup> Anwesend am Set ist unter anderem John Malkovich, der sich selbst spielt, während er *Being John Malkovich* dreht, und später tritt Katherine Keener auf,<sup>29</sup> die sich ebenfalls selbst verkörpert. Die Crew an diesen intradiegetischen Filmsets besteht allerdings aus fiktiven Charakteren. In der Peripherie des Filmteams befindet sich Charlie, der von Nicolas Cage verkörpert wird. Die Wahrscheinlichkeit, dass der echte Charlie Kaufman auf dem Set von *Being John Malkovich* sporadisch anwesend war, ist zwar hoch, aber ob er jemals nicht erkannt oder gar des Studios verwiesen wurde, können nur wenige Personen wissen und es gibt, bis auf Kaufmans Selbstinszenierung, keine klaren Anhaltspunkte.

In diesem Präludium treffen die unterschiedlichsten Authentizitätsindikatoren aufeinander: der dokumentarische Kamerastil samt Untertitel, die Darsteller, die sich selbst verkörpern, aber nur als Statisten genutzt werden, und der Protagonist, der auf einer realen Figur basiert, aber von einem prominenten Schauspieler verkörpert wird. Nimmt man das Vorwissen dazu, dass der Film *Being John Malkovich* wirklich existiert und tatsächlich von Charlie Kaufman geschrieben wurde, wird es immer komplizierter, eine klare Grenze zwischen den realen Ereignissen und der fiktionalisierten Filmhandlung zu ziehen.

Das Treffen mit der Produzentin Valerie Thomas, die Charlie anheuert, um auf Grundlage des Romans *The Orchid Thief* ein Drehbuch anzufertigen, findet einige

---

<sup>25</sup> Thesen, ob und wie diese Handlungsebenen zusammenpassen, werden im späteren Verlauf dieser Arbeit behandelt. Vgl. 5.3.

<sup>26</sup> Jonze (2002: TC: 00:04:10).

<sup>27</sup> Die Frage, ob der Voice-Over, der die Gedanken des Protagonisten Charlie wiedergibt, wirklich die Gedanken des Autors Kaufman sind, soll aufgrund ihrer Unbeweisbarkeit keine größere Rolle spielen.

<sup>28</sup> Jonze (2002: TC: 00:02:10).

<sup>29</sup> Ebd. TC: 00:35:17.

Szenen später statt<sup>30</sup> und läutet den dramaturgischen Beginn der Filmhandlung ein.<sup>31</sup> Der Realitätsbezug dieses Treffens ist fragwürdig, da eine Person namens Valerie Thomas zwar in den Danksagungen im Abspann aufgelistet ist,<sup>32</sup> jedoch nicht mit der Produktion assoziiert wird und auch eine Recherche bezüglich der Mitarbeiterinnen von Columbia Pictures, führt ins Leere. Es könnte also eine reale Person sein, die im Film einen fiktiven Job zugeschrieben bekommt, oder der Dank könnte, ganz wie bei den Widmungen an Donald, an eine imaginäre Figur gerichtet sein, um die Zuschauer\*innen zu irritieren. Später im Film tritt Charlies Agent Marty Bowen auf, der durchaus eine reale Person ist und tatsächlich Kaufmans Agent war.<sup>33</sup> Mit diesem Dickicht aus realen Personen, erfundenen Figuren und fiktionalisierten Zwischenformen, ist es nahezu unmöglich genauer festzustellen, wie der Adaptionprozess exakt ablief und wann welches Treffen stattfand.

All diese Figurenkonstellationen finden auf der Ebene der Rahmenhandlung statt. In der Binnenhandlung des *Orchid Thief* ist die Distanz weitaus klarer: hier gibt es keine Darsteller, die sich selbst spielen, und die Szenen sind deutlich als Inszenierung eines Fremdmediums gekennzeichnet.<sup>34</sup> Die unmittelbaren Fragen des Selbstbezuges sind demnach nicht so dringlich, wie auf den anderen Ebenen. Erst im späteren Verlauf des Filmes,<sup>35</sup> wenn eine Unterscheidung der Handlungsebenen nicht mehr völlig klar ist, wird Susan in sexuelle Exzesse und kriminelle Machenschaften verwickelt, die der echten Susan Orlean nicht zugeschrieben werden können. Ein Grund warum Orlean, nach eigener Aussage, das Drehbuch befürwortet hat, ist, dass ihrer Meinung nach die Filmversion so klar fiktionalisiert ist, dass eine Verwechslung ausgeschlossen sei.<sup>36</sup>

Eine Sonderstellung hat die Figur Robert McKee, dessen Filmäquivalent seine Ansätze zum erfolgreichen Drehbuchschreiben erklärt.<sup>37</sup> Sowohl McKee als auch sein Drehbuchratgeber *Story*<sup>38</sup> existieren und McKee hält entsprechende Seminare. Nach eigener Aussage hat Kaufman eins dieser Seminare aus den gleichen Gründen

---

<sup>30</sup> Jonze (2002: TC: 00:04:10).

<sup>31</sup> In einem späteren Kapitel wird auf den Unterschied zwischen dem dramaturgischen und dem thematischen Teil der Handlung eingegangen. Vgl. 5.3.

<sup>32</sup> Jonze (2002: TC: 01:49:31).

<sup>33</sup> Es gibt diverse Quellen, die auf ihn und seine Zusammenarbeit mit Charlie Kaufman verweisen, an dieser Stelle sei repräsentativ ein Artikel aus der *Variety* genannt, der Bowens Abschied von der Talentagentur UTA behandelt. *Variety*. *Marty Bowen Job*.

<sup>34</sup> I.e. als Buch im Film.

<sup>35</sup> Insb. im dritten Akt des Films. Vgl. Kapitel 5.3.

<sup>36</sup> Butler (2003: S. 13).

<sup>37</sup> Ausführlicher aufgegriffen in Kapitel 5.2.

<sup>38</sup> McKee, Robert (1997). *Story* (New York, ReganBooks).

besucht,<sup>39</sup> wie sie im Film durch seine Figur Charlie dargestellt werden. Dass sich Kaufman und McKee allerdings persönlich kennengelernt haben ist fraglich und daher scheint das Bargespräch zwischen ihnen<sup>40</sup> ein fiktives Storyelement zu sein.

In einem Interview erklärt McKee, wie dieses Drehbuch an ihn herangetragen wurde und er um Erlaubnis gefragt wurde, ihn im Film darstellen zu dürfen.<sup>41</sup> Er gab diverse Richtlinien mit, was seine Darstellung angeht und hatte ein gewisses Mitspracherecht bei der Auswahl der Schauspieler. Die Inklusion seiner Figur in das Drehbuch, trotz des damit verbundenen Aufwands, was die rechtliche Klärung angeht, sollten ein Hinweis darauf sein, dass es Kaufman als Autor scheinbar sehr wichtig war keine Kunstfigur zu erschaffen, sondern den echten Robert McKee und dessen Regeln zu portraitieren.

Eine der kuriosesten Entscheidungen, die im Figurenensemble getroffen wird, ist allerdings die Erfindung von Donald Kaufman als Charlies Zwillingsbruder, der komplett imaginär ist, dessen Existenz allerdings insbesondere in den Paratexten des Films zusätzliche Substanz bekommt.<sup>42</sup>

Wie sich dieser stilistische Kniff auf den Film auswirkt, soll in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet werden. Der Ausgangspunkt dieser Beobachtung wird im folgenden Wortwechsel der beiden Brüder zusammengefasst:

CHARLIE: I've written myself into my screenplay.  
DONALD: That's kind of weird, huh?<sup>43</sup>

### **3. Rahmen, Brüche, Metalepsen**

Was in *Adaptation* geschieht, ist ein Zusammenspiel von mehreren medialen Stilmitteln, die thematisch oft dicht beieinanderliegen, sich häufig überschneiden und im Ergebnis manchmal nicht voneinander abgrenzbar sind. Auf die wichtigsten davon wird im Folgenden kurz eingegangen, damit die Übersichtlichkeit nicht verloren geht.

Den Überbegriff für eine Erzählinstanz, die Teil ihrer eigenen Geschichte wird, kann man als „Metafiktion“ zusammenfassen. Schon hier gehen bei der exakten Definition die Meinungen auseinander,<sup>44</sup> darum sollen an dieser Stelle zwei verbreitete Ansätze

---

<sup>39</sup> Ein Interview Auszug des Magazins *Creative Screenwriting* findet sich auf diversen Webseiten. Vgl. Goldsmith, Jeff (2012). *Charlie Kaufman II: On Adaptation*.

<sup>40</sup> Jonze (2002: TC: 01:07:41).

<sup>41</sup> Big Think (2012). *Seen Through Charlie Kaufman's Eyes*.

<sup>42</sup> Zum Beispiel im Vor- und Abspann vgl. Kapitel 5.

<sup>43</sup> Jonze (2002: TC: 00:57:04).

<sup>44</sup> Vgl. Irmer, Thomas (1995). *Metafiction, moving pictures, moving histories* (Tübingen, Narr): S. 15.

angeführt werden, die sich gerade in Hinblick auf *Adaptation* sehr stimmig ergänzen.

Culler schreibt in seiner Literaturtheorie:

Erzähltheoretiker sprechen von *metafiktionalen Erzählen* (*self-conscious narration*), wenn Erzähler die Tatsache, dass sie eine Geschichte erzählen, zum Gegenstand ihrer Erörterung machen, dabei ins Zögern geraten, wie sie erzählen sollen, oder gar zur Schau stellen, dass es allein in ihrer Macht steht zu bestimmen, wie die Geschichte ausgehen wird.<sup>45</sup>

Imhof fasst den Begriff in seiner umfassenden Abhandlung über Metafiktion wie folgt zusammen:

A metafiction is a kind of self-reflexive narrative that narrates about narrating. It concentrates on the phenomenological characteristics of fiction and investigates into the quintessential nature of literary art as it throws light on the process of 'imagination imagining itself imagine'.<sup>46</sup>

Beide Theorien beziehen sich generell auf Literatur, können aber ohne weiteres inhaltlich auch auf filmische Repräsentationen angewandt werden. Die entsprechenden Punkte lassen sich zum Großteil in *Adaptation* wiederfinden, insbesondere Erzähler\*innen die mit ihren Erzählungen kämpfen, wie es Culler beschreibt und der Prozess der „imagination imagining itself imagine“, den Imhof erwähnt.

Für Imhof ist eins der wichtigsten Merkmale dieser Art von Erzählung, dass es das Kräfteverhältnis zwischen Leser\*innen, Werk und Realität ins Ungleichgewicht bringt: dadurch dass die Realität in neuen Kontext gesetzt wird, bricht das Verhältnis an dieser Stelle ab und die Auseinandersetzung zwischen Leser und Werk wird verstärkt.<sup>47</sup>

Das Stilmittel der Metafiktion hat in der Literatur eine lange Tradition<sup>48</sup> und kommt auch immer häufiger in Filmen zum Einsatz.<sup>49</sup> In einem Ansatz den Film von anderen Medien abzugrenzen hat Harald Schleicher den Begriff „Autothematischer Film“ verwendet um damit Filme zu charakterisieren, die sich explizit mit dem Phänomen des Filmschaffens auseinandersetzen.<sup>50</sup>

Ein Stilmittel, das eng mit der Metafiktion verbunden ist, ist die Metalepse. Patricia Waugh behandelt in ihrem Werk über Metafiktion diesbezüglich ausführlich das Thema

---

<sup>45</sup> Culler, Jonathan D.; Mahler, Andreas (2013). *Literaturtheorie* (Stuttgart, Reclam): S. 129.

<sup>46</sup> Imhof, Rüdiger (1986). *Contemporary metafiction* (Heidelberg, Winter): S. 9.

<sup>47</sup> Ebd.: S. 16.

<sup>48</sup> Imhof gibt Cervantes *Don Quijote* von 1615 als frühes Beispiel an. Ebd.: S. 11. Cervantes Saavedra, Miguel de (1615). *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha* (München, dtv).

<sup>49</sup> *Stranger than Fiction* wäre ein aktuelles Beispiel. Forster, Marc (2007). *Stranger Than Fiction*.

<sup>50</sup> Er bezieht hierbei sich unter anderen auf Fellinis *8 1/2* Schleicher, Harald (1991). *Film-Reflexionen* (Berlin, De Gruyter).

der Rahmen und Rahmungen:<sup>51</sup> So hat für sie jedes Werk einen bestimmten Rahmen, der sowohl formal gestaltet, als auch durch die Erwartungen der Rezipient\*innen geprägt ist. Dieser Rahmen kann überschritten oder gebrochen werden, zum Beispiel durch das Eintreten einer Erzählinstanz in die Diegese, verschwindet aber dadurch nicht, sondern wird durch einen neuen, größeren Rahmen ersetzt. Die Metalepse findet, auf literarischer Ebene, an der Stelle statt, an die Erzähler\*innen beginnen mit den Figuren der Erzählung zu interagieren oder umgekehrt und somit der etablierte Rahmen der Narration durchbrochen wird.<sup>52</sup>

Genette bietet in seiner Erzähltheorie zahlreiche Beispiele an denen sich Autoren an den Leser wenden und einmal sogar das Phänomen, dass eine Figur in einer Erzählung von einer Figur in einem Roman, den sie gerade liest, ermordet wird.<sup>53</sup>

Eisen und Möllendorff abstrahieren das Prinzip in einer Art und Weise, dass es auch in anderen Kunstformen Anwendung finden kann:

Die Metalepse ist eine vertikal gerichtete Grenzüberschreitung und Interaktion von Instanzen differenter Ebenen der Darstellung im Kunstwerk.<sup>54</sup>

In manchen Werken wird auch zwischen „aufsteigender“ und „absteigender“ Metalepse unterschieden, je nachdem in welche Richtung diese vertikale Grenzüberschreitung innerhalb der Story stattfindet.<sup>55</sup>

So weit die Definition auch gefasst ist, sie findet streng genommen nur wenig Anwendung in *Adaptation*: die Voice-Over Elemente scheinen nicht explizit an ein Publikum gerichtet zu sein, sondern eher ein Selbstgespräch, das Charlie mit sich führt, keine Figur tritt aus ihrer Erzählinstanz heraus oder betritt eine neue Realitätsebene und die Aufzeichnungen, die Charlie macht, werden zwar visualisiert, aber es findet keine anderweitige Interaktion statt. Um das Argument stark zu machen, dass es dennoch eine Grenzüberschreitungen gibt, nur eben auf eine formal andere Art und Weise, wird an dieser Stelle ein Seitenschritt getan und ein neuer Rahmen für *Adaptation* mit Blick auf die bildenden Künste gebaut.

---

<sup>51</sup> Waugh, Patricia (1996). *Metafiction* (London, Routledge): S. 28ff..

<sup>52</sup> Auch dafür ist *Stranger than fiction* ein anschauliches Filmbeispiel.

<sup>53</sup> Die Erzählung ist *Continuidad de los Parques* von Cortazar. Genette, Gérard; Knop, Andreas (1998). *Die Erzählung* (München, Fink): S. 152.

<sup>54</sup> Eisen, Ute E. (2013). *Über die Grenze* (Berlin u.a., De Gruyter): S. 1.

<sup>55</sup> Vgl. Thoss, Jeff; Bantleon, Katharina; Wolf, Werner; Bernhart, Walter (2009). *Metareference across media* (Amsterdam, New York, Rodopi): S. 170.

## 4. Selbstreferenzialität in den Künsten

### 4.1. *Adaptation* und die Malerei

In Sachen Selbstreferenzialität findet in *Adaptation* ein besonderer Grenzfall statt, da es sowohl die Drehbuchform als auch die Filmform betrifft. Dementsprechend ist die Selbstreferenzialität natürlich in erster Linie die eines Drehbuches und erst in zweiter Linie die eines Spielfilms. Das Verhältnis dieser Medien zueinander kann auf unterschiedliche Weise gesehen werden: so argumentiert Mielke,<sup>56</sup> dass ein Drehbuch eine eigene literarische Gattung ist,<sup>57</sup> und somit jeder Film eine Adaption seines eigenen Drehbuchs darstellt.<sup>58</sup>

Die Handlung in *Adaptation* selbst kreist um die Frage, wie ein Roman zu einem Drehbuch wird und weniger darum, wie ein Drehbuch zum Film wird. Zwischen Buch und Drehbuch klafft eine Lücke, die geschlossen werden muss, das Drehbuch selbst scheint allerdings geradezu synonym für den fertigen Film zu stehen. Daher soll, um die Argumentation dieser Arbeit bündig und nah an der filmischen Vorlage zu halten, ab hier Buch und Film als eine Einheit behandelt werden. Das Drehbuch wird in diesem Zuge als essentieller Bestandteil des fertigen Films betrachtet und beide bilden einen unauflösbaren Komplex. Dadurch wird die Selbstreferenz eines Drehbuches analog zur Selbstreferenz des daraus entstandenen Films behandelt.

Je nachdem ob man der literarischen oder filmischen Komponente eines Drehbuchs größeres Gewicht einräumt, kann man versuchen in der Literatur oder der bildenden Kunst nach Ähnlichkeiten und Referenzen zu suchen. Da in dieser Arbeit der Film als visuelles Medium im Mittelpunkt steht und die literarischen Qualitäten des Drehbuchs in diesem Zusammenhang lediglich als ein integraler Teilaspekt begriffen wird, sollen die Parallelen in den bildenden Künsten den Vorrang haben und literarische Beispiele zweitrangig behandelt werden.

Intuitiv könnte es sich richtig anfühlen *Adaptation* in die Tradition des Selbstportraits zu stellen, da sich Kaufman künstlerisch verfremdet<sup>59</sup> selbst in sein Werk einbringt. Doch ein ausschlaggebender Faktor, der in vielen Selbstportraits fehlt, ist Kaufmans Auseinandersetzung mit dem Entstehungsprozess des eigenen Werkes. Um eine Parallele aufzuzeigen, muss also ein Selbstportrait gefunden werden, in dem der

---

<sup>56</sup> In Anlehnung an Frank Degler.

<sup>57</sup> Mielke, Christine (2014). *Lesen und Schreiben sehen*: S. 231.

<sup>58</sup> Ebd.: S. 226.

<sup>59</sup> Die Tatsache, dass er von einem Schauspieler verkörpert wird, ist dabei kein Hindernis, denn auch Selbstportraits in Öl sind ja nur eine ästhetische Abstraktion des Künstlers und nicht der Künstler selbst.

Künstler sich in einem Schaffensakt befindet. Und genau diese Situation findet sich in *Las Meninas*<sup>60</sup> wieder.

#### 4.1.1 Velázquez und *Las Meninas*

„Why after over three centuries does *Las Meninas* continue to bother us?“<sup>61</sup> fragt sich John Searle zu Beginn eines Essays. Velázquez ist nicht der erste Künstler, der ein außergewöhnliches Selbstportrait anfertigt,<sup>62</sup> und wird auch nicht der letzte sein, der sich bei der Arbeit selbst darstellt.<sup>63</sup> Neben Searle haben sich unzählige andere Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen unter den verschiedensten Aspekten mit *Las Meninas* beschäftigt und man kann wohl behaupten, dass es eins der prominentesten und meistbesprochenen Selbstportraits der Kunstgeschichte ist.<sup>64</sup> Eine Analyse, die alle Erkenntnisse zusammenträgt, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und am Thema vorbeigehen. Das Ziel dieses Kapitels soll es vielmehr sein, Besonderheiten des Bildes herauszuarbeiten, die man in konkreter oder übertragender Weise auf *Adaptation* anwenden kann. Die Wahrscheinlichkeit, dass Kaufman sich bewusst auf dieses Bild bezieht, ist gering und wäre nicht zu belegen, aber genau dort liegt der Kern vieler Analysen: *Las Meninas* wird in einigen Theorien als ein derart grundlegendes Werk der künstlerischen Selbstreferenzialität betrachtet, dass Parallelen zu allen folgenden Werken nicht nur wahrscheinlich, sondern praktisch unvermeidbar sind. Für Foucault bildet die Bildanalyse das Vorwort zu seiner Abhandlung über die Geschichte des abendländischen Denkens<sup>65</sup> und Jahraus setzt die Theorie sogar soweit fort, dass er im Bild eine grundlegende Blaupause für den Medienbegriff an sich ausmacht.<sup>66</sup>

Der Eindruck, dass die intermediale Verschachtelung des Gemäldes ähnlich komplex ist wie das Verwirrspiel, das Kaufman in seinem Film veranstaltet, lässt sich mit folgender Beschreibung anschaulich skizzieren:

---

<sup>60</sup> Velázquez (1956).

<sup>61</sup> Searle, John R. (1980). *"Las Meninas" and the Paradoxes of Pictorial Representation*: S. 477.

<sup>62</sup> Eine hervorragende Übersicht über die Geschichte des gemalten Selbstportraits seit dem Mittelalter mit den Trends und Tendenzen der jeweiligen Schaffensperiode findet sich beispielsweise in Hall, James (2016). *Das gemalte Ich* (Darmstadt, Philipp von Zabern).

<sup>63</sup> Vermeers Bild *Die Malkunst*, das ca. 1666, also knapp 10 Jahre nach *Las Meninas* entstand wäre ein weiteres Beispiel. Vermeer, Jan (1666). *Die Malkunst*.

<sup>64</sup> Die Fachliteratur hängt dem Bild die unterschiedlichsten Superlative an. So bezeichnet Hall es als „[ambitionierteste] Statement zum Status der Staffelmalerei, das je ‚formuliert‘ wurde“ während es Garrido als „most controversial artwork of our time“ betitelt. Die Liste ließe sich beliebig fortführen. Vgl. Hall (2016: S. 145) & Brown, Jonathan; Garrido, Carmen (1998). *Velázquez* (New Haven, Yale Univ. Press): S. 181.

<sup>65</sup> Foucault, Michel (2001). *Order of Things* (London, Taylor & Francis Group).

<sup>66</sup> Jahraus, Oliver (2017). *Das Medienabenteuer* (Würzburg, Königshausen & Neumann): S. 317ff.

Man findet [in *Las Meninas*] eine ganze Reihe von Repräsentationsformen, die aufeinander verweisen, und man sieht Medien, die in einer Interrelation zueinander stehen: ein Maler, der malt, ein Spiegel, der spiegelt, mehrere Beobachter, die sich und den Repräsentationsakt beobachten - und ihre Verkettungen: gespiegeltes wird während des Malens beobachtet. Im Bild wird ein Bild gemalt; dadurch wird Autoreflexivität erzeugt.<sup>67</sup>

Das Gemälde zeigt den Maler Diego Velázquez beim Anfertigen eines Bildes, von dem man als Betrachter\*in lediglich die Rückseite der Leinwand sieht. Velázquez befindet sich am Hof des Königs von Spanien, für den er in dieser Zeit tatsächlich als Künstler tätig war. Umgeben ist er von der Königstochter und ihrem Gefolge.<sup>68</sup> Das Königspaar selbst ist nur an der Rückwand des Raumes in einem Spiegel zu sehen, eine weitere Person steht in einem Treppenaufgang.



Abb. 1: *Las Meninas* von Diego Velázquez.  
Grafik aus: Wiki Commons.

Schon bei dieser Betrachtungsweise fällt auf, dass es sich nicht um eine klassische Metalepse handelt: es greift keine Hand ins Bild hinein, um einen Pinselstrich zu machen, keine Figur versucht aus dem Bild zu fliehen, kein Objekt überschreitet den Rahmen. Die Brechung kommt allerdings dennoch zustande, und zwar durch die Blicke der abgebildeten Figuren: sie sind es, die den Rahmen sprengen und das Bild überschreiten und sich nach außen wenden. Die Metalepse ist vorhanden, aber die Personen vor dem Bild, die Betrachter\*innen, sind der fehlende Teil. Somit entstehen vier unterschiedliche Bildräume: die abgebildete Szene, die verdeckte Leinwand, der Spiegel und als vierte Ebene der Standpunkt der Betrachter\*innen jenseits des Bildes. Foucault fasst es wie folgt zusammen:

The entire picture is looking out at a scene for which it is itself a scene. A condition of pure reciprocity manifested by the observing and observed mirror [...]<sup>69</sup>

Und Garrido nennt es in einer Reihe mit Bildern, für die sie den Begriff „Puzzle Pictures“ benutzt:

<sup>67</sup> Jahraus (2017: S. 318ff.).

<sup>68</sup>Die historischen Figuren und der Ort sind erschöpfend aufgeschlüsselt. Eine genaue Auflistung findet sich unter anderen in Brown und Garrido (1998: S. 181) und in Hall (2016: S. 145–147).

<sup>69</sup> Foucault (2001: S. 15).

Each of these masterpieces has what might be called an open composition; that is to say, the completion of the pictorial narrative seems to lie outside the frame and to require the participation of a viewer.<sup>70</sup>

Obwohl in *Adaptation* der Akt des Blickes aus der Leinwand nicht vorhanden ist, scheint diese Wechselwirkung in ähnlicher Art und Weise vorhanden zu sein: die Zuschauer\*innen müssen aktiv bei der Komplettierung der Szenerie mitwirken, da nur dadurch die fehlenden Leerstellen geschlossen werden können. Der Film überschreitet seine Diegese und benötigt eine Feedbackschleife, die nur das Publikum liefern kann. Eine Metalepse, die derart subtil ist, dass ihre Anwendung beinahe optional ist.

Im Diskurs um *Las Meninas* tauchen häufig zwei Fragen auf, die mit den unterschiedlichen Bildräumen zu tun haben und eng miteinander verbunden sind: Was ist auf der Leinwand im Bild zu sehen? Wen blicken die Figuren an? Die Antwort auf beides scheint im Spiegel an der Rückwand zu finden zu sein. Foucault ging davon aus, dass der Spiegel die externen Betrachter\*innen reflektiert und sie damit zum realweltlichen Äquivalent des Königspaares macht, das im Spiegel zu sehen ist. Aktuellere Erkenntnisse anhand der Fluchtpunkte haben die These aufgestellt, dass der Spiegel die Vorderseite der bildinternen Leinwand reflektiert und somit das dort Abgebildete sichtbar macht.<sup>71</sup> Sollte letztere These zutreffen, kann es natürlich sein, dass genau der Teil des Bildes offenbart wird, der im fertigen Gemälde genau diesen Spiegel darstellt. Schließlich ist die immense Leinwand, vor der Velázquez' Alter Ego steht, in ihren Dimensionen der Leinwand auf der *Las Meninas* gemalt ist, sehr ähnlich und könnte sich in einer Art unsichtbarer Mise en abyme auf sich selbst beziehen. Foucault geht an einer Stelle konkret auf die Tatsache ein, dass man nicht erahnen kann wie weit das Bild im Bild bereits fortgeschritten ist und somit jedes Szenario vorstellbar ist.<sup>72</sup>

Natürlich kann der Velázquez auf dem Bild nicht gerade an *Las Meninas* malen, denn das Gemälde ist ja bereits fertig, genauso wenig wie Charlie in *Adaptation* am Drehbuch eines Filmes schreiben kann, den man bereits schaut.<sup>73</sup> Die Parallele ist

---

<sup>70</sup> Brown und Garrido (1998: S. 181).

<sup>71</sup> Vgl. Ebd.: S. 184 und Jahraus (2017: S. 326).

<sup>72</sup> „Perhaps he is considering whether to add some finishing touch, though it is also possible that the first stroke has not yet been made.” Foucault (2001: S. 3).

<sup>73</sup> Der Genauigkeit halber sei an dieser Stelle angemerkt, dass Velázquez in *Las Meninas* gerade eine Malpause einlegt. Würde er malen, wäre er von der Leinwand verdeckt. Diese Beobachtung hat in vielen Interpretationen eine gewisse Relevanz, da sie aber nur dadurch Bedeutung erlangt, dass ein Moment eingefroren wird, in dieser Arbeit aber das Standbild eines Gemäldes mit dem Bewegtbild eines Filmes verglichen wird, ist es für die Analyse unerheblich.

jedoch dort zu finden, dass die abgekehrte Leinwand, genauso wie die hektischen Drehbuchauszüge, die Charlie stetig in sein Diktiergerät spricht, genau soviel Verbindungen zum realweltlichen Äquivalent haben, dass es plausibel scheint und die Tatsache, dass wir das Werk im Werk nie in seiner Gänze sehen, unterstützt den Instinkt Zuschauer\*innen das Szenario derart zu lesen. Der Künstler bei der Ausübung seiner Kunst ist für die beabsichtigte Wirkung demnach genauso relevant, wie die Verborgenheit des Kunstwerkes.<sup>74</sup>

Für weitere Bezüge ist der inhaltliche Kontext des Bildes signifikant: obwohl Velázquez sich selbst darstellt, ist er nicht, wie in einem klassischen Selbstportrait üblich, im Zentrum des Bildes.<sup>75</sup> Dennoch wird erst durch seine Figur und durch seine Arbeit an der Leinwand eine zusätzliche Bedeutungsebene generiert. In einer ähnlichen Position befindet sich Charlie *Adaptation*: er ist der Bezugspunkt der Zuschauer\*innen, aber nicht der Mittelpunkt von Susan Orleans Geschichte.

Ferner arbeiten sowohl Charlie als auch Velázquez gerade an einer Auftragsarbeit,<sup>76</sup> die in einer völlig unüblichen Form umgesetzt wird: Charlie adaptiert den *Orchid Thief*, aber setzt den Inhalt des Buches nur als Binnenhandlung um und Velázquez malt zwar wie aufgetragen das Königspaar, setzt sie aber in die Reflektion eines Spiegels und stellt die Schöpfung des Werkes und das Treiben hinter den Kulissen aus.

Eine letzte große Gemeinsamkeit ist das dargestellte Verhältnis zur eigenen Kunst: Velázquez kämpfte lange darum, dass seine Werke höher geschätzt werden, da die Malerei zu seinen Lebzeiten<sup>77</sup> als niedere Kunst angesehen wurde und stattdessen die Poeten als wahre Künstler galten.<sup>78</sup> Die anderen Gemälde, die im Saal hängen, die großen Leinwände im Schatten über ihm, sind Bilder von Rubens, der seinerzeit als Archetyp des erfolgreichen Hofmalers galt.<sup>79</sup> Man kann dementsprechend die Darstellung des Künstlers bei der Anfertigung eines Gemäldes durchaus als Statement betrachten, um der eigenen, von der Gesellschaft verpönten Kunst, eine Bedeutung zukommen zu lassen und die Inszenierungsstrategie mit den Bildern eines erfolgreicherer Kollegen, die über ihm thronen, als Verkleinerung der eigenen Leistungen. Wieder lässt sich ideal die Situation von Charlie nachvollziehen, der

---

<sup>74</sup> Ein entscheidender Unterschied, den *Las Meninas* gegenüber Vermeers *Malkunst* aufweist.

<sup>75</sup> Diese Aufgabe kommt der Infanta zu.

<sup>76</sup> Charlie für seine Produzenten, Velasquez für den König.

<sup>77</sup> I.e. im 17. Jahrhundert.

<sup>78</sup> Brown und Garrido (1998: S. 184).

<sup>79</sup> Hall (2016: S. 145ff.).

versucht seine kleine, unbedeutende Drehbuchkunst gegen die höher angesehen Filmkunst durchzusetzen und dabei ständig im Schatten der großen Meister steht.

Für Kaufman ist der Schatten, der über ihm schwebt allerdings nicht Rubens, sondern Robert McKee: ein renommierter Drehbuchcoach, der zeigt, wie man im Mainstream als Autor Erfolg hat. Und hier passiert etwas, das einen der größten Unterschiede zu Velasquez Werk darstellt und vielleicht eine der größten Besonderheiten in der autoreflexiven Kunst überhaupt: Charlie Kaufman bricht entzwei.

## 5. Der doppelte Kaufman

### 5.1. Charlie und Donald – Figuren(re)präsentation

Wie in den vorigen Kapiteln beschrieben gibt es für Metanarrative und Selbstreferenzen unzählige Beispiele, deren Struktur oder Inhalt mit den Stilmitteln von *Adaptation* parallelgesetzt werden können, um bei der Analyse zu helfen. Ein Alleinstellungsmerkmal besitzt der Film jedoch: durch seinen imaginären Zwillingenbruder setzt sich Kaufman quasi doppelt in seine eigene Fiktion.<sup>80</sup>

Donald ist als Co-Autor im Vorspann aufgeführt,<sup>81</sup> der Film ist seinem Andenken gewidmet<sup>82</sup> und am Ende des Abspanns steht ein Zitat aus dem Film, dessen Drehbuch er angeblich schreibt.<sup>83</sup> Hinweise darauf, dass Donald jedoch nur eine imaginäre Figur ist werden im Film mit einigen subtil platzierten Selbstreferenzialitäten gesetzt. Allein die Darstellerwahl sollte schon ein Indiz sein: anstatt echte Zwillinge zu besetzen oder einfach die Zwillingenbrüder zweieiig zu konzipieren, spielt Nicolas Cage beide Rollen.<sup>84</sup> Eine der Nebenhandlungen beschäftigt sich zudem damit, dass Donald ein eigenes Drehbuch namens *The Three*<sup>85</sup> entwirft, dessen Twist ist, dass unterschiedliche Figuren in Wirklichkeit ein und dieselbe sind.<sup>86</sup> Als Charlie versucht ihm zu erklären wie unsinnig diese Handlung ist und ihn fragt wie Donald das umsetzen will, antwortet

---

<sup>80</sup> Natürlich kann man in vielen Werken den Generalverdacht haben, dass unterschiedliche Figuren auch als Fragmente der Autorenpersönlichkeit gelesen werden können, aber in dieser expliziten Form, gibt es kein anderes, prominentes Beispiel.

<sup>81</sup> Jonze (2002: TC: 00:02:01).

<sup>82</sup> „In Loving Memory of Donald Kaufman.“ Ebd.: TC: 01:50:14.

<sup>83</sup> “We're all one thing, Lieutenant. That's what I've come to realize. Like cells in a body. 'Cept we can't see the body. The way fish can't see the ocean. And so we envy each other. Hurt each other. Hate each other. How silly is that? A heart cell hating a lung cell.” Ebd.: TC: 01:49:59.

<sup>84</sup> Im Abspann ist dies auch klar ersichtlich.

<sup>85</sup> Auch wenn sich der Titel laut Aussage von Donald auf die drei Hauptfiguren bezieht, könnte man auch soweit gehen es als Insidergag von Charlie Kaufman aufzufassen als Anspielung auf die drei Akte eines Drehbuchs oder gar die Rule of Three, einer Schreibregel, dass man Elemente in einem Film immer dreimal auftauchen lassen muss für maximalen Effekt.

<sup>86</sup> Jonze (2002: TC: 00:30:56).

dieser unschuldig: „Trick photography.“<sup>87</sup> Also genau die Methode, die genutzt wird, um Cage in der gerade stattfindenden Szene mit sich selbst spielen zu lassen.

Ein weiterer Hinweis über die Idee von Identität und Pluralität findet sich in dem Stilmittel, das Donald nutzen will, um seine Figuren zu zeichnen: zwei Hälften der multiplen Persönlichkeit singen, wenn sie sich treffen den Song „So happy together“, und genau dieses Lied versucht Donald im späteren Verlauf des Films mit Charlie anzustimmen.<sup>88</sup>

Einerseits gibt der Film damit kontinuierlich Hinweise auf die Fiktivität von Donald Kaufman, andererseits unterwandert er diese aber stetig durch die Nennung der Figur im Vor- und Abspann sowie mit den Zitaten aus Donalds imaginärem Drehbuch. In den Paratexten des Films wird somit ein Signal bezüglich der Figurenrealität gegeben, während der Film selbst genau gegenteilige Signale sendet, die allerdings nur mit einem entsprechenden Vorwissen zu entdecken sind.

Um das Verhältnis der beiden Figuren zueinander zu entschlüsseln und herauszufinden, was sie verkörpern, soll ein Kernpunkt ihrer Weltansicht genauer untersucht werden: ihre Art Drehbücher zu schreiben.

## 5.2. McKees Hollywood

Schon früh im Film gibt Donald bekannt, dass er auch Autor werden möchte<sup>89</sup> und obwohl alles was er tut absurd anmutet, bekommt er immer mehr Zuspruch, bis am Ende sogar Charlies Agent Aufmerksam auf das Drehbuch wird.<sup>90</sup> Gleichzeitig versucht Donald seinen Bruder bei dessen Adaption des *Orchid Thief* zu helfen. Seine Ratschläge beziehen sich dabei fast ausschließlich auf die Drehbuchmaximen, die Robert McKee formuliert.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Jonze (2002: TC: 00:30:14).

<sup>88</sup> Zuerst bei der Drehbuchvorstellung, später als beide gemeinsam Susan beschatten und zu guter Letzt bei seiner Todesszene. Zusätzlich spielt der Song im Abspann. Auch hier wird also die Rule of Three eingehalten. Jonze (2002: TC: 00:49:13 & TC: 01:14:27 & TC: 01:45:20).

<sup>89</sup> Ebd.: TC: 00:10:15.

<sup>90</sup> Ebd.: TC: 01:03:04.

<sup>91</sup> Robert McKees Ansätze in *Story* gehen natürlich über diese simplen Richtlinien hinaus, die in dieser Arbeit genannt werden können, daher wurden bewusst die Stellen zitiert, die sich unmittelbar auf Stilmittel, die in *Adaptation* angewandt werden können oder von Donald im Laufe des Filmes sogar zitiert werden. Für eine ausführlichere Gegenüberstellung sei an dieser Stelle *Narrative Theory and Adaptation* erwähnt, in dem Jason Mittell ausführlich auf Robert McKees Methoden und ihre Anwendung in *Adaptation* eingeht. Mittell, Jason (2017). *Narrative theory and adaptation* (London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, Bloomsbury Academic).

McKee hat den Drehbuchratgeber *Story*<sup>92</sup> verfasst, der eine renommierte Anleitung ist, wie man ein erfolgreiches Mainstream-Drehbuch schreibt und neben dem Werk *Screenplay* von Syd Field<sup>93</sup> wahrscheinlich zu den verbreitetsten Leitfäden in Hollywood gehört.<sup>94</sup> Donald hat sich McKees Lehren zu Eigen gemacht:

DONALD: McKee writes that a rule says you *must* do it this way. A principle says, this *works* and has through all remembered time.<sup>95</sup>

Donald zitiert hier, beinahe wortgetreu, den ersten Satz im Vorwort von *Story*,<sup>96</sup> der viele von McKees Ansätzen auf den Punkt bringt. Sein Leitfaden für das Drehbuchschreiben stützt sich in weiten Teilen auf klassische Narrationsmodelle, wie sie seit Aristoteles üblich sind<sup>97</sup> und impliziert, dass das ständige Wiederholen und Modellieren dieser Ansätze wertvoller ist, als das Erfinden neuer Erzählmuster, wie es Charlie ursprünglich vorhat. Ebenfalls in dieser Aussage enthalten ist der Standpunkt, dass man zwar McKees Methoden ignorieren kann, denn er schreibt ja keine „rules“, aber dass das Resultat dann eben minderwertig ist.

Charlies grundlegendes Dilemma ist es jedoch, dass *The Orchid Thief* in seinen Augen ein so unkonventioneller Roman ist, der die Grenzen des Genres sprengt, dass eine konventionelle Adaption nach den gängigen Regeln dem Buch nicht gerecht werden könnte:

CHARLIE: The script I'm starting, it's about flowers. No one's ever done a movie about flowers before. So, there're no guidelines [...]. My point is, those teachers are dangerous if your goal is to do something new. And a writer should always have that goal.<sup>98</sup>

Wenn man sich *Story* durchliest, scheint McKee diesen Standpunkt durchaus zu teilen, denn ein weiterer Abschnitt im Vorwort trägt die Überschrift „Story is about originality, not duplicity“.<sup>99</sup> Er fügt jedoch auch einige Zeilen später hinzu: „Never, however, mistake eccentricity for originality. Difference for the sake of difference is as empty as

---

<sup>92</sup> McKee (1997).

<sup>93</sup> Field, Syd (2005). *Screenplay* (New York NY, Delta Trade Paperbacks).

<sup>94</sup> Jason Mittell, der über die Signifikanz der Drehbuchtheorien im Film *Adaptation* schreibt, bezeichnet Fields Buch als „one of the most referenced of all screenwriting manuals.“ und weist zurecht darauf hin, dass Fields Ideen was Akte und Plotpoints angeht die Grundlage für McKees Ratgeber bilden. Mittell (2017: S. 17).

<sup>95</sup> Jonze (2002: TC: 00:11:09).

<sup>96</sup> McKee (1997: S. 3).

<sup>97</sup> Vgl. insb. Aristoteles (1997). *Poetik* (Stuttgart, Reclam).

<sup>98</sup> Jonze (2002: TC: 00:11:20).

<sup>99</sup> McKee (1997: S. 8).

slavishly following commercial imperatives.“<sup>100</sup> Genau diese Passagen scheinen die Fehler zu erklären, der nach McKees Ansicht in Charlies Schreibstil steckt.

Auch auf Adaptionen geht *Story* am Rande ein: erwähnt wird unter anderem, dass der Autor die Aufgabe hat, den Stoff nicht eins zu eins umzusetzen, sondern für das Medium Kino zu visualisieren und weiterhin, dass diese Aufgabe komplizierter wird, je mehr sich ein Werk die inhärenten Eigenschaften seines Ursprungsmediums<sup>101</sup> zu nutzen macht: „The purer the novel, the purer the play, the worse the film.“<sup>102</sup> Folglich bietet McKee auf den ersten Blick keine Lösung für Charlies Problem, sondern legt eher die Vermutung nahe, dass manche Stoffe schlicht und ergreifend nicht zufriedenstellend adaptierbar sind.

Den Großteil des Films versucht Charlie seine unkonventionelle Erzählweise, von der er nicht weiß, wie sie eigentlich aussehen soll, in Worte zu fassen.

CHARLIE: Okay, okay, we open with Laroche. He's funny. Okay, he says, okay, he says, I love to mutate plants, he says, mutation is fun... Okay, we show flowers and, okay, we have to have the court case. Okay we show Laroche, okay, he says, I was mutated as baby, that's why I'm so smart...that's funny. Okay we open at the beginning of time...no, okay, we open with Laroche driving into the swamp...<sup>103</sup>

All seine Ideen werden früher oder später in *Adaptation* visualisiert, meistens direkt während Charlie über sie spricht. In diesem Stadium, in dem Charlie mit seinen Ideen ringt und beginnt sich selbst in seine Geschichte zu schreiben, ähnelt die *Story* von *Adaptation* dem, was McKee als „Antiplot“ beschreiben würde und er findet in seinem Buch ein hartes Urteil für diese Art Film:

The Antiplot-maker is rarely interested in understatement or quiet austerity; rather, to make clear his 'revolutionary' ambitions, his films tend toward extravagance and self-conscious overstatement.<sup>104</sup>

Mit anderen Worten, adaptiert Charlie ein Buch, das laut McKee schwer adaptierbar ist in einer Art und Weise die McKee aufs Schärfste verurteilt.

Zu einem Zeitpunkt im Film, der in Fields und McKees Theorien als zweiter Plotpoint identifiziert werden würden,<sup>105</sup> besucht Charlie McKees Drehbuchseminar und hört aus

---

<sup>100</sup> McKee (1997: S. 8).

<sup>101</sup> Z.B. ein Roman, der durch seinen Umgang mit Sprache und Wörtern hervorsteht statt durch seine *Story*.

<sup>102</sup> McKee (1997: S. 367).

<sup>103</sup> Jonze (2002: TC: 00:46:15) .

<sup>104</sup> McKee (1997: S. 46).

<sup>105</sup> D.h. das Ereignis, das den dritten Akt einläutet. Field (2005: 142 ff.).

erster Hand, dass alles, was er macht, von der Storystruktur bis zum Voice-Over, nach Ansicht des Drehbuchgurus zum Scheitern verurteilt ist.<sup>106</sup>

Nach der Lesung unterhält sich Charlie mit McKee und bekommt einige handfeste Ratschläge wie er sein Buch retten kann, indem er es einfach so lässt wie es ist, aber den dritten Akt komplett überarbeitet.

Zu Beginn von *Adaptation* stellt Charlie seiner Produzentin seine Wünsche für die Filmversion der *Orchid Thief* vor:

CHARLIE: I'd want to remain true to that, let the movie exist rather than be artificially plot driven. [...] I don't want to compromise by making it a Hollywood product. An orchid heist movie. Or changing the orchids into poppies and turning it into a movie about drug running. [...] Or cramming in sex, or car chases, or guns. Or characters learning profound life lessons. Or characters growing or characters changing or characters learning to like each other or characters overcoming obstacles to succeed in the end. Y'know? Movie shit.<sup>107</sup>

Der dritte Akt von *Adaptation*, der nach den Ratschlägen von McKee beginnt, wird jede dieser selbst auferlegten Verbote konsequent brechen und sich an McKees Vorschläge, Weisheiten und Richtlinien für Hollywoodkino halten. Nur eben komplett falsch.

### 5.3. Ein Bruder im Geiste

In einer späten Szene liegen Charlie und Donald lesend in ihren Hotelbetten. Charlie studiert *The Orchid Thief*, während Donald *Story* liest: eine visuelle Repräsentation der Gegensätzlichkeit beider Brüder. Im dritten Akt scheinen diese beiden Ebenen zu kollabieren. Der Film hielt sich bis hierher in seiner Binnenhandlung eng an die literarische Vorlage, doch plötzlich beginnt ein neuer Handlungsstrang, der nicht mehr auf den Seiten des Buches beruht, sondern in die filmische Gegenwart springt: Susan verliebt sich in John und beide beginnen Drogen zu nehmen, die auf einer bestimmten Orchideensorte basieren. Der Film verrät geradezu sein Quellmaterial, da ein Dreh- und Angelpunkt des Buches ist, dass die Suche nach der Geisterorchidee erfolglos bleibt. Der Roman endet mit der Heimfahrt von Orlean und Laroche nach einer erfolglosen

---

<sup>106</sup>Jonze (2002: TC: 01:04:45).

<sup>107</sup>Ebd.: TC: 00:05:00.

Suche,<sup>108</sup> die Filmversion des Romans nimmt sich sogar eine andere Textstelle als finalen Satz, die diesen Aspekt noch stärker verdeutlicht:<sup>109</sup>

What else I didn't say was that his life seemed to be filled with things that were just like the ghost orchid – wonderful to imagine and easy to fall in love with but a little fantastic and fleeting and out of reach.<sup>110,111</sup>

Der dritte Akt des Films lässt aber nun John und Susan nicht nur diese Orchidee finden, sondern schrumpft auch die dahinterliegende Metapher der unerreichbaren Schönheit, indem er der Pflanze einen völlig profanen Sinn gibt, nämlich aus ihr psychedelische Drogen zu gewinnen. In beinahe jeder der folgenden Szene wird einer der Wünsche verletzt, die Charlie zu Beginn des Films noch für das Drehbuch hatte.

Wenn man den Vorspann beim Wort nimmt und Donald Kaufman als Autoren betrachtet, kann man annehmen, dass er ab hier das Ruder übernommen hat: nicht nur, dass die Geschehnisse den Regeln von Robert McKee folgen, das Genre ändert sich auch plötzlich vom Drama in einen Thriller, welches Donalds Lieblingsgenre ist und zudem kommt Donald selbst als Figur häufiger vor und wird von einer Nebenrolle zur zweiten Hauptrolle erhoben, als er zusammen mit Charlie Detektiv spielt und Susans Machenschaften aufdeckt, ehe er nach einem tragischen Abschiedsmonolog heldenhaft stirbt.<sup>112</sup>

Hierbei ist zu bemerken, dass die im vorigen Kapitel angeführten Regeln von Robert McKee nicht per se ins Lächerliche gezogen werden, sondern lediglich in ihrer Auslegung von Donald. Zwar ist Charlie mit vielen Ansätzen anfangs nicht ganz einverstanden, aber im Grunde sagt McKee die Wahrheit, wenn er erklärt, dass es ihm nur um „principles“ geht. Das Ziel der Satire an vielen Stellen ist die Auslegung dieser Prinzipien durch Donald, der dem Irrglauben erliegt, dass sein Drehbuchstoff automatisch ein hervorragender Film wird, wenn er sich nur an alle Richtlinien hält, egal wie hanebüchen seine Ideen sind. Genau diese enge Auslegung, die komplett am Stoff vorbeigeht, charakterisiert den dritten Akt von *Adaptation*. Kaufman setzt also anstelle einer generellen Unterscheidung verschiedener Drehbuchkonzepte eine rein tendenzielle: McKees Methode hat die Tendenz in diese Richtung abzugleiten, während

---

<sup>108</sup> Orlean (2000: S. 348).

<sup>109</sup> In früheren Versionen des Drehbuchs (2nd draft), ist das original Romanende an dieser Stelle zitiert, die Entscheidung dem Filmroman ein anderes Ende zu geben, scheint daher ein sehr bewusster Prozess gewesen zu sein. Kaufman, Charlie; Kaufman Donald (1999). *Adaptation*.

<sup>110</sup> Orlean (2000: S. 48).

<sup>111</sup> Die Szene im Film, in der Charlie das Ende des Romans vorliest, setzt ab dem letzten Satzteil ein „...but a little fantastic and fleeting and out of reach.“ Jonze (2002: TC: 01:07:40).

<sup>112</sup> Ebd.: TC: 01:32:03 ff.

Charlies Methode die Tendenz hat in eine völlig andere Richtung zu driften und beide Ergebnisse sind darauf zurückzuführen, dass die Methode von Charlie und Donald komplett subjektiv umgesetzt werden.

Anschließend an die bisherigen Beobachtungen über die Brüder, soll ab dieser Stelle Donald nicht mehr als autonome Filmfigur, sondern als allegorisches Mittel betrachtet werden: Charlie Kaufman hat das Drehbuch zu *Adaptation* nachweislich allein verfasst, gibt aber einen Co-Autoren an, der laut Abspannwidmung nicht mehr lebt. Donald kann also in dieser Lesart als ein Teil von Charlie Kaufman angesehen werden, der zur Erstellung des Drehbuchs beigetragen hat, aber bei zukünftigen Projekten nicht mehr mitwirken wird. Charlie Kaufman ist dementsprechend nicht nur in der gleichnamigen Figur im Film vorhanden, sondern Charlie und Donald bilden einen Komplex der Autorenrepräsentation.

Diese Lesart erklärt nicht nur, warum der Autor sich einen imaginären Co-Autoren schafft, sondern hat auch noch weitere Vorteile für Kaufman: wann immer er seine Ideale verrät und seine Stellung als Autorenfilmer contra Hollywood aufgibt, kann er die Schuld Donald zuschreiben. *Adaptation* erklärt dementsprechend sein übertriebenes Finale und die Abweichung von Kaufmans Erzählstil mit dem Argument, dass es eben kein Charlie Kaufman Film ist, sondern ein Charlie und Donald Kaufman Film. Die Tatsache, dass Kaufman die Figur Donald überhaupt erfunden hat und diesen Stilbruch in Kauf nimmt, deutet allerdings auch darauf hin, dass er diesen Schritt bewusst vornimmt, dass Donald, der Hollywoodkino macht, bei genau diesem Drehbuch notwendig war und danach wieder verschwinden darf. Er braucht Donald, um ein unverfilmbares Buch zu adaptieren, bei dem Kaufmans Methoden, trotz aller Ambitionen, ins Leere laufen.

Ein weiterer Hinweis auf das Verhältnis der Brüder kann aus einer systematischen Analyse der Filmstruktur gewonnen werden: In McKees Drehbuchstruktur<sup>113</sup> gibt es den sogenannten „Inciting Incident“,<sup>114</sup> also das Ereignis, das die Handlung in Bewegung setzt. Betrachtet man *Adaptation* plotintern von einer dramaturgischen Warte, könnte man diesen Incident auf die Szene festlegen, in der Charlie mit Valerie spricht und von ihr den konkreten Auftrag bekommt *The Orchid Thief* zu adaptieren.<sup>115</sup> Betrachtet man allerdings den Film von einer thematischen Ebene, könnte man auch auf

---

<sup>113</sup> In Anlehnung an das Modell von Syd Field, der die gleichen Begriffe nutzt.

<sup>114</sup> McKee (1997: S. 189).

<sup>115</sup> Jonze (2002: TC: 00:04:10).

die erste Szene verweisen.<sup>116</sup> Ohnehin ist es auffällig, dass diese Szene ästhetisch im Film ein Unikum ist: es wird ein Dokumentarlook mit Handkamera und Untertiteln genutzt, der sonst nie wieder vorkommt. In dieser Szene wird Charlie vom Set von *Being John Malkovich* geschmissen, weil ihn niemand erkennt.

Je nachdem, auf welche Szene man mehr Gewicht legt, ändert sich der zentrale Konflikt des Films: orientiert man sich an der Szene mit Valerie, kreist der Film um eine ständig missglückende Buchadaption. Nimmt man jedoch die Szene am Set von *Being John Malkovich* als Ausgangspunkt, steht das Gefühl der Unzulänglichkeit und Unzugehörigkeit, die ein Drehbuchautor in der Filmwelt verspürt und sein Bedürfnis sich beweisen zu müssen im Mittelpunkt der Erzählung.

Letzterer Ansatz wird nicht nur durch die Ungewöhnlichkeit der Anfangsszene unterstützt, sondern auch durch einen anderen Aspekt: Betrachtet man *Adaptation* genauer, stellt man fest, dass trotz der Detailverliebtheit, mit der Entstehungsprozesse in der Filmwelt dargestellt werden, eine Person fehlt: der Regisseur. Von der ersten bis zur letzten Szene ist keine Spur von ihm zu sehen, es gibt keine Repräsentation von Spike Jonze und er wird mit keinem Wort erwähnt. In *Adaptation* sind die Filmemacher nicht die Regisseure, sondern die Autoren, die mit ihrer Position in der Filmwelt ringen und im Inneren davon zerrissen werden.<sup>117</sup>

## 6. Fazit

Charlie wünscht sich in *Adaptation* zwar nichts sehnlicher, als einen Film über Blumen zu machen, aber Kaufman hatte andere Pläne für ihn: Er präsentiert eine facettenreiche Auseinandersetzung über den Umgang eines Autors mit dem Filmgeschäft aber auch über den Umgang der Filmwelt mit ihren Autoren.

Wie Velázquez, der sich in *Las Meninas* einfügt, um die Wichtigkeit der Maler zu betonen und seine eigene Zunft aus dem Schatten zu hieven, lässt Kaufman in seiner Filmwelt die Regisseure verschwinden und legt das Augenmerk auf die Drehbuchschreiber. Und ebenso wie Velázquez mit dem Erfolg anderer Maler zu hadern hatte, stellt sich Kaufman gegen das Erfolgsrezept Hollywood. Doch im Gegensatz zu Velázquez, der sein Ziel erreicht, indem er den Blick nach außen richtet, scheitert Kaufman an seiner Aufgabe und tritt einen neuen Diskurs an: ein inneren

---

<sup>116</sup> Jonze (2002: TC: 00:02:10).

<sup>117</sup> Dieser Ansatz ist ein Grund, warum im Zuge dieser Arbeit Charlie Kaufman als Schöpfer von *Adaptation* im Mittelpunkt steht und Jonzes Beitrag zur Entstehung des Films kaum Beachtung findet.

Monolog, verkörpert durch die Zwillingbrüder in seinem Drehbuch, mit denen er versucht in den Dialog über das eigene Schaffen in Hollywood zu treten.

Im englischen Wort „Adaptation“ stecken drei Bedeutungen, die im Film aufeinanderprallen: das Adaptieren eines Mediums in ein anderes,<sup>118</sup> die Eigenschaft von Pflanzen, auf die Gegebenheiten ihrer Umwelt zu reagieren,<sup>119</sup> aber auch die Fähigkeit des Menschen sich anzupassen. Letztere Eigenschaft ist der große Figurenbogen von Charlie Kaufman: der eigensinnige Autor, der eher einen Kunstfilm realisieren möchte, ergibt sich nach und nach, bis die Hollywoodeinflüsse von Donald sein Drehbuch übernehmen, damit er in seiner Branche überleben kann.

Doch selbst als Donald im Film stirbt, lebt sein Stil weiter: anstatt dass der Film wieder zu seinen Wurzeln zurückkehrt, behält er die Hollywoodmethode und erhält durch Charlie ein optimistisches und sogar teilweise romantisches Happyend – allerdings mit den von McKee so verhassten Voice-Over und einem Deus-Ex-Machina in Form eines Alligators, vor dem er ebenfalls gewarnt hat.<sup>120</sup> Charlie hat also einen Teil von Donald behalten und dennoch seine eigene Handschrift nicht völlig vergessen. Es ist eine McKee Methode, die McKee nicht gutheißen würde, mit der Charlie aber überraschend zufrieden ist.

In der finalen Szene, als beide Brüder den Film schon verlassen haben, prallen ein letztes Mal ihre Gegensätze aufeinander und verbinden sich endlich: im Zeitraffer wird ein Blumenbeet gezeigt und somit wird Charlies Wunsch einen Film „simply about flowers“ zu machen genüge getan, während dazu auf dem Soundtrack Donalds Lied „So happy together“ erklingt.<sup>121</sup> Eine Symbiose der Schreibstile von Donald und Charlie, irgendwo zwischen Hollywoodstil und Regelbruch ist geboren und ergibt eine in mehrfacher Hinsicht erfolgreiche Adaption und vor allem eine einmalige Sichtweise auf das Drehbuchhandwerk.

---

<sup>118</sup> In diesem Fall vom Buch zum Drehbuch zum Film.

<sup>119</sup> John erklärt es im Film: „You know why I like flowers? They're so mutable. Adaptation is such a profound process. Adaptation means you figure out how to survive in the world.“ Jonze (2002: TC: 00:34:14).

<sup>120</sup> „Find an ending. But don't cheat and don't you dare bring in a deus ex machina.“ Ebd.: TC: 01:08:36.

<sup>121</sup> Ebd.: TC: 01:45:20.

## Quellenverzeichnis

### Film- und Medienverzeichnis

Forster, Marc (2007): *Stranger Than Fiction*. Columbia Pictures. USA, 113 min.

Jonze, Spike (1999): *Being John Malkovich*. United International Pictures. USA, 112 min.

Jonze, Spike (2002): *Adaptation*. Columbia Pictures. USA, 116 min.

Kaufman, Charlie (2008): *Synecdoche, New York*. Sony Pictures Classics. USA, 124 min.

### Gemälde

Velázquez, Diego (1956): *Las Meninas*. Madrid: Museo del Prado.

Vermeer, Jan (1666): *Die Malkunst*. Wien: Kunsthistorischen Museum.

### Literaturverzeichnis

Aristoteles (1997): *Poetik*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek).

Böhn, Andreas; Schrey, Dominik (2014): *Intermedialität und Medienreflexion zwischen Konvention und Paradoxie. Schrift und Blindenschrift im Film*. In: Ruchatz, Jens ; Kirchmann, Kay (Hg.): *Medienreflexion im Film*. Bielefeld: transcript Verlag: S. 199–211.

Brown, Jonathan; Garrido, Carmen (1998): *Velázquez. The technique of genius*. New Haven: Yale Univ. Press.

Butler, Karen (2003): *The screenplay thief. Charlie Kaufman's Adaptation is a hijacking of Susan Orlean's The Orchid Thief--but Orlean isn't complaining*. In: *Book* (January/February).

Cervantes Saavedra, Miguel de (1615): *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. München: dtv.

Culler, Jonathan D.; Mahler, Andreas (2013): *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. 2., überarb. und aktualisierte Aufl.* Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek).

Eisen, Ute E. (Hg.) (2013): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin u.a.: De Gruyter (Narratologia, 39).

Field, Syd (2005): *Screenplay. The foundations of screenwriting*. New York NY: Delta Trade Paperbacks.

Foucault, Michel (2001): *Order of Things*. London: Taylor & Francis Group.

Genette, Gérard; Knop, Andreas (1998): *Die Erzählung. 2. Aufl.* München: Fink.

Hall, James (2016): *Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts*. Darmstadt: Philipp von Zabern.

Imhof, Rüdiger (1986): *Contemporary metafiction. A poetological study of metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Winter.

Irmer, Thomas (1995): *Metafiction, moving pictures, moving histories. Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*. Tübingen: Narr.

Jahraus, Oliver (2017): *Das Medienabenteuer. Aufsätze zur Medienkulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Landy, Joshua (2011): *Still Life in a Narrative Age. Charlie Kaufman's Adaptation*. In: *Critical Inquiry* 37 (3): S. 497–514.

- McKee, Robert (1997): *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: ReganBooks.
- Mielke, Christine (2014): *Lesen und Schreiben sehen. Dichtung als Motiv im Film*. In: Ruchatz, Jens ; Kirchmann, Kay (Hg.): *Medienreflexion im Film*. Bielefeld: transcript Verlag: S. 225–241.
- Mittell, Jason (2017): *Narrative theory and adaptation*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic (Film theory in practice).
- Orlean, Susan (1995): *Orchid Fever*. In: *The New Yorker* 1995, 23.01.1995. Online verfügbar unter <https://www.newyorker.com/magazine/1995/01/23/orchid-fever>.
- Orlean, Susan (2000): *The Orchid Thief*. 1. ed. New York: Ballantine Publ.
- Schleicher, Harald (1991): *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Berlin: De Gruyter.
- Searle, John R. (1980): *"Las Meninas" and the Paradoxes of Pictorial Representation*. In: *Critical Inquiry* 1980 (Vol. 6, No.3): S. 477–488.
- Thoss, Jeff; Bantleon, Katharina; Wolf, Werner; Bernhart, Walter (Hg.) (2009): *Metareference across media. Theory and case studies*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Waugh, Patricia (1996): *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Reprinted. London: Routledge (New Accents).
- Zwaan, Victoria de (2017): *Fidelity, Adaptation, and Meta-commentary. The Case of Susan Orlean's The Orchid Thief and Spike Jonze's Adaptation*. In: *ANAFORA* 4 (2): S. 25.

### **Internetquellen**

- Big Think (2012): *Seen Through Charlie Kaufman's Eyes*. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=O7ll8sf5poQ>, zuletzt geprüft am 23.08.2018.
- Goldsmith, Jeff (2012): *Charlie Kaufman II: On Adaptation*. Online verfügbar unter <http://diaryofascreenwriter.blogspot.com/2012/08/charlie-kaufman-ii-on-adaptation.html>, zuletzt geprüft am 28.08.2017.
- Kaufman, Charlie; Kaufman Donald (1999): *Adaptation. Second Draft*. Hg. v. The Daily Script. Online verfügbar unter [www.dailyscript.com/scripts/adaptation.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/adaptation.pdf), zuletzt geprüft am 28.08.2018.
- Orlean, Susan: *Susanorlean.com*. Hg. v. Susan Orlean. Online verfügbar unter <http://www.susanorlean.com/books/the-orchid-thief.php>, zuletzt geprüft am 24.07.2018.
- Variety: *Marty Bowen Job*. Online verfügbar unter <https://variety.com/2006/film/markets-festivals/agent-exec-try-new-line-of-work-1117936096/>, zuletzt geprüft am 24.07.2018.
- Wiki Commons: *Las Meninas*. Online verfügbar unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las\\_Meninas\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg), zuletzt geprüft am 29.09.2018.