



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erzählebenen und Metafiktionalität in
Charlie Kaufmans Filmen“

verfasst von

Michael EISINGER

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich ganz besonders bei meiner Familie und meiner Freundin Silke bedanken! Durch die finanzielle Unterstützung meiner Familie, besonders in den Anfangsjahren, haben mir meine Eltern ein relativ unbeschwertes Studium ermöglicht. Darüber hinaus haben sie sich, vor allem in den Jahren in denen ich meine Diplomarbeit verfaßt habe, äußerst geduldig gezeigt und mir den zeitlichen Freiraum gegeben, den ich (auch aufgrund meiner beruflichen Tätigkeit) gebraucht habe. Ebenfalls danke ich Silke von ganzem Herzen, dass sie mir während meiner langen Diplomarbeits-Jahre zur Seite gestanden ist. Sie hat immer ein offenes Ohr für meine Probleme gehabt und mir regelmäßig den nötigen Motivationsschub verpasst, wenn ich nicht mehr weiter wußte oder drauf und dran war mein Studium komplett hinzuschmeißen.

Ein großes Dankeschön auch an meinen Betreuer Univ. Prof. Dr. Christian Schulte, ohne den diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Durch ihn habe ich mich immer bestens betreut gefühlt und konnte mich so ganz auf meine Arbeit konzentrieren. Mit seinem Enthusiasmus hat er mich auch bei schwierigen Situationen stets zum Weitermachen ermutigt und mir eine wissenschaftliche Skepsis und unabhängiges Arbeiten gelehrt.

Vielen Dank für die schönen und lustigen, wenn auch manchmal langen, Stunden!

Zusammenfassung

Charlie Kaufman ist ein amerikanischer Drehbuchautor und Filmregisseur, der durch seine unkonventionelle Art zu den bekanntesten Vertretern des amerikanischen Independent – Kinos gehört. Seine Karriere begann als Drehbuchautor für Fernsehserien, jedoch wechselte er bald schon zu Filmdrehbüchern. Bereits mit seinen ersten Werken „*Being John Malkovich*“ (1999), „*Adaption*“ (2002) und „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ (2004) wurde er jeweils für den Oscar nominiert, von denen ihm jedoch nur letzteres den Goldmann einbrachte. Mit dem darauffolgenden Film „*Synecdoche, New York*“ begab er sich 2008 erstmals auf den Stuhl des Regisseurs.

Kaufmans Werke sind dafür bekannt, dass sie die Reise ins Unterbewusstsein thematisieren. Kaufman möchte durch unterschiedliche Umsetzung den Zuschauern die Gedanken der Protagonisten näher bringen und sie an deren Gedankenwelt teilhaben lassen. Weiters bedient sich Kaufman in jedem seiner oben genannten Werke der Metafiktionalität. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen miteinander und der Betrachter taucht dadurch vollends in das Leben der Figuren ein. Zeit- und Narrationssprünge sind ein häufig gewähltes Stilmittel in Kaufmans Filmen. Metafiktionale Werke, bei denen es sich um Filme, Texte oder Theaterstücke handeln kann, sind selbstreflektierend und lassen den Betrachter, manchmal auch auf ironische Art und Weise, spüren, dass es sich um Fiktion handelt. Allgemein gültige narrative Regeln werden durchbrochen und erzählerische Grenzen überschritten, indem sich zum Beispiel Autoren selbst in ihre Werke einbauen oder Rezipienten direkt angesprochen werden.

In der vorliegenden Arbeit wurden die vier oben genannten Werke Kaufmans „*Being John Malkovich*“ (1999), „*Adaption*“ (2002), „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ (2004) und „*Synecdoche, New York*“ (2008) hinsichtlich ihrer Ebenen-Struktur und dem Gebrauch metafiktionaler Erzähltechniken miteinander verglichen. Während Kaufman in seinem Erstlingswerk „*Being John Malkovich*“ noch wenig metafiktionale Narration einbringt, findet man in seinen folgenden Werken immer mehr grenzüberschreitendes

Erzählen. In seinem jüngsten, Oscar- gekrönten Werk „*Synecdoche, New York*“ arbeitet er mit der höchsten Anhäufung metadiegetischer Ebenen.

Auch die Reise ins Unterbewusstsein kann man als zentrales Motiv der Werke wiederfinden. Kaufman bindet das abstrakte Bild der Reise ins Unterbewusstsein in alle Filme ein, setzt es jedoch unterschiedlich um. „*Being John Malkovich*“ zeigt dieses Bild als Wunsch, in das Leben eines anderen einzutauchen, „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ löscht Erinnerungen und schafft Platz für neue Bilder und eine neue Liebe. In „*Adaption*“ reist Kaufman mit den Zuschauern in sein eigenes Unterbewusstsein und zeigt, wie es in ihm aussieht, wenn er an einer Schreibblockade leidet. Der letzte Film „*Synecdoche, New York*“ gewährt einen Einblick in den Kopf eines Theaterregisseurs, der versucht sein eigenes Sein zu ergründen und durch seine Arbeit unsterblich zu werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Filme von Charlie Kaufman an erzählerischer Dichte zugenommen haben. Durch die verstärkte Verwendung von metafiktionalem Elementen sind die Filme für den Zuschauer interessanter, aber auch komplizierter geworden.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	6
2. BIOGRAPHIE UND HINTERGRUND	8
3. DAS HAUPTMOTIV KAUFMANS - DIE REISE INS UNTERBEWUSSTE	13
3.1. DAS PORTAL IN MALKOVICHS KOPF - BEING JOHN MALKOVICH	13
3.2. ÜBER ORCHIDEEN UND DREHBUCHAUTOREN – ADAPTATION	16
3.3. GEDÄCHTNISLÜCKEN - ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND	17
3.4. EIN ABZIEHBILD DES WAHREN LEBENS – SYNECDOCHE, NEW YORK	19
4. NARRATIONSEBENEN UND STRUKTUR	22
4.1. DIE METADIEGETISCHE ERZÄHLUNG	23
4.2. AUFBAU	24
4.3. EBENENSTRUKTUR VON KAUFMANS FILMEN	25
4.3.1. BEING JOHN MALKOVICH	25
4.3.2. ADAPTATION	26
5.3.3. ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND	29
4.3.4. SYNECDOCHE, NEW YORK	37
4.4. DER ERZÄHLER	39
5. METAFIKTION	44
5.1. FILM UND LITERATUR	44
5.1.1. DIE VIERTE WAND	45
5.2. METAFIKTIONALE THEORIEN	48
5.2.1. METAFIKTIONALE CHARAKTERISTIKA	49
5.2.2. FORMEN VON METAFIKTIONALITÄT	50
5.3. METALEPSE	51
5.3.1. MISE-EN-ABYME	51
6. CHARLIE KAUFMANS META-WELT	53
6.1. BEING JOHN MALKOVICH	53
6.2. ADAPTATION	55
6.2.1. VERBINDUNG ZU FRÜHEREN WERKEN	55
6.2.2. DIE ZWILLINGSBRÜDER CHARLIE UND DONALD	56
6.2.3. VERLAUF DES DREHBUCHS	58
6.2.4. VERÄNDERUNG DES DREHBUCHS DURCH ROBERT MCKEE	59
6.2.3. KAUFMAN SCHREIBT SICH SELBST IN SEIN DREHBUCH	70
6.3. SYNECDOCHE, NEW YORK	73
6.3.1. INSPIRATIONEN FÜR SYNECDOCHE	74
6.3.2. METAFIKTIONALE GRENZÜBERSCHREITUNGEN IN SYNECDOCHE	76
7. FIGURENREFLEXION	91
7.1. KÜNSTLER VS. KUNSTFIGUR: CHARLIE KAUFMAN	91
7.2. KAUFMANS PROTAGONISTEN	92
7.2.1. CRAIG SCHWARTZ	93
7.2.2. CHARLIE KAUFMAN	94
7.2.3. JOEL BARISH	95

7.2.4. CADEN COTARD	96
8. FAZIT	98
I. LITERATURVERZEICHNIS	100
II. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	103

1. Einleitung

Der Drehbuchautor Charlie Kaufman zählt zu den bekanntesten Vertretern des zeitgenössischen, amerikanischen Independent-Kinos und markiert mit seinen unkonventionellen, skurrilen, sowie einzigartigen Geschichten den Prototyp eines „Schreibenden“, der aus dem Schattendasein der sonst nur im Hintergrund agierenden Zunft der Drehbuchautoren heraustreten konnte. Darüber hinaus zeigt er sich in den gesamten Produktionsprozessen „seiner“ Filme als eine Art Co-Regisseur involviert, was ihm ermöglicht diesen Werken seinen ganz persönlichen Stempel aufzudrücken. In Zusammenarbeit mit zwei Ausnahmetalenten einer jungen und äußerst kreativen Regie-Generation, den vormaligen Musikvideo-Regisseuren Spike Jonze (u.a. Björk, Beastie Boys, Sonic Youth) und Michel Gondry (u.a. Björk, Chemical Brothers) realisierte er die meisten seiner bisherigen Filmprojekte bis er schließlich 2008 für sein Spielfilmdebüt „*Synecdoche New York*“ selbst im Regiestuhl Platz genommen hat.

Das Hauptmotiv, aus dem Kaufman seine Geschichten konstruiert, besteht aus der Reise des Protagonisten in sein Unterbewusstsein, in seine Gedankenwelt, in sein Gehirn. Obwohl dieses Hauptmotiv in nahezu allen Filmen Kaufmans wiederkehrt, unterliegt dessen Gebrauch immer einer divergenten Geschichte und somit auch Aussage. Eine wichtige Rolle dabei spielen die Erzählebenen, die Kaufman mit psychologischen, gedanklichen und philosophischen Aspekten anreichert. Vor allem die Dramaturgie dieser narrativen Ebenen gerät hier durch das Hin- und Herspringen von filmischer Realität und gedanklicher oder geträumter Handlungsstränge sehr komplex und verworren.

Die metafikionalen Komponenten sind ein weiterer, interessanter Aspekt von Kaufmans Filmen, da diese Erzählform, in der Literatur schon seit jeher bekannt, auf einer filmischen Ebene bis zu Kaufmans „*Adaptation*“ eher wenig Beachtung geschenkt bzw. die Auseinandersetzung damit gescheut wurde. Im Detail soll dabei erstens der Terminus von „Metafiktion“ erläutert, seine Merkmale und Anwendungen auf das Medium Film umgelegt und letztendlich Kaufmans Filme auf deren Metafikionalität untersucht werden.

Ich habe mich letztendlich für dieses Arbeitsthema entschieden, da ich mich mit dem zeitgenössischen Film befassen wollte, mitunter auch aufgrund des Mangels an schon bestehender Literatur. Ich sehe für mich mehr Sinn darin, ein noch kaum behandeltes Themengebiet zu erforschen und möchte mich selbst davor bewahren, eine x-te Filmstudie zu schreiben, welche schon ganze Bibliotheken füllen. Auch möchte ich nicht einfach eine Zusammenfassung von schon publizierten Texten wiedergeben.

Im Wesentlichen möchte ich mich bei meiner Arbeit mit folgenden Filmen beschäftigen:

- „*Being John Malkovich*“ (Spike Jonze, 1999)
- „*Adaptation*“ (Spike Jonze, 2002)
- „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ (Michel Gondry, 2004)
- „*Synecdoche, New York*“ (Charlie Kaufman, 2008)

2. Biographie und Hintergrund¹

Charles Stuart Kaufman wird am 19. November 1958 in New York City geboren. Seine jüdische Familie übersiedelt aber bald darauf nach Massapequa, Long Island. Seine High School Jahre verbringt Charlie in West Hartford, Connecticut, wo er an der William H. Hall High School erste Erfahrungen mit TV und Theater macht. Er schließt sich einer TV-Gruppe sowie dem schulinternen Drama-Club an, in dem er unter anderem erfolgreich als Schauspieler tätig ist. Er schließt die High School zwar nicht mit ausgezeichnetem Erfolg ab, wird jedoch mit dem „Diane T. Weldon Scholarship for Achievement in Dramatic Arts“ ausgezeichnet, den nur drei



Abb. 1: Charlie Kaufman

Absolventen erhalten. Nach seinem High School - Abschluss besucht Kaufman die Boston University, wechselt aber kurz darauf zur NYU Film School. Gemeinsam mit seinem Studienkollegen Paul Proch beginnt er Drehbücher, Theaterstücke und Artikel für Magazine zu verfassen. Das erste gemeinsame Stück, das für etwas Aufsehen sorgt und ebenfalls gute Kritiken einfahren kann, nennt sich „*Purely Coincidental*“.

In den späten Achtzigern lebt Charlie Kaufman in Minneapolis, wo er viereinhalb Jahre beim Star Tribune und als Museumsaufseher arbeitet. Gemeinsam mit Paul Proch verfasst er weitere Drehbücher für schon bekannte Fernsehserien wie beispielsweise „*Married... With Children*“ (1987-1997 - deutscher Titel: „*Eine schrecklich nette Familie*“) oder „*Newhart*“ (1982-1990), die aber keinen Anklang in der TV-Branche finden. Im Jahre 1991 entscheidet sich Charlie Kaufman nach Los Angeles zu gehen - ohne Job und Aussicht auf Erfolg. Als er fast schon soweit ist aufzugeben und zurück nach Minneapolis zu fahren, wird er für die TV-Sitcom „*Get A Life*“ (1990-1992) als Autor engagiert. Nach und nach bekommt er mehrere Aufträge für Serien wie „*Ned And Stacey*“ (1995-1997), „*The Edge*“ (1992-1993), „*The Dana Carvey Show*“ (1996) und „*The Trouble With Larry*“ (1993). Er versucht sich auch daran, eigene Serienkonzepte wie „*Depressed Roomies*“, „*Rambling Pants*“ oder „*In*

¹ vgl. o.V.: Biography, in: Being Charly Kaufman, URL: http://www.beingcharliekaufman.com/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=34 (13.10.2013).

Limbo“ zu kreieren, welche aber trotz Anklang bei diversen Produzenten als zu verwirrend und absurd abgelehnt werden.

Während Kaufman auf weitere Aufträge wartet, weil eine Serie, für die er zunächst engagiert wurde, abgesetzt wird, beginnt er ein Drehbuch für einen Spielfilm zu schreiben. Die grundlegende Idee dazu ist „*a story about a man who falls in love with someone who is not his wife*“² – der Anfang zu „*Being John Malkovich*“.

“I wrote it just to get assignment work. I never thought anyone was going to make it. Then Malkovich read it and liked it, which I was very happy about, and I thought that was as far as it was going to go. And it was, for a couple of years. Then it kind of came together.”³

Das Drehbuch erregt eine Menge Aufsehen in Hollywood und obwohl viele Produzenten Gefallen daran finden, sind sie nicht bereit, ihr Geld und ihren Ruf dafür aufs Spiel zu setzen, da es sich um sehr unkonventionellen Stoff handelt. Schließlich kauft Michael Stipe’s (Sänger der Rockgruppe R.E.M) Produktionsfirma Kaufmans Drehbuch und entscheidet sich den Film zu produzieren. „*Being John Malkovich*“ findet rege Zustimmung bei Publikum und Kritikern gleichermaßen und Charlie Kaufman wird für das beste Original-Drehbuch für den Oscar nominiert.

Im Jahr 2002 folgt das Skript zu „*Human Nature*“, das Kaufman aber vorerst als Stoff für ein eventuelles Debut als Regisseur unter Verschluss behält. Im selben Jahr folgt die Auftragsarbeit für „*Adaptation*“, die ihn in seine bis dato schwerste Schreibblockade stürzt. Das Drehbuch basiert auf dem Roman „*The Orchid Thief: A True Story of Beauty and Obsession*“ der Journalistin Susan Orlean, welcher im Jahre 1999 bei Random House publiziert wird und seinerseits aus einer Reportage für den „New Yorker“ hervorgangen ist. Das Buch von Susan Orlean handelt von John Laroche, der in den Sümpfen Floridas mit drei Seminol-Indianern naturgeschützte Orchideenarten entwendet und deshalb verklagt wird. Im selben Jahr nach Erscheinen des Buches wird Charlie Kaufman mit der Adaption des Werkes für einen Spielfilm beauftragt. Kaufmans Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Drehbuchs resultieren aus der

² o.V.: Biography, in: Being Charly Kaufman, URL: http://www.beingcharliekaufman.com/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=34 (13.10.2013).

³ ebenda.

zentralen Thematik des Buches: Orchideen. Er scheitert dabei an der Problematik, diese Pflanze in eine für ein Drehbuch notwendige, dramaturgische Form zu betten. Die Gestaltung von Spannungsbögen, Höhepunkten und einer dramatischen Geschichte erweisen sich als nahezu unvereinbar mit dem „Hauptcharakter“ - der Orchidee. Auch Susan Orlean hat zugegeben, dass sie sich beim Verfassen ihres Buches mit der Schwierigkeit konfrontiert gesehen hat eine Geschichte über die Leidenschaft für eine Blume zu schreiben.⁴

Kaufman setzt letztendlich alles auf eine Karte und entscheidet sich, seine persönlichen Schwierigkeiten mit Susan Orleans Buchvorlage in das Drehbuch aufzunehmen - den Adaptionprozess selbst. Er ist sich jedoch stets bewusst, dass dieser Schritt sein Karriereende bedeuten könnte. Zu Charlies Überraschung aber findet das Skript Zuspruch bei den zuständigen Produzenten. Spike Jonze, der schon bei Kaufmans „*Being John Malkovich*“ Regie geführt hat, zeichnet abermals für die Inszenierung des Drehbuchs verantwortlich. Im Jahre 2002 wird der Film in den USA uraufgeführt, begeistert Publikum sowie Kritiker und bringt Kaufman seine zweite Oscar-Nominierung in der Kategorie „Bestes adaptiertes Drehbuch“ ein.

Noch während der Entwicklung des „*Adaptation*“ - Skripts wird Kaufman von Michel Gondry gebeten, ihm bei einer Stoffentwicklung zu helfen und das Drehbuch zu „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ zu verfassen. Charlie Kaufman sagt Gondry seine Mithilfe zu, vertröstet ihn aber darauf, die Fertigstellung von „*Adaptation*“ abzuwarten. Zwischenzeitig schafft es Michel Gondry Kaufman zu überreden, ihm „*Human Nature*“ für eine Verfilmung zu überlassen.

Die Grundidee zu „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ stammt ursprünglich von einem französischen Künstler namens Pierre Bismuth, einem Freund von Regisseur Michel Gondry. Während eines gemeinsamen Mittagessens erzählt Bismuth von seiner Idee, wie jemand reagieren würde, wenn er Post bekommen würde, die ihm mitteilt, dass eine ihm bekannte Person ihn aus ihrem Gedächtnis hat löschen lassen. Gondry, der sofort von diesem Gedanken fasziniert ist, geht damit zu Charlie Kaufman um einen fünfminütigen Pitch auszuarbeiten. Mit diesem klappern die beiden sämtliche Studios ab und stoßen dabei auf reges Interesse für diesen Stoff. Sie schaffen

⁴ vgl. Andert, Ludwig, Analyse des Drehbuchs „*Adaptation*“ von Charlie Kaufman unter besonderer Betrachtung des Wechselspiels fiktiver und metafiktiver Ebenen, Siegen: 2007, S. 4.

es die bloße Idee zu verkaufen, obwohl noch keine einzige Drehbuchseite geschrieben worden ist. Das interessante an „*Eternal Sunshine*“ ist, dass das Konzept ermöglicht, eine Beziehungsgeschichte auf eine völlig neuartige Weise zu erzählen. Der Löschvorgang von Joels Erinnerungen an Clementine arbeitet rückwärts, also von ihrem letzten schmerzhaften Beisammensein bis hin zu ihrer ersten verliebten Begegnung. So ist Kaufman imstande, ein Drehbuch über eine (wieder) aufkeimende Liebe bzw. über ein Zusammenwachsen zu verfassen, das im kompletten Kontext des Films gesehen aber einer unwahren Illusion gleichkommt. Der Zuseher weiß, dass Joel und Clementine sich bereits auseinander gelebt haben, trotzdem werden sie im Laufe des Films Zeuge ihrer wachsenden Liebe.

Mit „*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*“ schafft es Charlie Kaufman endlich bei den Oscars im Jahre 2005 von der Academy mit der goldenen Statue für das beste originale Drehbuch geehrt zu werden.

Nach dem immensen Erfolg bei den Oscars kehrt Kaufman dem Filmbusiness kurzzeitig den Rücken und schreibt nach einem Konzept von Carter Burwell, dem Komponisten von einigen Kaufman-Filmen, ein „Soundplay“ fürs Theater. „*Hope Leaves The Theater*“, ein weiteres Kaufman-Werk voll mit selbstreferenziellen Motiven und metafiktionalen Strukturbausteinen, wird in London wie auch in New York als erfolgreiches Stück gefeiert.

Seine nächste Arbeit für die große Leinwand liegt der Idee zugrunde, ein Drehbuch für einen Horrorfilm zu schreiben. Doch wie von Kaufman nicht anderes zu erwarten, entsteht daraus ein Film der nicht im geringsten Ähnlichkeit mit einem konventionellen Horrorstoff Hollywoods gemein hat.

„I have no interest in making a genre horror movie, I keep trying to figure out what’s really scary, not what’s scary in movies because that is too easy. I was thinking about things that are really scary to me, not horror-movie scary. (...) It’s about getting ill and dying, about time moving too quickly as you get older, and not feeling that you’ve accomplished what you’ve hoped for. There are issues of enormous relationship nightmares that I was thinking about. Losing his family. Losing the respect of his wife.“⁵

⁵ o.V.: Biography, in: Being Charly Kaufman, URL: http://www.beingcharliekaufman.com/index.php?option=com_content&view=article&id31&Itemid=34 (13.10.2013).

Das aus diesem kreativen Prozess entstandene Drehbuch zu „*Synecdoche, New York*“ sollte abermals unter der Regie von Spike Jonze realisiert werden. Dieser sagt die Zusammenarbeit schlussendlich aber wegen einem anderen Filmprojekt namens „*Where The Wild Things Are*“ (2009) ab und räumt so den Weg für Kaufmans Debut als Regisseur frei.

„*Synecdoche, New York*“ gilt als Kaufmans bisher schwierigstes und abstraktestes Werk, weshalb es Publikum und Kritiker in zwei Lager spaltet. Einerseits wird in diversen Internetforen enthusiastisch über die Bedeutung und Auswirkung jedes noch so kleinen Details des Films diskutiert; andererseits legt Kaufmans Neuling an den Kinokassen eine Bruchlandung hin und wird für das vertreibende Studio „Sony Pictures“ zu einem finanziellen Flop. Auch die Meinungen der Kritiker schlagen in beidseitige Extreme aus: Filmjournalist und Pulitzer-Preisträger Roger Ebert bezeichnet „*Synecdoche, New York*“ als „*best film of the decade*“⁶, während viele andere ihn wegen seiner selbstgefälligen Art und den Überambitionen möglichst viele Themen in nur einem einzigen Film zu behandeln als erdrückend und einfach langweilig abtun.

Charlie Kaufman arbeitet nach „*Synecdoche*“ an einem neuen Filmprojekt namens „*Frank Or Francis*“ über dessen Inhalt nur gemutmaßt wird aber noch keine konkrete Storyline bestätigt worden ist. Lediglich die Besetzung, darunter Altbekannte aus dem Kaufman-Universum wie Nicolas Cage und Catherine Keener aber auch Comedygrößen wie Jack Black, Steve Carell und Kevin Kline werden über das Internetportal imdb.com bereits bekannt gegeben. Aufgrund budget-technischer Schwierigkeiten kombiniert mit der Kuriosität des Skripts, das sich (wahrscheinlich) einer massenkompatiblen Vermarktung verweigert wird die gesamte Produktion vorübergehen auf Eis gelegt. Charlie arbeitet derzeit (Stand: Oktober 2013) an einer von der Produktionsfirma Lion's Gate beauftragten Kinoadaptation des Romans „*Chaos Walking*“ von Patrick Ness.

⁶ Ebert, Roger: Roger Ebert's Journal. The best film of the decade, in: Chicago Sun-Times, Chicago: 2009, URL: http://blogs.suntimes.com/ebert/2009/12/the_best_films_of_the_decade.html (13.11.2012).

3. Das Hauptmotiv Kaufmans - Die Reise ins Unterbewusste

Das Motiv, aus dem Charlie Kaufman beinahe alle seine Geschichten konstruiert und somit zum Gerüst seiner Werke bestimmt, besteht aus der Reise des Protagonisten, des Helden (oder auch anderer handelnder Figuren) in dessen Unterbewusstsein, in dessen Gehirn – oder auch in das eines anderen. Eine wichtige Rolle dabei spielen die Erzählebenen: Kaufman verwendet Subplots, die sich vom Haupthandlungsstrang nicht durch einen Wechsel von Ort und Zeit abheben, sondern um eine psychologische und gedankliche, manchmal sogar philosophische Ebene erweitert werden. Diesen Usus greift Kaufman (sei es auch in variabler Form) in allen seinen Drehbüchern auf, weshalb die verschiedenen Erzählebenen mittlerweile zu einem unverkennbaren Markenzeichen seiner kreativen Arbeit geworden sind. Trotz komplexem Hin- und Herspringen zwischen filmischer Realität, welche sich mit dem Leben der Charaktere beschäftigt, und gedanklicher Handlungsebenen (z.B. Erinnerungen, Träume oder Gedanken) schafft Kaufman es, diese gekonnt miteinander zu verbinden. Nie wirkt eines der beiden Erzählelemente wie ein Fremdkörper, sie ergänzen sich zu einer dramaturgischen Einheit. Kaufman treibt dieses Spiel soweit, dass er seinen Figuren gewährt die Grenzen zwischen diesen Erzählebenen, oft sogar auch die Grenzen zwischen Realität und Fiktion (siehe „*Adaptation*“) aufzubrechen und zu überschreiten. Auch die metafiktionale Strukturierung, die von Kaufmans Geschichten bis auf die äußerste Ebene seiner realen Persönlichkeit reicht, sowie deren Wirkung soll in dieser Arbeit ausführlich hinterfragt werden.

3.1. Das Portal in Malkovichs Kopf - Being John Malkovich

In Kaufmans Erstlingswerk „*Being John Malkovich*“ präsentiert er uns diese Reise ins Unterbewusstsein auf eine inhaltlich sehr abstrakte, aber dennoch visuelle Art und Weise. Der erfolglose Puppenspieler Craig Schwartz entdeckt in seinem Büro ein Portal in Schauspieler John Malkovichs Gehirn, durch das man fünfzehn Minuten lang das Leben aus der Sicht Malkovichs sehen und mitfühlen kann. Kaufman lässt seine Figuren diese Reise als ein zutiefst empfundenes, spirituelles Ereignis erleben, das die Sicht auf ihr eigenes Sein von Grund auf ändert und Antworten auf existentialistische Fragen der Reisenden liefert (bzw existentialistische Fragen auf Antworten aufwirft, die sich

plötzlich als falsch erweisen). Obwohl sie Malkovich als spirituelle Gäste nur bei den normalsten, alltäglichen Tätigkeiten wie beispielsweise beim Duschen, während des Frühstücks oder bei einer Taxifahrt begleiten, krempelt dieses kurze Erlebnis das meist trostlose und unbefriedigende Leben aller Beteiligten total um. Auch Craig zeigt sich nach seiner übernatürlichen Reise sehr verwirrt:

“CRAIG

It raises all sorts of philosophical questions about the nature of self , about the existence of the soul. Am I me? Is Malkovich Malkovich? Was the buddha right, is duality an illusion?”⁷

Lotte, Craigs Frau, findet das Erlebnis, erstmals die Welt aus den Augen eines Mannes zu sehen, als so erleuchtend, dass sie dadurch ihre Transsexualität entdeckt und über eine Geschlechtsumwandlung nachzudenken beginnt.

„LOTTE

I’ve been going over and over my experience last night. It was amazing.

(beat)

I’ve decided I’m transsexual. Isn’t that the craziest thing?

CRAIG

What, are you nuts?

LOTTE

Everything felt right for the first time. I need to go back to make sure, then if the feeling is still there, I’m going to speak to Dr Feldman about sexual reassignment surgery.”⁸

Für jeden „Eindringling“ entpuppt sich das Portal als eine Art Werkzeug zur Befriedigung persönlicher Bedürfnisse. Während Lotte ihre neuentdeckte geschlechtsbezogene Identität und die daraus entstandene Liebe zu Maxine mithilfe Malkovichs auslebt, ist Craigs Intention das Portal zu nutzen eine völlig andere. Ihn interessieren vielmehr die Aspekte des sich Maskierens, sich Bedeckens und in einen fremden Körper zu schlüpfen, um dessen Gefühle und Gedanken zu teilen oder diesen manipulieren und steuern zu können. Kaufman stellt die Tätigkeit eines Puppenspielers und seine Grundmotivation dieser Leidenschaft nachzugehen mit dem Verlangen für

⁷ Kaufman, Charlie: Being John Malkovich, Faber and Faber Inc., New York: 1999, S. 30

⁸ ebenda S. 45.

kurze Zeit in den Körper eines Fremden schlüpfen zu wollen auf dieselbe Ebene. Eine Szene des Films, in der Craig mit einer Maxine-Puppe und einer Craig-Marionette einen Dialog spielt, bringt uns den innerlichen Antrieb seiner Passion näher.

“CRAIG

(as Maxine, fascinated)

Tell me, Craig, why do you love puppeteering?

(as Craig)

Well, Maxine, I’m not sure exactly. Perhaps it’s the idea of becoming someone else for a little while. Being inside another skin. Moving differently, thinking differently, feeling differently.

(as Maxine)

Interesting. Would you like to be inside my skin, Craig? Think what I think? Feel what I feel?

(as Craig)

More than anything else, Maxine.

(as Maxine)

It’s good in here, Craig. Better than your wildest dreams.

The puppets kiss.”⁹

Craig und Maxines Kunden wiederum nehmen diese „Möglichkeit“ in Anspruch, um wenigstens für kurze Zeit aus ihrem meist verkorksten und unerfüllten Leben zu entfliehen. Sie sind sogar dazu bereit eine horrend Summe von zweihundert Dollar zu bezahlen, nur um einen flüchtigen Blick in ein erfolgreiches Leben werfen und dieses für einen kurzen Augenblick als das ihre genießen zu dürfen. Obwohl diesen Menschen nur ein Vorgeschmack auf ein Sein, das sie wahrscheinlich nie erlangen werden, geboten wird, stellt es für jeden einzelnen eine durchwegs positive und horizontweiternde Erfahrung dar. Man hat das Gefühl, dass dieser Besuch in John Malkovichs Kopf ihnen zurück auf den richtigen Weg, zurück auf die Straße des Erfolgs helfen könnte. Sie scheinen wieder eine Perspektive erlangt zu haben ihr Leben zu meistern.

Maxine nimmt in diesem Verwirrspiel um Sein und Schein eine durchwegs passive Position ein. Sie benützt das Portal niemals selbst, sondern versucht damit ihre Machtgier zu stillen, indem sie ganz ohne moralische Zweifel den Plan verfolgt, das Portal profitabel zu vermarkten. So beginnt sie eine Affäre mit John Malkovich, jedoch

⁹ Kaufman, Charlie: Being John Malkovich, Faber and Faber Inc., New York: 1999, S. 30f.

ausschließlich während sich Lotte in seinem Kopf befindet, um ihre Bedürfnisse nach Anerkennung und totaler Abhängigkeit auszuleben.

„MAXINE

Do you have any idea what it's like to have two people look at you with total lust and devotion through the same pair of eyes?“¹⁰

Eine der schrägsten und skurrilsten Szenen kreiert Kaufman, indem er John Malkovich durch sein eigenes Portal schlüpfen und somit sein eigenes Unterbewusstsein betreten lässt. Er findet sich in einer Welt wieder, in der alle Menschen Malkovich zu sein scheinen und ausschließlich mit dem Wort „*Malkovich*“ kommunizieren.

3.2. Über Orchideen und Drehbuchautoren – Adaptation

In „*Adaptation*“ lädt Charlie Kaufman den Rezipienten ein, gemeinsam mit ihm Gast seiner eigenen Gedanken zu werden. Er erzählt uns seine Geschichte über einen Drehbuchauftrag, infolge dessen er das Buch „*The Orchid Thief*“ von Susan Orlean für die Leinwand adaptieren soll. Mit dieser Aufgabe restlos überfordert, scheitert er schließlich an seinem eigenen Anspruch, dem Buch treu zu bleiben und keinen hollywoodtypischen, klischeebeladenen Blockbuster daraus zu machen. Als allerletzten Ausweg entscheidet sich Kaufman schließlich dazu, sich selbst in sein eigenes Drehbuch zu schreiben und seine Schwierigkeiten mit dem Stoff zu thematisieren. Immer wieder wird der Zuseher dabei Zeuge von Kaufmans Gedanken rund um sein zu verfassendes Drehbuch - vor allem ab dem Zeitpunkt, in dem er sich entscheidet, sich selbst zum Hauptmotiv des Skripts zu machen. Der Autor nimmt dabei auch mithilfe von fein dosierten Dialogpassagen Bezug auf diese Reise in sein Gehirn. Zu Beginn des Films beispielsweise gesteht Amelia, Charlies heimliche Liebe, ihm:

“AMELIA

Well, I'm glad you took the orchid script. [...] I think it will be good for you to get out of your head.“¹¹

¹⁰ Kaufman, Charlie: *Being John Malkovich*, Faber and Faber Inc., New York: 1999, S. 61.

¹¹ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 13.

Im Grunde genommen verläuft die Handlung des Films aber genau in die Gegenrichtung: Gerade der Auftrag der Adaption zu „*The Orchid Thief*“ lässt Kaufman in ärgste Bedrängnis geraten und somit erst recht beginnen, sich in seine eigene Gedankenwelt zurückzuziehen. Durch den von Kaufman gewählten metafiktionalen Erzählstil, mit dem er die filmische Realität und die Gedankenebene oft grenzenlos miteinander verschwimmen lässt, fällt es dem Publikum weitgehend schwer zu bestimmen in welcher filmischen Ebene sich die Geschichte gerade befindet.

Neben den Gedanken bezüglich des eigenen Auftritts in seinem Drehbuch, lässt uns Kaufman auch an seinen Tagträumen und Wunschvorstellungen teilhaben, welche sich zum Großteil um Frauen dreht. So träumt er beispielsweise von einem sexuellen Erlebnis mit Susan Orlean, die ihm hinterher Mut zuspricht, das Drehbuch erfolgreich zu beenden. Kaufman stellt sich ebenfalls vor, wie es gewesen wäre, wenn Kellnerin Alice seine spontane Einladung zu einer Orchideenshow angenommen hätte - mit einer geschlechtlichen Interaktion im Wald.

Kaufman präsentiert uns in „*Adaptation*“ zwei ähnliche Arten von „sich aus der realen Welt zurückziehen und in die eigene Gedankenwelt abzutauchen“. Bei Kaufmans geistiger Aufarbeitung seiner Schwierigkeiten mit dem Drehbuchauftrag geschieht dies auf eine eskapistischen Art und Weise: Um den Konsequenzen seines bevorstehenden Scheiterns zu entkommen, flüchtet er sich in seine Gedanken und beginnt sich selbst zu einem Teil seines Werks zu machen, um dieses von Innen heraus noch zu retten zu versuchen. Ähnlich verhält es sich bei der Flucht in seine Tagträume, mit der Kaufman seine Schüchternheit vor allem dem anderen Geschlecht gegenüber zu kompensieren versucht. In seinen Wunschvorstellungen ist er dazu imstande, mit den Frauenfiguren seiner Umwelt offen über sich selbst und seine Probleme zu sprechen, was ihn somit auch aufgeschlossener und anziehender erscheinen lässt. Doch diese Erkenntnisse kann Kaufman nicht in sein wahres Leben mitnehmen, sie bleiben eine Wunschvorstellung.

3.3. Gedächtnislücken - *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*

In „*Being John Malkovich*“ thematisiert Kaufman das „Entern“ eines fremden Gehirns, eines Körpers, eines Lebens durch Eindringlinge wie eine geistige Belagerung, während er in „*Adaptation*“ den Rückzug in seine eigene Gedankenwelt als

Rettungsversuch einer Schreibblockade und Lebenskrise aufgreift. In „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ hingegen kreisen die gedanklichen Handlungsebenen um ein gegensätzliches Motiv: Hier wird das Verdrängen einer Person und der Beziehung zu dieser aus seinen Erinnerungen zum Zwecke eines unbefangenen Neubeginns beschrieben. Das Eindringen in ein Bewusstsein steht einer Verbannung aus dem Gedächtnis gegenüber.

In allen dieser drei Fälle finden sich zentral gesehen die Protagonisten in den „Täterrollen“ wieder, nachdem sie sich durch eine unglückliche Liebe dazu gezwungen fühlen diese einzunehmen. Genauso wie Craig in „*Being John Malkovich*“, der das Portal in Malkovichs Kopf aktiv nutzt um seiner Angebeteten Maxine nahe zu sein, entscheidet sich Joel in „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ aus eigenen Stücken für die Auslöschung seiner Erinnerungen an Clementine. Auch Charlie Kaufman in „*Adaptation*“ entscheidet sich dazu, sich selbst in sein Drehbuch zu schreiben und somit seine Gedanken an die Welt preiszugeben, weil er sich nicht fähig fühlt, sich an Susan Orlean zu wenden sondern sie nur in seinen Träumen an sich heranlässt. Craig empfindet dieses Mysterium, ein Bewusstsein zu manipulieren, anfänglich als abstoßend und ethisch nicht vertretbar.

“CRAIG

But there’s something profound here, Maxine, we can’t exploit it.

[...]

we don’t know what the significance of this thing is. It might be very dangerous to toy with.”¹²

Auch Charlie Kaufman zweifelt an seiner Zurechnungsfähigkeit als er beginnt sich in sein Drehbuch zu schreiben.

“KAUFMAN

I’ve written myself into my screenplay.

[...]

It’s self-indulgent. It’s narcissistic. It’s solipsistic. It’s pathetic. I’m pathetic. I’m fat and pathetic.

[...]

I’m insane.”¹³

¹² Kaufman, Charlie: *Being John Malkovich*, Faber and Faber Inc., New York: 1999, S. 37.

¹³ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 60.

Joel Barish in *“Eternal Sunshine of the Spotless Mind”* glaubt seinen Ohren nicht zu trauen, als er von Lacunas Dienstleistungen erfährt - jener Firma, die für die Löschungen unglücklicher Liebesbeziehungen verantwortlich ist.

“JOEL:
This is a hoax, right?
[...]
There is no such thing as this!”¹⁴

Alle aber werfen ihre Bedenken über Bord, um ihrem Ziel einer erfüllten Liebe (bzw. das Vergessen einer unerfüllten Liebe) und eines glücklichen Lebens ein Stück näher zu rücken.

Joels Motivation ist eine Form von Rache an seiner ehemaligen Lebensgefährtin, die ihn zuerst aus ihren Erinnerungen verbannen hat lassen. Um seinen Schmerz über die zerbrochene Beziehung und vielmehr über Clementines Entscheidung sich auf solch egoistische Art aus der Partnerschaft zu lösen zu vergessen, entscheidet sich Joel für den gleichen Prozess der Tilgung aller Gedanken.

Während des Löschvorgangs aller Erinnerungen an Clementine, tauchen wir in Joels Erinnerungswelt ein: Wir durchleben mit ihm zum allerletzten Mal die tragischen sowie die glücklichen und emotionalen Momente mit seiner ehemaligen Partnerin, so wie er sie in seinen Gedanken gespeichert hat. Mit Joel will Charlie Kaufman der Frage auf den Grund gehen, ob das Vergessen der schmerzlichen Ereignisse einer zerbrochenen Beziehung es wert sind mit ihnen auch die schönen Stunden der Zweisamkeit zu verlieren und ob wir nicht auch die Erinnerungen an schlechte Momente brauchen um als Individuum zu wachsen und stärker zu werden.

3.4. Ein Abziehbild des wahren Lebens – Synecdoche, New York

„syn.ec.do.che: A figure of speech in which a part is used for the whole (as hand for sailor), the whole for a part (as the law for police officer), the specific for the general (as cutthroat for assassin), the general for the specific (as thief for pickpocket), or the material for the thing made from it (as steel for sword).“¹⁵

¹⁴ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2004, S. 35f.

¹⁵ The American Heritage. Dictionary of the English Language, Houghton Mifflin Company, 2000, URL: <http://www.thefreedictionary.com/synecdoche> (13.11.2012).

Ähnlich wie in „*Adaptation*“ lässt auch Theaterregisseur Caden Cotard in „*Synecdoche New York*“ sein Leben, sein Handeln und seine Sicht der Dinge in seine künstlerische Arbeit einfließen. Aber anders als in „*Adaptation*“, in dem Kaufman versucht sein persönliches Scheitern an einer Drehbuchadaption durch die Einarbeitung genau dieses Scheiterns in sein künstlerischen Werk abzuwenden, thematisiert Caden Cotard sein Leben in einem monströsen Bühnenstück. So möchte er etwas wahrhaft Großes schaffen um sein kleines Leben und sich selbst dadurch etwas besser verstehen zu lernen.

Zu Beginn begegnen wir Cotard als verheirateten Theaterregisseur in einer Kleinstadt nahe New York. Er leidet unter chronischer Hypochondrie und lebt im Hader mit sich selbst und der Welt. Als ihn seine Frau Adele, eine aufstrebende Kunstmalerin, mit ihrer kleinen Tochter Olive verlässt und nach Berlin zieht, bricht für Cotard eine Welt zusammen. Für die künstlerischen Leistungen seiner Arthur Miller-Inszenierung von „*Death of a Salesman*“ erhält er den prestigeträchtigen MacArthur-Preis, ein Kunstpreis der ihm nahezu vollkommene finanzielle Freiheit gewährt und ihm die Möglichkeit geben soll, etwas Großes und Nachhaltiges zu erschaffen.

„It is our hope that you will use your newly found financial freedom to create something unflinchingly true, profoundly beautiful and of unremitting value to your community and to the world.“¹⁶

Caden verliert daraufhin keine Zeit und beginnt mit den Arbeiten für sein monumentales Werk.

„CADEN

The idea is to do a massive theater piece. Uncompromising, honest.

(...)

Here's what I think theater is: it's the beginning of thought. The truth not yet spoken. It's a blackbird in winter. The moment before death. It's what a man feels after he's been clocked in the jaw. It's love... in all it's messiness.“¹⁷

¹⁶ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2008, S. 38.

¹⁷ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2007, S. 47.

In einem gigantischen, verlassenen Warenhaus beginnt er nun mit einer immer wachsenden Anzahl an Schauspielern eine Simulation zuerst seines eigenen Lebens, später des gesamten New Yorks, nachstellen zu lassen. Sein Ziel ist es, eine vollkommene Darstellung der Wirklichkeit zu erschaffen. Während jahrzehntelanger Proben beginnt Caden sein Stück wie auch sein Leben immer mehr zu entgleiten: die Liebe zu seiner Assistentin Hazel scheint von einer ständig wechselnden Einseitigkeit geprägt, der Verlust seiner Tochter und seine psychischen und vor allem physischen Gebrechen setzen ihm immer mehr zu. Als seine Körperfunktionen immer unkontrollierbarer werden und nach und nach zu versagen drohen, wird das Stück zu einer Obsession, die Caden helfen soll, ihn durch seine Kunst unsterblich zu machen.

Je komplizierter die Konstellationen der handelnden Personen und die Beziehungen dieser im Leben um Caden werden, desto wirrer wird sein die Realität widerspiegelndes Stück. Er engagiert Schauspieler, welche die Schauspieler der echten Personen darstellen, er inszeniert quasi ein Stück im Stück (im Stück usw).

Schlussendlich sieht sich Cotard nicht mehr in der Lage sein Werk zu dirigieren und scheint an seinem Lebenswerk zu zerbrechen.

Die Reise in Cadens Gedankenwelt ist in keinem von Kaufmans früheren Filmen so verschleiert dargestellt wie in „*Synecdoche*“. Der Film spiegelt zur Gänze Cadens subjektive Wahrnehmung wider, er pendelt zwischen Beobachtungen der Wirklichkeit und Abschweifungen in Tagträume und selbst die nüchterne Beobachtung trivialer Dinge wie TV-Sendungen oder Magazinbeiträge tragen immer eine Färbung von Cadens innerem Seelenzustand mit sich. Obwohl sich die Thematik des Films um die wahrheitsgetreue Darstellung der Wirklichkeit auf der Bühne dreht, kann sich der Rezipient niemals einer objektiven Betrachtungsweise sicher sein, da wir alles durch Cadens Augen wahrnehmen.

4. Narrationsebenen und Struktur

Eine Geschichte in literarischer, aber auch in filmischer Form kreiert sein eigenes Raum-Zeit-Kontinuum - ein Mikrokosmos (oder auch Diegese genannt), in dem die Erzählung stattfindet. Enthält nun eine von einem Erzähler dargebotene Geschichte eine weitere separate Handlung, welche aus der Sicht einer anderen Person geschildert wird, so erhalten wir zwei diegetische Linien d.h. zwei Erzählebenen. Diese verschachtelte Form des Erzählens, die bis ins Unendliche weitergeführt werden kann nennt Gérard Genette (ein französischer Literaturwissenschaftler, der mit seinen Werken erheblichen Einfluss auf die moderne Erzähltheorie genommen hat) „metadiegetische Erzählung“. Was die Erzählebenen voneinander abgrenzt und unterscheidbar macht ist der narrative Akt selbst. Die Narration der ersten Ebene kann weder der Geschichte, noch der Erzählung zugesprochen werden, da der Erzähler dieser Ebene nicht unbedingt Teil der Handlung sein muss. Im Gegenteil dazu ist dies ab der zweiten Ebene sehr wohl der Fall. Das Verhältnis der Ebenen zueinander ist „*relational-funktional*“¹⁸. Die Bezeichnung der Erzählebenen kann in drei hierarchischen, aufeinander aufbauenden Stufen erfolgen:

- Die extradiegetische Ebene fungiert als Rahmen der Erzählung. Der Erzähler erster Stufe (Autor, Filmemacher) schildert die Ereignisse, die auf der intradiegetischen Ebene stattfinden.
- Die intradiegetische Ebene bildet die eigentliche Erzählung, der darin auftretende Erzähler zweiter Stufe nimmt Bezug auf die Handlung der metadiegetischen Ebene.
- Die metadiegetische Ebene kann als eine Erzählung in einer Erzählung verstanden werden und kann bis ins Unendliche weiterverschachtelt werden.¹⁹

¹⁸ o.V.: Erzählung, Geschichte und Narration in Gérard Genettes Analyse-Modell, Bochum: S. 4.
URL: www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/genette.doc (13.10.2013).

¹⁹ ebenda, S. 4.

4.1. Die metadiegetische Erzählung

Da metadiegetische Erzählformen ein wesentlicher Bestandteil von Kaufmans Handlungsstruktur ist, soll diese nun etwas näher betrachtet werden. Von metadiegetischer Erzählung spricht man dann, wenn eine Geschichte mehrere Handlungsebenen besitzt. Jede Geschichte wird von einem eigenen Erzähler präsentiert, wobei mit einer ineinander umklammernden Erzählform gearbeitet wird.

„Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“²⁰

Um diese Technik und die damit entstehende Struktur verständlicher zu erklären, wird dies hier anhand eines Beispiels demonstriert:

Person 1 (Autor bzw. Filmemacher) schildert seine Abenteuer dem Leser bzw. dem Zuseher, in deren Verlauf er einer Person 2 begegnet, welche ihm ihre eigene Geschichte erzählt. In diesem Fall würde die Gliederung der Handlungsebenen und der darin agierenden Figuren bzw. Erzähler wie folgt ausfallen:

- Ebene 1: Person 1 wendet sich als Erzähler an den Rezipienten und nimmt damit die Position des extradiegetischen Erzählers (Erzähler 1. Stufe) ein.
- Ebene 2: Person 1, als Handelnder in seiner eigenen Geschichte und Person 2 als Erzähler seiner Geschichte übernehmen die Stellung der intradiegetischen Figur bzw. des intradiegetischen Erzählers (Erzähler 2. Stufe).
- Ebene 3: Person 2, als Handelnder in seiner Geschichte nimmt die Position der metadiegetischen Figur ein.

Demzufolge handelt es sich bei Ebene 1 um die extradiegetische Ebene (das Erzählen), bei Ebene 2 um die intradiegetische Ebene (das erzählte Erzählen) und bei der dritten Ebene um die metadiegetische Ebene (das erzählte erzählte Erzählen). Die metadiegetische Ebene entspricht auch immer jenen Gedankenebenen, für die Kaufmans

²⁰ Genette, Gérard: Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch, München: 1994, S. 163.

Geschichten bekannt geworden sind und ich zum Hauptthema meiner Arbeit herausgenommen habe.

4.2. Aufbau

Da Kaufmans Werke irgendwo zwischen Unterhaltungskino, Independentfilm und Avantgarde einzuordnen sind, folgen sie auch strukturell selten den Gepflogenheiten des klassischen Mainstreamfilms. Sie arbeiten selten mit einer chronologischen Abfolge von erzählten Ereignissen.

Die Grundstruktur des hier verwendeten Paradigmas stammt von Syd Field, welches er in seinem Buch *„Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film“* vorstellt und behandelt. Er ist der Auffassung, dass jeder erfolgreiche Film einer Formel zugrunde liegt: dem so genannten *„Grundmuster der dramatischen Struktur“*²¹.

Wie wir in Abbildung 2 erkennen können handelt es sich bei Fields Paradigma um eine klassische Drei-Akt-Struktur, eingeteilt in Exposition (erster Akt), Konfrontation (zweiter Akt) und Auflösung oder Klimax (dritter Akt). Untertrennt werden die drei Akte durch die so genannten Plot-Points (oder auch Wendepunkte genannt), welche die Handlung durch bestimmte Ereignisse vorantreiben und/oder in eine andere Richtung lenken.

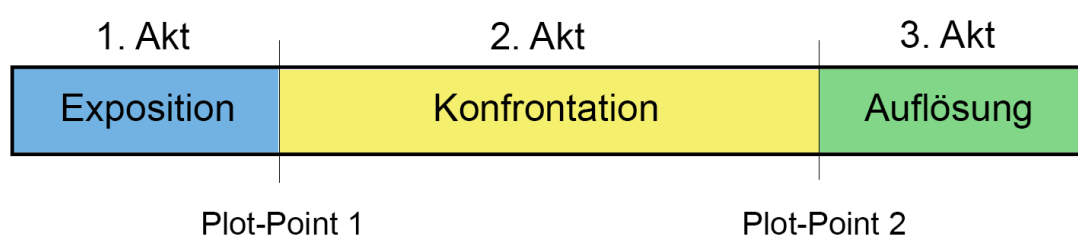


Abb. 2: „Grundmuster der dramatischen Struktur“ von Syd Field.

²¹ vgl. Field, Syd: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, Econ Verlag, München: 2001, S. 11.

4.3. Ebenenstruktur von Kaufmans Filmen

4.3.1. Being John Malkovich

Strukturell gesehen präsentiert uns Kaufman bei seinem Kinoerstling „*Being John Malkovich*“ eine klassisch-chronologisch angeordnete Erzählung, die Syd Fields Standard-Paradigma entspricht. Auch hinsichtlich der Narrationsebenen beschränkt sich Kaufman hier noch auf die intradiegetische Ebene als wichtigste Instanz.

Allein das Ende des Drehbuchs einer früheren Fassung Kaufmans bricht etwas aus der stringent-chronologischen Erzählstruktur aus, wurde aber für den endgültigen Film niemals verwendet. Der dritte Akt von „*Being John Malkovich*“ wurde nämlich während der Drehbuchentwicklung komplett umgeschrieben. Bei Kaufmans Rohfassungen des Skripts²² entwickelte sich die Geschichte im letzten Teil zu einem apokalyptisch-bizarren Horrortrip von dem letztendlich im Film nicht mehr viel übrig geblieben ist. Wir erfahren, dass Dr. Lester alias Captain Mertin einen Pakt mit dem Teufel eingegangen ist. Dieser tritt in Gestalt von Flemmer auf, um mit seinem Gefolge in Malkovichs Kopf einzudringen und mit dessen Hilfe für immer die Welt zu regieren. Um dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen, erscheint Flemmer Craig als Leibhaftiger in einem Albtraum. So will er ihn zum Rückzug aus Malkovichs Körper bewegen. Nur Maxine kann Craig davon abhalten, da sie droht, ihn zu verlassen. Der große Mantini, der Paganini unter den Marionettenspielern, schlägt Craig (noch immer im Körper von Malkovich) eine gemeinsame Aufführung vor um sich zu messen und den Titel des weltbesten Puppenspielers untereinander auszufechten. Craig verspricht Malkovichs Körper im Falle einer Niederlage zu verlassen. Flemmer unterstützt den davon nichts ahnenden Mantini mit teuflischen Kräften bei seiner Performance, um Craig aus Malkovich zu verbannen. Der große Mantini gewinnt den Wettkampf, Craig verliert Malkovichs Körper sowie auch Maxine. Lester steigt mit seinem Gefolge durch das Portal und regiert in Malkovichs Gestalt eine graue Welt in der alle Menschen wie Gefangene gehalten werden. Nur Lotte, die ihren Schimpansen Elija zum Ehemann genommen hat, bildet mit einem Tiergefolge eine kleine Widerstandstruppe. Sie plant, bewaffnet mit einer Bombe durch das Portal zu klettern und Malkovich von innen heraus zu zerstören. In den Gängen des 7 ½ Stockwerks des Merten-Flemmer-Buildings

²² vgl. Kaufman, Charlie: *Being John Malkovich* (First Draft), unveröffentlicht, S. 84ff

trifft sie Craig, der sich bei ihr für alles entschuldigt. Sie vergibt ihm und sie fallen sich in die Arme. Wir sehen, dass Craig wie eine lebensechte Marionette an Fäden hängt, die Kamera folgt den Fäden und wir erkennen den großen Mantini, der Craig steuert. Doch auch er hängt an Fäden die Flemmer alias der Teufel höchstpersönlich führt. Er beginnt satanisch zu lachen, die Kamera fährt in seinen offenen Mund, der wie der glitschig-schleimige Tunnel des Portals aussieht.

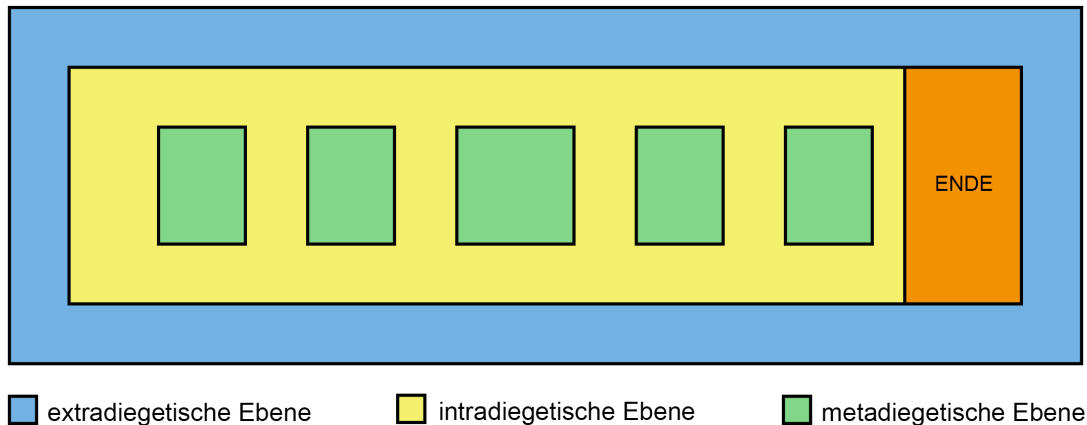


Abb. 3: Ebenenstruktur von „Being John Malkovich“.

Als metadiegetische Ebene können lediglich jene Szenen betrachtet werden, in denen sich ein „Eindringling“ in Malkovichs Kopf begibt. Obwohl diese nicht einwandfrei zur Metadiegeese einzuordnen sind, kann trotzdem von einer „erzählten Erzählung“ gesprochen werden, da uns in diesen Passagen des Films die „Passagiere“ Malkovichs von ihren Gefühlen, Gedanken und Erfahrungen während ihres kurzen Trips erzählen.

4.3.2. Adaptation

Schon in Kaufmans nachfolgendem Drehbuchprojekt verläßt er das klassische Standard-Paradigma von Syd Field. Die dramaturgische Struktur von „*Adaptation*“ gliedert sich wie für ein metafiktionales Werk üblich in eine sich einschließende und verschachtelte Ebenenanordnung, die von Zeit- und Narrationssprüngen durchzogen ist. Da Kaufman sich selbst zu einem Teil der Handlung macht, muss hier auch ein Blick auf die Ebene außerhalb der eigentlichen filmischen Realität geworfen werden.

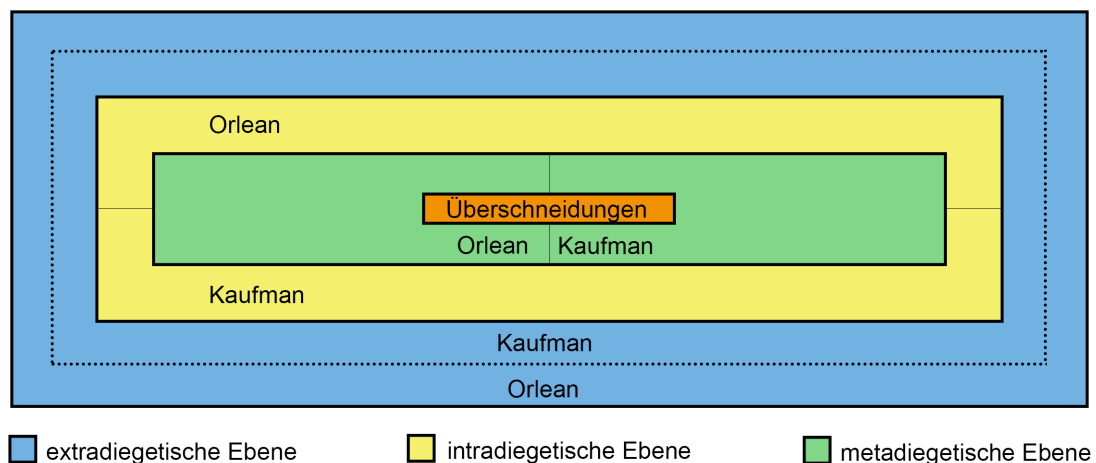


Abb. 4: Ebenenstruktur von „Adaptation“.

Die blau markierte extradiegetische Ebene bildet noch keinen Teil des Films, sie umfasst die wirkliche Welt mit den real existierenden Menschen Charlie Kaufman und Susan Orlean. Da „Adaptation“ sowohl die Entstehung des Drehbuchs, als auch die des Romans „*The Orchid Thief*“ thematisiert, muss jede Handlungsebene in zwei Kategorien unterteilt werden. Die Entstehungsgeschichte von Kaufmans Skript wird von Susan Orleans Romanvorlage eingeschlossen, da diese zu einem früheren Zeitpunkt verfasst wurde. Kaufmans extradiegetische Ebene umspannt wiederum direkt die intradiegetische Ebene, da er die Position des Erzählers einnimmt. Er ist derjenige der uns die Geschichte direkt präsentiert obwohl maßgebliche Teile davon auf Orleans Buch basieren.

Diese noch außerhalb der Filmhandlung befindliche Ebene thematisiert den realen Background der Geschichte, welcher im Fall von „Adaptation“ mit der Story viele Parallelen aufweist. Der „reale“ Charlie Kaufman erhält den Auftrag Susan Orleans Buch „*The Orchid Thief*“ für die Leinwand zu adaptieren. Seine Ratlosigkeit über eine dem Buch gerecht werdende Drehbuchfassung und sein letztendliches Scheitern am vorgegebenen Stoff veranlassen ihn dazu die Thematik größtenteils zu ändern und sich selbst zum Hauptprotagonisten zu machen.

Charlie Kaufman mochte das Buch, weil es gut geschrieben war und sah den Auftrag Susan Orleans Werk zu adaptieren als eine persönliche Herausforderung an, da es strukturtechnisch nichts mit seinen bisherigen Arbeiten gemein hatte. Der Handlungsaufbau ist sehr geradlinig ausgearbeitet und die Geschichte beinhaltet wenig

dramatische Elemente, weshalb sie sich für eine Filmversion als schwierig umzusetzen herausstellte. Kaufmans Antrieb das Projekt weiter zu verfolgen und nicht aufzugeben war einerseits der Gedanke:

„Well, it’s interesting as a book, why can’t it be interesting as a movie?“²³

Auf der anderen Seite handelte es sich um eine Auftragsarbeit, für die er einen Teil der abgemachten Gage bereits im Vorhinein erhalten hatte. Es wäre einer Niederlage gleichgekommen und hätte seiner Karriere einen erheblichen Rückschritt verliehen, hätte er das Projekt fallengelassen. So entscheidet sich Kaufman ein Tabu zu brechen und sich selbst zu einem Teil des Drehbuchs zu machen. Genau an diesem Punkt wird die Ebenen-Konstellation auf eine höhere Instanz gehoben, auf die nächste Erzählebene: die intradiegetische Ebene.

Die intradiegetische Ebene umfasst den Inhalt dieser Werke, zu denen ebenfalls die beiden Drehbuchcharaktere Charlie Kaufman und Susan Orlean zählen. Diese zweite Ebene stellt die erste „innere“ Ebene des Films dar, da sie die realen Gegebenheiten filmisch reflektiert. Deshalb sind die ersten beiden Ebenen handlungstechnisch eng miteinander verbunden.

Charlie Kaufman schildert einen zeitlich abgegrenzten Zeitraum seines Lebens, welcher nur den Rahmen des Drehbuchauftrags als biografische Arbeit umfasst. Dennoch beschränkt er sich dabei nicht nur auf eine bloße authentische Widerspiegelung sondern vermischt Fakten und Fiktion. Er spickt das Drehbuch von „*Adaptation*“ mit Erzählelementen und Personen, welche in seinem realen Leben nie existiert haben, wie etwa sein Zwillingbruder Donald. Er selbst ist aber neben Susan Orlean der tragende Part dieser Ebene. Wiederum hievt uns die Entscheidung des Protagonisten Kaufman, sich selbst zu einem Element seines Skripts zu machen, in die nächsthöhere Ebene.

Die metadiegetische Handlungsebene umfasst das fiktive Drehbuch bzw. den fiktiven Roman der in der intradiegetischen Ebene handelnden Figuren Kaufman und

²³ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 123.

Orlean. Die gesamte Meta-Ebene existiert nur als erschaffenes „Werk“ der intradiegetischen Ebene. Die Trennung zwischen fiktivem Buch und fiktivem Drehbuch fällt auf der metadiegetischen Ebene besonders schwer, da neben „*The Orchid Thief*“ auch das Leben von Susan Orlean zu einem Teil von Kaufmans Skript wird. Alle Figuren und Handlungssegmente wie auch Kaufman selbst erschließen sich uns als Schöpfung des intradiegetischen Kaufmans. Umfassend gesehen muss aber auch die Meta-Ebene als Erfindung des realen Kaufmans gesehen werden, der in diesem Gefüge gleich eines verschachtelten Mikrokosmos eine gottähnliche Stellung einnimmt.

Diese ständigen Überschneidungen sind ein zentrales Stilmittel Kaufmans und Sprünge zwischen den Ebenen, welche dadurch eine Beziehung zueinander erhalten, Bezug zueinander aufnehmen und ihren Fortlauf mitbestimmen. Die Grenzen werden im Laufe der Geschichte immer öfter überschritten was folglich den kompletten narrativen Apparat verändert und beeinflusst.

Dennoch finden wir in diesen schier unüberschaubaren Verlinkungen der Ebenen und Realitäten eine klar abgegrenzte Überschneidung, welche in Abbildung 4 orange markiert sind. Diese Schnittmenge ist jener Teil, in dem Susan Orlean schildert, wie sie die Geisterorchidee gesehen hat. Diese Passage existiert im Buch nicht: Darin behauptet sie, diese nie zu Gesicht bekommen zu haben. Dieser Handlungsabschnitt ist deshalb augenscheinlich dem fiktiven Drehbuch zuzuordnen. Dennoch ist es möglich, dass der erfundene Romaninhalt, der auf der intradiegetischen Ebene agierenden Orlean, von ihrem real existierenden Buch abweicht.

5.3.3. Eternal Sunshine Of The Spotless Mind

In diesem Film nach Kaufmans Drehbuch ist die Ebenenstruktur wieder stringenter gehalten. Der Umstand, dass dieses Machwerk trotzdem als dramaturgisch gelungenes Furiosum bezeichnet werden kann, finden wir auf der metadiegetischen Erzählebene.

Diese Narrationsebene beinhaltet die Erinnerungen Joels an seine gescheiterte Beziehung zu Clementine. Diese fallen während sie erzählt werden dem Löschprozess zum Opfer. Da es sich hier rein um Joels subjektive Erinnerungen handelt, kann der Rezipient niemals erfahren wie die Beziehung zwischen Joel und Clementine wirklich

abgelaufen ist, wie sich Clementine wirklich verhalten hat und wie sie als Mensch gewesen ist. Man kann keine objektive Sichtweise aus dem Gesehenen herausfiltern, da die Gedanken und Erinnerungen eines Menschen immer subjektiv sein werden.

Charlie Kaufman deklariert diese Geschichte klar als Joels Geschichte. Von Clementine erfahren wir im Gegenzug eigentlich sehr wenig. Wir lernen sie nur in den Szenen außerhalb von Joels Gedankenwelt richtig kennen. Alles was sich in Joels Bewusstsein auf der metadiegetischen Ebene abspielt ist ein bloßes Konstrukt von Clementine, all das was in Joels Erinnerungen geblieben ist. Die Art und Weise, wie wir uns an eine Person erinnern ist niemals die gleiche, wie die Erinnerung eines anderen Menschen an die gleiche Person. Jeder formt seine Erinnerungen individuell und subjektiv und niemand kann sagen, was die objektive Wahrheit dahinter ist, solange nur Erinnerungen (und keine auditiven oder audiovisuellen Aufnahmen als „Beweismaterialien“) vorhanden sind. Ebenso können wir uns an ein Ereignis, das wir mit einer bestimmten Person zusammen erlebt haben, an verschiedenen Zeitpunkten unterschiedlich erinnern.

Kaufman hat im Zuge seiner Vorbereitungen für diesen Teil des Films ein Experiment durchgeführt, welches die Subjektivität von Erinnerungen am Besten veranschaulicht: Er hat einen Dialog zwischen seiner Frau und ihm selbst während eines Dinners aufgezeichnet. Danach haben beide Gesprächspartner versucht, ihre Erinnerungen an diesen Dialog wiederzugeben. Es gab erhebliche Differenzen zwischen den Aussagen und dem wirklichen Inhalt dieses Gesprächs. Keiner der beiden konnte die Wahrheit wiedergeben, aber jeder konnte sich an Teile der Wahrheit erinnern.²⁴

Kaufman hat einen weiteren interessanten Punkt als Grundlage für die Konstruktion seiner Meta-Ebene von „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ herangezogen: Erinnerungen können nicht jedes Mal auf die gleich Art aufgerufen werden, sobald sie sich einmal in unserem Kopf befinden. Immer wenn wir erneut an ein Ereignis denken, verändert sich die Erinnerung an dieses.

“Memories are re-created, they don’t exist in storage. They’re recreated each time we think of them.”²⁵

²⁴ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*: Q&A with Charlie Kaufman, Newmarket Press, New York: 2004, S. 138.

²⁵ ebenda, S. 139.

Ein Dialog zwischen Joel und seinem Nachbarn Frank, welcher das erste Mal kurz vor Beginn der Löschung stattfindet und kurz später als zu löschende Erinnerung in Joels Gedächtnis erneut abläuft, zeigt wie Kaufman seine Auffassung von Erinnerungen anwendet. Das erste Gespräch schreibt Kaufman folgendermaßen:

„FRANK
Joel.

JOEL
Frank.

FRANK
Jesus, shit. The only Valentine's Day cards I get from my mother. How pathetic is that? You're lucky you have Clementine, man. She's way cool. Any big Valentine's plans with her?

JOEL
No.

FRANK
It's only a day away, better make reservations somewhere. Don't want to end up at Mickey D's. McRomance. Do you want fries with that shake?

JOEL
I've got to get to bed, Frank.

FRANK
It's 8:30.“²⁶

Der zweite, gleiche Dialog stellt dar, wie sich Joel an dieses Gespräch erinnert:

“MAN
Hey, Joel. What's up?

JOEL
Oh, hi, Frank.

MAN
I only get Valentine's Day cards from my mom. How sad is that? You're lucky you have Clementine, Joel. Any big Valentine's plans?

²⁶ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2004, S. 24ff.

JOEL
No

MAN
It's only a day away, better get...²⁷

Der zweite Dialog ist verkürzt, da an dieser Stelle die Szene bzw. die Erinnerung gelöscht wird. Kaufman baut die Dialoge nach dem Ergebnis seines Experiments auf und nach seiner Auffassung, dass wir die Grundzüge eines Gesprächs wiedergeben können, jedoch nicht den exakten Wortlaut. Joel erinnert sich nicht mehr detailliert an Franks Aussagen, obwohl das eigentliche Gespräch nur ein paar Stunden vor der Erinnerung stattfindet. Er kann sich hingegen ohne Probleme an den Inhalt dieses Dialogs erinnern.

Die temporäre Zuordnung dieser metadiegetischen Ebene kann nicht eindeutig ausgemacht werden. Der Inhalt des Gedachten (die Beziehung zwischen Joel und Clementine) spielt sich vor allen anderen Begebenheiten und Ereignissen im Film ab und müsste den chronologischen Anfang bilden. Genauer betrachtet handelt es sich aber um Erinnerungen, so wie sie gerade in diesem Augenblick von Joel gedacht werden (re-created). Aus diesem Standpunkt betrachtet würden sie, so wie auch im Film, simultan zur intradiegetischen Ebene stattfinden.

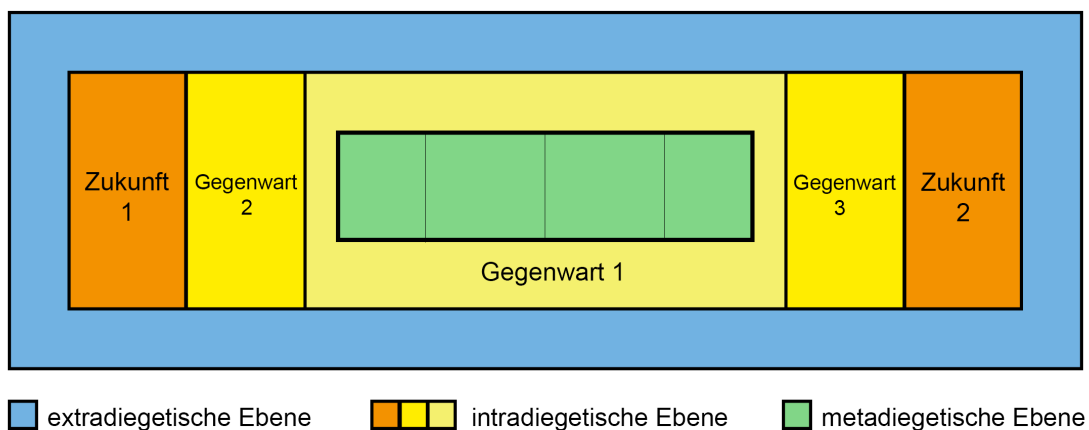


Abb. 5: Ebenenstruktur von „*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*“.

²⁷ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2004, S. 27ff.

Kaufman unterteilt die intradiegetische Ebene von „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ in drei zeitliche Abschnitte: Vergangenheit, Gegenwart und einer nur in einer frühen Drehbuchfassung befindlichen Zukunft.

Als Gegenwart der Geschichte kann jener Teil bezeichnet werden, der chronologisch gesehen nach dem Löschvorgang handelt. Der Film beginnt mit der Gegenwart, als Joel am Morgen nach der Prozedur in seinem Bett erwacht und Clementine zum zweiten Mal in Montauk kennen lernt.

Die Vergangenheit des Films umfasst die Szenen, als Joel weinend nach Hause fährt, sich eine Pille einwirft und für den Eingriff zu Bett geht. Weiters wird der Handlungsstrang, der Stan und Patrick während der Erinnerungseliminierung zeigt, erzählt. Auch die Subplots zwischen Patrick und Clementine und Mary und Dr. Mierzwiak stellt die Vergangenheit dar. Es soll auch noch darauf hingewiesen werden, dass das Ende der diegetischen Vergangenheit direkt an den Anfang der innerfilmischen Gegenwart anschließt. Man könnte sie auch als einen einzigen jedoch in der Mitte unterteilten Handlungsstrang sehen, der chronologisch vertauscht eingesetzt wird. Um die strukturelle Gliederung jedoch so anschaulich und simpel wie möglich zu gestalten, wird die Aufspaltung dieses Strangs in Vergangenheit und Gegenwart beibehalten.

Im Original-Skript von „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ war die Palette von intradiegetischen Erzählabschnitten noch um einen Part reicher gewesen, nämlich um eine Zukünftige, die wie eine Art Rahmenhandlung um die bestehende Geschichte gebastelt war. Der Film sollte mit einer Szene beginnen, in der eine alte Frau einen Verleger aufsucht, der ihr helfen soll, ihr Buch zu publizieren. Der Verleger zeigt sich aber völlig desinteressiert und nicht einmal dazu gewillt, einen Blick in das Manuskript zu werfen. Verzweifelt verlässt die alte Frau das Büro und begibt sich zur U-Bahn, die sich wie ein Schlauch durch ein futuristisches New York schlängelt. Das Buch auf ihrem Schoß trägt den Namen „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“. Am Ende, nach der uns bekannten Geschichte über Joel und Clementine sollte die Story wiederum in der Zukunft enden. Der Zuseher erfährt, dass es sich bei der alten Frau aus der Eröffnungssequenz um die 50 Jahre ältere Mary handelt, die in ihrem Buch alle gelöschten Erinnerungen zusammen geschrieben hat, um sie nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Der Film sollte schließlich damit enden, dass eine andere alte Frau, Clementine, das Lacuna Büro aufsucht, um ihren Ehemann aus ihrem Gedächtnis zu

löschen, bei dem es sich um Joel handelt. Die Story sollte darauf hinauslaufen, dass Clementine und Joel ihre Erinnerungen an den anderen schon unzählige Male eliminieren haben lassen, aber immer wieder zueinander gefunden haben. Ein Teufelskreis, der sich bis in den Tod zu wiederholen droht.

Kaufman erzählt die meisten seiner Geschichten, wie auch „*Eternal Sunshine*“, nicht chronologisch und springt mehrmals innerhalb der Intradiege. Diese dramaturgische Vorgehensweise erscheint auf den ersten Blick sehr verworren, doch Kaufman versteht es auf diese Weise der Struktur der Geschichte mehr Tiefe zu verleihen und den Spannungsbogen aufrecht zu erhalten. Alle Zeitsprünge unterliegen einem wohldurchdachten dramaturgischen Grund und werden auf keinen Fall als bloßer Selbstzweck genutzt.

Kaufman wirft durch seinen eigenwilligen strukturellen Aufbau oft Fragen auf, indem er dem Zuseher zuerst zukünftige Ereignisse zeigt und ihn dadurch über längere Zeit im Unwissen belässt, wie sich eine Szene chronologisch zur Story verhält. Erst nach und nach stellt er Zusammenhänge her, die es dem Publikum erlauben die verstrickten Handlungselemente sinngemäß aneinander zu fügen und in ihrer Gesamtheit zu verstehen. Als Grund für diese Art der Erzählung kann eine Anpassung des Formalen an den Inhalt gesehen werden.

„*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ handelt von Erinnerungen und deren Eliminierung aus dem Gehirn eines jungen, unglücklich verliebten Mannes. Deshalb muss auch der formale Aufbau der Geschichte - die Anordnung der Szenen und deren Übergänge sowie die Aufbereitung der Handlungselemente - für das Publikum dem Hauptmotiv der Gehirnmanipulation untergeordnet werden. Diesen dramaturgischen Kniff schafft Kaufman, indem er seinen Protagonisten Joel und den Zuseher immer auf dem exakt gleichen Wissenslevel belässt. Niemals gönnt er seinem Publikum einen Wissensvorsprung gegenüber Joel - wir erfahren, was er erfährt, wir wissen, was er weiß. Kaufman forciert mit dieser Aufbereitung der Story zuerst Verwirrung, um diese dann in einem Überraschungsmoment aufzulösen. Selbst als Joel seine Erinnerungen an Clementine verliert und sie anschließend zum zweiten Mal „das erste Mal“ begegnet, meistert Kaufman die Schwierigkeit, auch den Zuseher glauben zu lassen, dass es sich

hier um ihre erste Begegnung handelt indem er diese Szene an den Anfang des Films stellt, was die einzige plausible Möglichkeit darstellt.

“I wanted it to feel like you see these people meeting the first time on the train, the way they felt when they were meeting the first time. I didn’t want you to have any information that they had met before, because they didn’t know that.”²⁸

Der Zuseher wird Zeuge des Beginns einer Liebesbeziehung ohne zu wissen, dass genau diese beiden Menschen eine gemeinsame und sehr schmerzvolle Vergangenheit verbindet.

Die endgültige Gliederung der intradiegetischen Ebene sieht folgendermaßen aus: Kaufman strukturiert seinen Film anhand der filmischen Akte, wobei jeder Wendepunkt einen Übergang von einem Akt zum nächsten, gleichzeitig aber auch einen zeitlichen Sprung markiert. Kaufman steigt unmittelbar in die filmische Gegenwart ein und präsentiert uns Joel und Clementines zweite Begegnung im Zug. In der Entscheidung diese Szene an den Beginn des Films zu setzen, besteht die einzige plausible Möglichkeit dem Zuseher diese Begegnung als erstmalig zu verkaufen und den Wissensstand zwischen Rezipient und Protagonist auf demselben Level zu halten. Die Eröffnungsszene führt uns weiter in Clementines Wohnung, wo sie und Joel sich näher kommen und darauf zum Charles River fahren. Nach diesem nächtlichen Ausflug bringt Joel Clementine nach Hause, die aber lieber die Nacht mit ihm verbringen möchte und nur ihre Zahnbürste aus ihrem Apartment holen will. Hier springt Kaufman erstmals in der Zeit nach hinten, führt uns an den Anfang der Vergangenheit, in der Joel verzweifelt mit seinem Auto nach Hause fährt, nachdem er sich für die Löschung der Erinnerungen an Clementine entschieden hat. Mit diesem Zeitsprung stiftet Kaufman erstmals Verwirrung und Spannung, da er zuerst den Beginn einer aufkeimenden, harmonischen Liebesbeziehung zeigt und uns plötzlich in eine Szene stößt, in der ein zutiefst trauriger, weinender Joel zu sehen ist. Er baut hier zusätzlich eine Illusion der Zeiten auf, indem er uns glauben lässt, Zeugen einer filmischen Ellipse geworden zu sein. Der Zuschauer nimmt die gesehenen Sequenzen als chronologisch korrekt an, verbindet sie jedoch mit der Vorenthaltung eines dazwischenliegenden Handlungssegments. Wie hat sich die

²⁸ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. The Shooting Script, Q&A, Newmarket Press, New York: 2004, S. 137.

Beziehung weiter entwickelt? Was ist passiert, dass Joel so verzweifelt ist? Was ist aus Clementine geworden? Kaufman lässt uns noch einige Zeit weiter im Dunkeln tapen, als er die Lacuna-Mitarbeiter Stan und Patrick etabliert, die in ihrem Van auf ihren Einsatz warten. Wir bekommen ihre Gesichter hier nicht zu sehen, sondern können nur ihre Stimmen vernehmen. Der komplette zweite Akt des Films bleibt in der Vergangenheit, wird jedoch mit Beginn der Eliminierung von Joels Gedanken mit der metadiegetischen Ebene quer-geschnitten. Die beiden simultan ablaufenden Erzählstrukturen verhalten sich konträr zueinander, da die Vergangenheit geradlinig, die Erinnerungen aber rückwärts erzählt wird. Trotzdem werden sie miteinander kurzgeschlossen, sie kommentieren einander und reagieren aufeinander. So erfahren wir erstmals aus Joels Gedankengängen von seiner ersten Beziehung zu Clementine, von Lacuna und deren Dienstleistungen. Die handelnden Figuren, vor allem die Mitarbeiter von Lacuna Inc. werden durch Joels Erinnerungen eingeführt. Später versucht Joel mit Clementine erfolgreich in seine Kindheitserinnerungen bzw. in Erinnerungen der Erniedrigung zu fliehen. Dies hat wiederum einen auslösenden Effekt auf die Vergangenheitsebene d.h. auf die Szene mit Stan und Dr. Mierzwiack in Joels Wohnzimmer. Ursache und Wirkung stehen hier in wechselseitigem Bezug zwischen diesen beiden Ebenen, die konträr verlaufen und trotzdem im Cross-Cutting-Stil aneinander montiert wurden.

In einigen Fällen setzt Kaufman Symbole ein, um die verwirrende Dramaturgie anschaulicher zu präsentieren. Clementines ständig wechselnde Haarfarbe ist eines der stärksten Symbole in „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“. Es dient auf der einen Seite dazu, den impulsiven und etwas leichtlebigen mit einem zugrundeliegenden Wunsch nach Veränderung gespickten Charakterzug zu untermauern. Auf der anderen Seite spiegelt die jeweilige Farbe die dazu passende Stimmung in ihrer Beziehung zu Joel wider. Als sie sich auf der Party am Strand kennenlernen, trägt Clementine ihre Haare grün, die Farbe der Hoffnung. Als Joel und Clementine sich dazu entscheiden eine romantische Beziehung einzugehen, färbt sie ihre Haare rot, die Farbe der Liebe. Als ihre Zuneigung langsam aber sicher zu schwinden beginnt, ändert Clementine ihre Haarfarbe in orange, die man als eine abgeschwächte, eine blasse Form von rot sehen kann. Andererseits ist die Farbe orange ein Symbol für Lebhaftigkeit: Clementine will

sich amüsieren, will ausgehen und Spaß haben, während Joel eher bodenständig bleibt und einen ruhigen Abend zuhause dem Partytrubel vorzieht – ein Grund für ihre Streitigkeiten. Nach dem Ende ihrer Beziehung trägt sie ihre Haare blau, ein Zeichen für Kälte und Leere, was ihre Seelenlandschaft zu diesem Zeitpunkt der Geschichte widerspiegelt. Der ständige Wechsel von Clementines Haarfarbe hilft darüber hinaus dem Zuseher, sich in dieser komplexen Struktur, in der des Öfteren zwischen den Zeiten hin- und hergesprungen wird, ein wenig besser zu orientieren.

4.3.4. Synecdoche, New York

Bei Kaufmans Regiedebut „*Synecdoche, New York*“ fällt es schwer zwischen den intradiegetischen und der metadiegetischen Ebene(n) zu unterscheiden, da sich die Erzählung immer mehr auf die subjektive Sicht des Protagonisten Caden Cotard stützt und mit der objektiven Wahrnehmung der Geschichte verschwimmt. Trotzdem wird in diesem Kapitel eine Interpretation versucht, die Kaufmans Ebenen in das Modell von Gerard Genette einbinden soll.

Die chronologische Struktur der intradiegetischen Ebene ist niemals vollends greifbar und damit umso schwerer analysierbar, da die Erzählung rein aus Ellipsen besteht und niemals klar wird wie viel Zeit zwischen den Ereignissen verstreicht - Jahre vergehen wie Minuten und umgekehrt.

Schon in der ersten Szene als Caden erwacht und mit seiner Frau und seiner Tochter frühstückt und dabei die Zeitung studiert vergehen bei genauerer Betrachtung ungefähr einen Monat. Caden wird von seinem Weckerradio geweckt wobei uns der Radiosprecher verrät, dass es sich um den 22. September handelt. Caden holt die Zeitung aus dem Postfach und berichtet Adele über einige Zeitungsmeldungen, die erste datiert vom 14. Oktober 2005, die zweite vom 17. Oktober. Eine abgelaufene Packung Milch aus dem Kühlschrank weist als Ablaufdatum den 20. Oktober auf bevor der Fernsprecher ein fröhliches Halloween wünscht, also der 31. Oktober. Ein weiterer Zeitungsartikel stammt vom 2. November. Die intradiegetische Ebene ist rein durch verwobene Ellipsenteile miteinander verbunden, welche die zeitliche Konstante des Films komplett aushebeln.

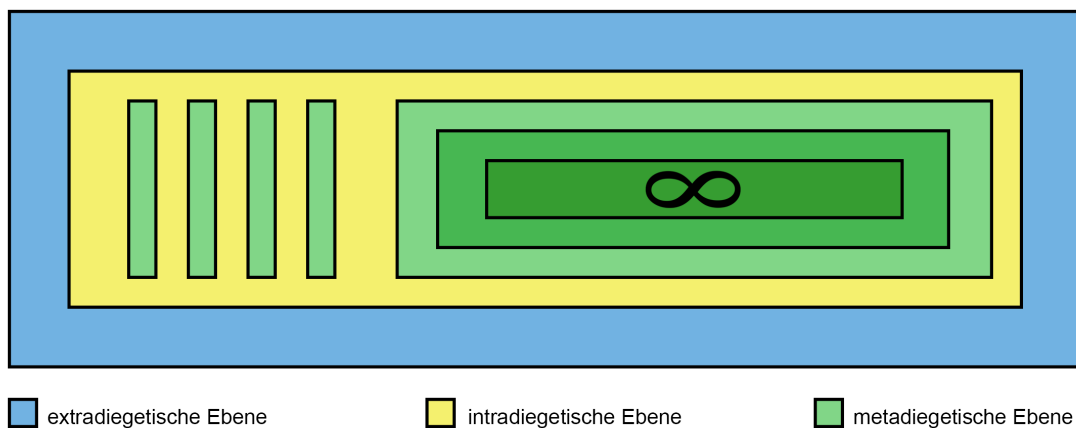


Abb. 6: Ebenenstruktur von „Synecdoche, New York“.

Auf der metadiegetischen Ebene haben wir einerseits die auf Cadens subjektive Darstellung basierenden Abschweifungen in seine Gedanken wie zum Beispiel TV-Cartoons, Magazin-Artikel, Büchertexte oder ähnliches. Sie alle erzählen uns eine kleine Geschichte über Cadens Gemütszustand oder Ängste, welche rein seinen Gedanken entspringen und nicht der diegetischen Realität angehören (siehe Kapitel 6.3.2.). Diese sind in der Abbildung 6 als grüne Säulen dargestellt, da sie immer nur kurz von der Intradiegeese abschweifen.

Auf der anderen Seite präsentiert uns Kaufman auf der Meta-Ebene natürlich Cotards monumentales Theaterstück, das sich durch immer komplexer werdende Lebensumstände um immer weitere Ebenen vermehrt - auf der Abbildung 6 als bis in die Unendlichkeit verschachtelter Block zu erkennen.

Auf der intradiegetischen Ebene haben wir Caden Cotard, der den Entschluß fasst ein über die Grenzen des Lebens hinausferndes Theaterstück zu inszenieren. Schauspieler übernehmen auf der ersten metadiegetischen Ebene die Rolle von Menschen in Cadens Umfeld, sowie auch von ihm selbst (Sammy) und stellen diese auf der Bühne dar.

In der Mitte des Films inspiziert Caden sein Set und stößt auf eine Szene in der gerade eine Szene einer Arztserie in seinem Stück verarbeitet wird. Er gibt den Schauspielern, einer Krankenschwester und einem Arzt, die Anweisung, dass sie nicht vergessen sollen, dass sie Schauspieler seien, die Schauspieler spielen. Dem Kameramann, der die

beiden in der dargestellten Szene filmt, gibt er den Anstoß, dass er sie nicht nur filmt sondern „in der Szene ist“.²⁹

Cadens Traum ist es, das wahre Leben darzustellen, der ihm letztendlich in ein Dilemma manövriert als die von ihm engagierten Schauspieler natürlich beginnen, Beziehungen mit den Menschen aufzubauen, die nicht auf der selben Ebene agieren wie sie selbst z.B. die durch einen Schauspieler verkörperte Figur mit dem Bühnenbildner. Um ein exaktes Abbild der Realität zu gewährleisten muss Caden auch diese Beziehung darstellen und damit eine neue metadiegetische Ebene kreieren. Und da dieses Problem niemals gelöst werden kann und er seine Mitarbeiter nicht voneinander isolieren kann, wie auch sich selbst nicht von anderen wird Ebene um Ebene angehäuft bis in die Unendlichkeit.

Der interessanteste Aspekt daran bleibt aber der Anfangspunkt jeder Ebene dh. die Grenzüberschreitung oder der Beziehungsaufbau der „ungleichen“ Personen, die Caden zum Aufbau einer neuen Ebene zwingt. Dieser Aspekt wird in Kapitel 6.3.2. noch ausführlicher behandelt.

4.4. Der Erzähler

Auf diese Bezeichnung der Erzählebenen aufbauend, kann nun auch die Beziehung des Erzählers zur Handlung analysiert werden.

- Ein autodiegetischer Erzähler ist gleichzeitig auch der Protagonist der Geschichte.
- Ein homodiegetischer Erzähler tritt als Nebencharakter in der Geschichte auf.
- Ein heterodiegetischer Erzähler verkörpert keine handelnde Figur in der Geschichte.³⁰

Weiters kann die Funktion des Erzählers bezüglich der Frage analysiert werden, auf welche Weise der Erzähler die Geschichte präsentiert und welchen Zweck er damit zu erfüllen versucht.

²⁹ vgl. Kaufman, Charlie: Synecdoche New York, DVD, HMH, 2008, TC: 00:50:08.

³⁰ vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, Fink, München: 1998: S. 38

- Narrative Funktion: Das „Erzählen“ der Geschichte selbst steht im Vordergrund.
- Regiefunktion: Sie ermöglicht dem Erzähler Kommentare zu dem von ihm Geschilderten abzugeben.
- Kommunikationsfunktion: Wird vom Erzähler genutzt, um einen Bezug zum Rezipienten aufzubauen.
- Testimoniale Funktion: Der Erzähler fungiert als berichtender Zeuge.
- Ideologische Funktion: Der Erzähler nimmt eine lehrende Position ein.³¹

In diesem Kapitel soll ausschließlich auf die Funktion und Möglichkeiten des metadiegetischen Erzählers eingegangen werden, da ab dieser Ebene der Erzähler multiple Wege der Narration finden kann. Am besten lassen sich die verschiedenen Typen des Erzählers an „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ zeigen, da hier jeder Typus in einer Person, nämlich in der Figur Joels, Anwendung findet.

Die Szenen, die sich in Joels Gehirn abspielen, können in sechs verschiedene Kategorien aufgeteilt werden:

- Erinnerungen, die Joel so erlebt, wie sie wirklich passiert sind (bzw. sehr nahe an der Wirklichkeit).
- Erinnerungen, in denen Joel mittels Voice-Over eine erzählende Position einnimmt.
- Erinnerungen, die Joel beobachtet, während er sich erinnert und mit denen er interagieren kann.
- Erinnerungen, in denen Joel als Beteiligter den Fortlauf mitbestimmen bzw. verändern kann.
- Erinnerungen, in denen Joel Momente seiner Kindheit gemeinsam mit Clementine wiedererlebt.
- Erinnerungen, die bereits gelöscht wurden aber immer noch in einer degradierten Form vorhanden sind.
- Erinnerungen, die niemals stattgefunden haben.

³¹ vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, Fink, München: 1998: S. 41

Anhand dieser Kategorisierung der Ereignisse der metadiegetischen Ebene kann nun auch zwischen den Funktionen des metadiegetischen Erzählers differenziert werden.

Joel agiert in seinen Erinnerungen wie er sie damals erlebt hat.

Joel handelt hier als Hauptfigur seiner eigenen Gedankenwelt. Er agiert und spricht so, wie sich die Szenen in seinem früheren Leben abgespielt haben könnten. Auf den Zuseher machen diese Passagen den Eindruck einer Rückblende, da keinerlei Voice-Overs oder ebenenüberschreitende Stimmen die Szenerie stören.

Joel nimmt eine erzählende Funktion mittels Voice-Over ein und drückt damit seine Erinnerungen und seine daran gekoppelten Gefühle aus.

Joel kommentiert hier mittels Erzählstimme aus dem Off auf subjektive Art und Weise, wie er sich an gewisse Abschnitte seines Lebens erinnert.

“VOICE-OVER

Next thing I remember we were walking down near the surf. You were walking as close as you could to the water without getting wet.”³²

Joel erläutert mittels Voice-Over eine Szene, die sich nicht in seinem Kopf abspielt.

Joel nimmt auch bei Szenen, die sich in der filmischen Wirklichkeit und nicht in seinem Kopf abspielen, eine kommentierende Position ein. Beispielsweise als er Clementine zum ersten (zweiten) Mal in Mauntok kennen lernt und sie in einem Lokal beobachtet. Bei diesem Punkt ist jedoch anzunehmen, dass Joels Erzählstimme Einträge aus seinem Tagebuch zitiert.

“JOEL (V.O.)

Why do I fall in love with every woman I see who shows me the least bit of attention?”³³

³² Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2004, S. 101.

³³ ebenda, S. 4.

Joel kommentiert seine Erinnerungen als handelnde Person.

Ähnlich wie bei Punkt 2 kommentiert Joel hier auf subjektive Weise seine Erinnerungen. Er bedient sich jedoch bei dieser Erzählposition keiner Voice-Overs, sondern kommentiert als handelnde Figur im Sinne eines On-Screen-Kommentators. Oft werden aber Erzählpositionen miteinander verbunden, vor allem bei Joel und Clementines erstem Aufeinandertreffen bei der Party am Strand. In dieser Szene wechselt Joel mehrmals von Voice-Over-Kommentaren zu On-Screen-Kommentaren und wieder zurück:

“CLEMENTINE

I'm Clementine. Can I borrow a piece of your chicken?

JOEL

And you picked it out of my plate before I could answer and it felt so intimate like we were already lovers.

JOEL (CON'D)

I remember –

VOICE OVER

The grease on your chin in the bonfire light.”³⁴

Joel nimmt direkten Bezug auf den Löschvorgang.

Joel ist sich seiner Situation bewusst: Er weiß, dass er in seinem Bett liegt und Mitarbeiter von Lacuna gerade daran arbeiten, sein Gehirn von Erinnerungen an Clementine zu „säubern“. Als er den Vorgang stoppen will, versucht er mehrmals aus seinen Erinnerungen heraus Kontakt zu Dr. Mierzwiak aufzunehmen, um ihn zum Abbruch des Löschprozesses zu bewegen.

„JOEL

(screaming)

Mierzwiak! Mierzwiak!

[...]

Please! Please! I've changed my mind!

(looks down at fading Clementine, then at ceiling)

I don't want this. Wake me up! Stop the procedure! Please!”³⁵

³⁴ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2004, S. 139.

Gespräche von außerhalb, wie beispielsweise mehrere Dialoge zwischen Stan und Patrick, dringen teilweise in diese Meta-Ebene ein. So bekommt Joel mehr und mehr Aufschluss über die Zusammenhänge der handelnden Personen und der Ereignisse, welche ihm ermöglichen, darauf zu reagieren.

³⁵ Kaufman, Charlie: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2004, S. 70f.

5. Metafiktion

Patricia Waugh definiert Metafiktionalität in ihrem Buch „*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*“ wie folgt:

“A term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of her own methods of construction, such writing not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”³⁶

Charlie Kaufman bindet meist einen hohen Anteil an Metafiktionalität sowie Selbstreflexionen in seine Werke ein. In „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ und „*Being John Malkovich*“ geschieht dies auf eine sehr reduzierte und subtile Weise, in „*Adaptation*“ und „*Synecdoche, New York*“ hingegen sind die metafikionalen Grenzüberschreitungen allgegenwärtiger Bestandteil der Dramaturgie. Bevor aber gezielt auf Kaufmans Umgang mit metafikionalen Erzähltechniken eingegangen wird, muss die Entstehung dieser narrativen Gattung in der Literatur und die Adaption jener für das Medium Film näher erläutert werden.

5.1. Film und Literatur

Metafiktionale Erzählformen in der Literatur reichen mit Werken wie beispielsweise „*Don Quijote*“ von Miguel de Cervantes bis ins 17. Jahrhundert zurück und hatten im Laufe der Zeit immer wieder ihre Vertreter hervorgebracht. Beim Medium Film dauerte es bis in die Achtziger des 20. Jahrhunderts bis man sich an den Gebrauch von Metafiktion im Allgemeinen und die Verwendung von Metalepsen im Speziellen herangewagt hat. Metalepsen stellen die Überschreitung der narrativen Grenzen in Erzählungen wie Romanen oder in filmischer Form dar. Es dauerte also einige Zeit bis diese Erzählweise auch abseits von Experimentalfilmen und No- bis Low-Budget-Filmen ihren Zuspruch erhalten konnten.

³⁶ Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, 1984, S. 2.

Charlie Kaufmans „*Adaptation*“ und „*Synecdoche, New York*“ zählen bis heute zu den ausgeprägtesten Vertretern dieser Erzählgattung, da diese beinahe jede vorhandene Narrationsebene sprengen und keine dieser Grenzen stabil halten. „*Adaptation*“ genießt aufgrund seiner unkonventionellen und einzigartigen Erzählform längst Kultstatus und metafiktionales Erzählen im Allgemeinen hält vermehrt Einzug auf der großen Leinwand. Trotz alledem lassen sich immer noch wenige Publikationen über Metafiktionalität im Film finden. Aus diesem Grund bin ich dazu angehalten, bei der Analyse dieser Filme zugrunde liegender Theorien auf Veröffentlichungen über metafiktionale Erzählformen der Literatur zurückzugreifen, um diese auf den Gebrauch in Spielfilmen und im Speziellen auf Kaufmans Werke umzulegen. Großteils möchte ich mich dabei auf Patricia Waugh's „*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*“ und Gérard Genettes „*Die Erzählung*“ beziehen.

5.1.1. Die vierte Wand

Als die vierte Wand versteht man die imaginäre Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum im Theater oder auch die Abgrenzung, welche die Leinwand im Kino zwischen diegetischer Filmwelt und Rezipienten zieht.³⁷ Im Regelfall wird diese Wand von den handelnden Figuren ebenfalls als undurchdringbare Barriere empfunden und nicht überschritten. Sie kann aber von einem Charakter durchbrochen werden, wenn er beispielsweise beginnt mit dem Publikum zu interagieren oder auf Geschehnisse im Zuschauerbereich reagiert.

Ursprünglich wurde im Theater eine strikte Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum und auch zwischen der Zeit der Aufführung und der Handlung vermieden. Im Theater der griechischen Antike standen die agierenden Figuren oft in Interaktion mit dem Chor, welcher eine verbindende Stellung zwischen ihnen und dem Zuschauer einnahm.³⁸

Auch in der Neuzeit fand diesbezüglich nicht grundsätzlich eine Änderung statt: Im Drama „*The Knight Of The Burning Pestle*“ (1607) von Francis Beaumont waren drei Zuseher Bestandteil des Stücks, die sich immer wieder in die Handlung

³⁷ vgl. HJW: Lexikon der Filmbegriffe. Vierte Wand, o.O., 2012,

URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2999> (13.10.2013)

³⁸ vgl. ebenda

einschalteten und Änderungen von den Schauspielern forderten. Im englischen und auch im spanischen Renaissancetheater wurden oftmals die Grenzen zwischen verschiedenen Handlungsebenen vermischt, Trennungen zwischen Rahmen- und Binnenhandlungen aufgehoben.³⁹

Eine klare Abgrenzung zwischen Bühne und Zuschauerbereich entstand erstmals im sogenannten „geschlossenen Drama“ der französischen Klassik. Dennoch behielt man sich speziell im Unterhaltungstheater die Gewohnheit bei, in Richtung des Publikums zu agieren und somit aus der Handlung zu treten, wie es etwa beim „A-part-Sprechen“ üblich war. Darunter versteht man ein an den Zuseher adressiertes Beiseite-Sprechen, das der Gesprächspartner in der Szene nicht mitbekommen konnte, quasi ein dem Publikum präsentierter Gedanke oder eine Erläuterung.⁴⁰ Ein Gegner des A-part-Sprechens namens Denis Diderot sprach sich Mitte des 18. Jahrhunderts gegen diese, wie er es nannte, „*Unsitte und Unehrllichkeit der Schauspieler*“⁴¹ aus.

„Stellen Sie sich am Vorderrand der Bühne eine große Mauer vor, die Sie vom Parterre trennt, und spielen Sie so, als würde sich diese Wand nicht bewegen.“⁴²

Die naturalistische Imagination einer vierten Wand kam erst im 19. Jahrhundert auf unter der Voraussetzung des Publikums an etwas offensichtlich Fiktivem teilzuhaben – Samuel Taylor Coleridge, ein englischer Dichter, nannte es die „*willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit*“⁴³.

Auch ein Vergessen der Schauspieler und Autoren bei ihrer Arbeit an sich selbst wird immer mehr akzeptiert. Autor Gerhard Hauptmann meinte, dass er beim Verfassen seines Werks „*Vor Sonnenaufgang*“ von 1889 geschrieben habe „*ohne an das Publikum nur zu denken, als ob die Bühne nicht drei, sondern vier Wände hätte*“.⁴⁴ Auch Schauspieler wurden dazu angehalten, sich nicht von Reaktionen der Zuschauer bewegen oder verleiten zu lassen, wie es beispielsweise die Methodik von Konstantin

³⁹ vgl. Felisberto, Maggie: The Knight of the Burning Pestle is Coming, in: Maggie Felisberto's Blog, 2011, URL: <http://maggiefelisberto.wordpress.com/tag/breaking-the-fourth-wall/> (03.11.2013)

⁴⁰ vgl. HJW: Lexikon der Filmbegriffe, o.O., 2012, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5224> (12.10.2013)

⁴¹ Diderot, Denis: Das Theater des Herrn Diderot, Bd.2, Berlin: 1781, S. 157.

⁴² ebenda, S. 204.

⁴³ Zipf, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Erich Schmidt Verlag, Berlin: 2001, S. 283.

⁴⁴ Hauptmann, Gerhard: Die Kunst des Dramas, Propyläen Verlag, Berlin: 1963, S. 94.

Sergejewitsch Stanislawski lehrte.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Kritiken am Naturalismus immer lauter und somit auch die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer undurchlässigen aber trotzdem nicht existierenden, vierten Wand. Unter diesen Kritikern zählten sich unter anderem Theatergrößen wie Meyerhold oder Bertolt Brecht.

Im neu aufgekommenen Medium Film wirkte die vierte Wand aufgrund ihrer absoluten Undurchdringlichkeit der Abgrenzung zwischen Filmwelt und Zuschauerraum viel effektvoller als im Theater, weshalb sich dieses langsam wieder auf die Interaktion mit dem Publikum besann.

5.1.2. Das Durchbrechen der vierten Wand⁴⁵

Im Theater gilt die vierte Wand als eine rein imaginäre und offensichtlich fiktive Grenze; im Film, Roman oder in Computerspielen hingegen wird sie vom Rezipienten als unabänderliche Wirklichkeit empfunden. Das Durchbrechen dieser Grenze folgt immer einem vorangegangenen Bruch von dramaturgischen Konventionen, der den Roman oder den Film als fiktives Werk enttarnen. Auf der Bühne ist es für eine Figur möglich, sich direkt an sein Publikum zu wenden, im Roman und im Film ist diese persönliche Adressierung nicht machbar. Trotzdem oder gerade deshalb wird sie oft vorgegaukelt, indem der Schauspieler eines Films aus der Handlung ausbricht und sich in die Kamera wendet und somit den gleichen Effekt erzielt als ob er den räumlich und zeitlich entfernten Zuseher direkt ansprechen würde. Neben häufigem Gebrauch in Komödien und Horrorfilmen, kann dieser Effekt auch als Stilmittel in Kriminalgeschichten vorkommen. Dort wendet sich die handelnde Figur an den Zuseher/Leser und bittet ihn um Hilfe bei der Lösung eines Falls. Ein weiterer Anwendungspunkt wäre, wenn fiktive Charaktere einer Geschichten sich selbst ihrer Fiktionalität bewusst werden würden und sich an das Publikum wenden oder einen Versuch starten würden, aus „ihrer“ Welt auszubrechen, wie zum Beispiel in Woody Allens „*The Purple Rose Of Cairo*“ (1985). Auch dieser Ausbruch aus einer Rolle wird als Bruch der vierten Wand bezeichnet.

⁴⁵ vgl. Goffman, Erving: Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Suhrkamp, Frankfurt: 2008, S. 35ff.

5.2. Metafiktionale Theorien

In metafiktionalen Werken wird gezielt versucht, erzählerische Konventionen zu umgehen und die in sich geschlossene, fiktive Einheit aufzubrechen. So soll deren künstlicher Charakter hervorgekehrt werden. Diese Technik wurde in der Literatur schon sehr früh entwickelt, hat unter anderem in Miguel de Cervantes „*Don Quijote*“ (17. Jhdt) wie auch in „*The Private Memoires and Confessions Of A Justified Sinner*“ (1824) von James Hogg Anwendung gefunden. Höhere Bedeutung hat dieses Verfahren aber erst in der Postmoderne erlangt.

Technisch gesehen handelt es sich bei Metafiktionalität um eine Vermischung unterschiedlicher Erzählebenen. Die Grenzen des Fiktiven, die normalerweise vom Autor aufgebaut werden und als undurchdringbar gelten, werden in diesem Fall überschritten.

Metafiktion kann auch als ein „*Sammelbezeichnung für erzählende Texte, die selbst bewusst die Erzählfiktion durchbrechen, selbstreferentiell und systematisch den Kunstcharakter des Werkes spielerisch bloßstellen und ihrerseits durch Analysen und Kommentare des fingierten Erzählprozesses thematisieren, das Unzureichende der Erzählkonvention aufdecken und die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion zur Realität neu stellen, wobei der Leser zugleich Nachvollzieher des fiktiven Textes und von dessen Selbstreflexion ausgeschlossen ist*“⁴⁶ bezeichnet werden.

Zusammenfassend handelt es sich bei einem metafiktionalem Werk um einen Text, einen Film oder ein Theaterstück, das sich selbst über ihre Fiktionalität im Klaren ist. Metafiktionalität ist selbstreflektierend und handelt bewusst auf meist ironische Weise mit Hilfsmitteln der Fiktion. Sie lässt den Rezipienten nie vergessen, dass es sich um ein fiktives Werk handelt bzw. ein künstliches Konstrukt, das nicht der Wirklichkeit entspricht. Sie steht in engem Zusammenhang mit dem epischen Theater, das sich ebenfalls immer klar als fiktives Stück deklariert.

⁴⁶ Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Kröner Verlag, Stuttgart, 2001, S. 512.

5.2.1. Metafiktionale Charakteristika

Obwohl die Charakteristika von metafiktionalen Werken sehr variabel und weitläufig in ihrer Benutzung erscheinen, gibt es dennoch Eigenschaften, die als „typisch“ bezeichnet werden können und für diese Art von Texten und Filmen Gültigkeit besitzen. Diese Techniken und Charaktereigenschaften werden oft kombiniert, können aber auch allein stehend Verwendung finden. Metafiktion beschäftigt sich mit intertextuellen Referenzen und nimmt Anlehnungen an:

- der Betrachtung und Überwachung fiktionaler Systeme.
- der Einbeziehung von Aspekten der Theorie und Kritik.
- der Erschaffung von Biographien imaginärer Schriftsteller/Filmmacher.
- der Präsentation und Diskussion fiktionaler Werke von imaginären Charakteren.

Autoren metafiktionaler Werke missachten beabsichtigt narrative Regeln durch...

- die Verwendung von Kommentaren auf das Verfasste.
- die Einbindung der Autoren in ihre Werke und durch Interaktion mit fiktionalen Charakteren.
- direktes Ansprechen des Rezipienten.
- die Infragestellung wie narrative Voraussetzungen und Konventionen die Wirklichkeit verändern, indem sie zu beweisen versuchen, dass gar keine Wahrheit bzw. Meinung existiert.

Metafiktion bedient sich meist unkonventionellen und experimentellen Techniken wie...

- die Ablehnung eines konventionellen Struktursystems.
- die Verweigerung sich selbst als „real“ verkaufen zu wollen.
- die Zerrüttung von Konventionen um die Wirklichkeit in einen äußerst verdächtigen Begriff zu verwandeln.
- ein übertriebenes Fundament ihrer eigenen Instabilität.
- Zeigen von Reflexion.⁴⁷

⁴⁷ vgl. Waugh, Patricia: Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Routledge, 1984.

5.2.2. Formen von Metafiktionalität

Im Laufe der Zeit haben sich unterschiedlichste Typen der Metafiktionalität gebildet jedoch möchte ich nur auf jene Erzählformen eingehen, die sich auf einen filmischen und nicht auf einen bloßen literarischen Gebrauch beziehen:

- Ein Film über einen Filmemacher, der einen Film dreht:
z.B.: „8 ½“ (Federico Fellini, 1976);
- Ein Film über einen Schriftsteller, der einen Roman schreibt:
z.B.: „*Secret Window*“ (David Koepp, 2004);
- Ein Film über einen Lesenden, der einen Roman liest:
z.B.: „*Neverending Story*“ (Wolfgang Petersen, 1984);
- Ein Film im Film:
z.B.: „*Inland Empire*“ (David Lynch, 2006);
- Ein Film, in dem der Erzähler ebenfalls ein Charakter ist:
z.B.: „*Everything Is Illuminated*“ (Liev Schreiber, 2005);
- Charaktere, die auf eine gewisse Weise handeln, weil sie diese Handlungen von anderen Charakteren der Geschichte erwarten:
z.B.: „*Scream*“ (Wes Craven, 1996);
- Charaktere, die sich darüber bewusst sind, dass sie Teil einer fiktiven Geschichte sind:
z.B.: „*Stranger Than Fiction*“ (Marc Forster, 2006);
- Eine bereits existierende Fiktion, die in einem anderen fiktionalen Werk besprochen oder behandelt wird:
z.B.: „*Clerks*“ (Kevin Smith, 1994)

- Ein Film, in der der Erzähler eine Nebenfigur verkörpert und mit dem Zuseher kommuniziert:
z.B.: *“The Big Lebowski”* (Joel Coen, Ethan Coen, 1998);
- Ein Film, in dem die Hauptfigur mit dem Zuseher kommuniziert:
z.B. *“Wayne`s World”* (Penelope Sheeris, 1992);

5.3. Metalepse

Von einer Metalepse spricht Gérard Genette dann, wenn die Grenzen mindestens zweier Erzählebenen überschritten werden und diese nicht länger ihren eigenständigen Mikrokosmos isolieren können. Genette bezeichnet diese Schwelle als *„bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“*⁴⁸. Dabei sind es stets die erzählenden oder handelnden Figuren, die imstande sind diese Abgrenzungen aufzubrechen. Doch auch der Autor oder Rezipient selbst ist nicht davon ausgeschlossen, in eine metaleptische Erzählung verwickelt zu werden.

5.3.1. Mise-en-abyme

Eine Sonderform der Metalepse bildet der Begriff Mise-en-abyme, welcher eine „Bild im Bild“-Darstellung bezeichnet. Sie bildet eine *„Paradoxe Erzählkonstruktion, bei der sich extra- und intradiegetische Ebene scheinbar wechselseitig enthalten. Voraussetzung ist die narrative Metalepse. Zum Beispiel: Eine Erzählinstanz zweiter Stufe erzählt die Erzählinstanz der ersten Stufe.“*⁴⁹

Eines der bekanntesten Textbeispiele einer Mise-en-abyme ist ein populäres Kinderlied:

„Ein Hund kam in die Küche und stahl dem Koch ein Ei.

⁴⁸ Genette, Gérard: Die Erzählung, Fink, München: 1998, S. 168f.

⁴⁹ Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, C.H.Beck, München: 1999, S. 190.

Da nahm der Koch den Löffel und schlug den Hund zu Brei.
Da kamen die anderen Hunde und gruben ihm ein Grab,
und setzten ihm ein'n Grabstein, worauf geschrieben stand:
Ein Hund kam in die Küche...⁵⁰

Diese Form der mise-en-abyme stellt eine unendliche Schleife an Wiederholungen dar, die in hierarchischer Anordnung bei jedem erneuten Durchlauf auf einer weiter verschachtelten Meta-Ebene passieren. Diese Unendlichkeit ist aber nicht zwingend, auch eine einmalige „Bild-im-Bild“-Darstellung wie beispielsweise die Werbeplakate der Firma Schokoladefirma Droste werden als eine Form von mise-en-abyme angesehen.



Abb. 7: Mise-en-abyme bei „Droste's Cacao“.

⁵⁰ Zitiert ist die deutsche Originalversion des Kinderliedes nach der Ausgabe: Warten auf Godot, Suhrkamp, Frankfurt: 1975, S. 143.

6. CHARLIE KAUFMANS META-WELT

6.1. Being John Malkovich

Die Metafiktionalität in Kaufmans Drehbuch-Erstlings „*Being John Malkovich*“ beschränkt sich hauptsächlich auf den titelspendenden Charakter des Films: John Malkovich – ein realer Schauspieler, der sich selbst in einem Film verkörpert, der auch noch nach ihm benannt ist. Hier bricht Charlie Kaufman erstmals die Grenzen seiner Erzählebenen, nämlich der extra- und intradiegetischen Ebene.



Abb. 8: Malkovich begegnet sich in seinem eigenen Kopf.

Während der Vorproduktions-Phase brachte ein Produzent den Vorschlag, aus marktstrategischen Gründen John Malkovich gegen Tom Cruise zu ersetzen. Kaufman und Spike Jonze beharrten jedoch auf Malkovich, da ihre Wahl nicht zufällig erfolgte, sondern wohldurchdacht war. Malkovichs Charakter im Film war eine übertrieben fiktionalisiert dargestellte Figur und basiert auf dem Bild, wie Malkovich von den meisten Menschen gesehen wird: Als bekannter und angesehener Schauspieler, der aber noch genug Geheimnisse in seiner Person verbirgt und dessen Privatleben nicht in jeder Boulevardpresse nachgelesen werden kann.⁵¹ Charlie Kaufman beschreibt, warum er

⁵¹ vgl. Rimas, Andrew: John Malkovich. The Invisible Man, in: Boston Magazine online, Boston: 2005, URL: <http://www.bostonmagazine.com/articles/2006/05/john-malkovich-the-invisible-man/> (23.11.2012).

Malkovich als zentrale Figur für sein erstes Drehbuch gewählt hat:

„There’s something odd and unknowable about him. You never really know what’s going on behind his eyes, so it becomes fascinating, and I think that works for the story.“⁵²

Malkovich gilt nicht als einer der bekanntesten Schauspieler unserer Zeit (in „*Being John Malkovich*“ ist keiner der ihm begegnenden Menschen dazu imstande auch nur einen Film zu nennen, in dem er mitgespielt hat), dennoch erleben die meisten Menschen ihre 15 Minuten als Malkovich als zutiefst ergreifendes und kathartisches Erlebnis. Dieses Set-Up erinnert an ein Statement von Andy Warhol aus einem Ausstellungskatalog für eine Exhibition in Stockholm 1968: „*In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes.*“.⁵³

„*Being John Malkovich*“ kann als eine Kritik an den Star- und Promikult gelesen werden, da Malkovich im Film nicht für seine herausragenden schauspielerischen und künstlerischen Leistungen bewundert wird, sondern einfach nur weil er berühmt ist.

„MAXINE
Sounds delightful. Who the fuck is John Malkovich?

CRAIG
He’s an actor. One of the great American actors of the 20th century.

MAXINE
What’s he been in?

CRAIG
Lots of things. He’s very well respected. That jewel thief movie, for example.“⁵⁴

Dr. Lester betritt schließlich Malkovichs Körper samt seiner Gefolgschaft - dies könnte interpretatorisch dafür stehen, dass ein Schauspieler ein Teil des öffentlichen Lebens ist und somit jedermanns „Besitz“ darstellt.

Martin Kley geht noch einen Schritt weiter und zieht Parallelen zwischen dem Portal in Malkovichs Kopf und einem Kinosaal. Kino ist dazu imstande seinen

⁵² Dedulle, Max: *Change is not a choice*, Universiteit Gent, Gent: 2009, S. 21.

⁵³ Mattern, Joanne: *Andy Warhol*, Checkerboard Books, 2005, S. 7.

⁵⁴ Kaufman, Charlie: *Being John Malkovich*, Faber and Faber, New York: 1999, S. 35f.

Besuchern die Identifikation mit einer fiktiven Figur oder einer berühmten „Leinwandgröße“ zu ermöglichen. Doch auf die gleiche Weise, mit der die „Eindringlinge“ in Malkovichs Kopf eine ausschließlich passive Identifikation erfahren, beschränkt sich auch die Erfahrung von Kinobesuchern auf ein betrachtendes Ereignis.⁵⁵

Das beste Beispiel für das Aufbrechen der Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Ebene zeigt jedoch die im Film gespielte Dokumentation über Malkovich als Puppenspieler⁵⁶ in der mit realen Fakten und filmimmanenten Tatsachen ständig jongliert wird. Wir sehen eine Dokumentation über den Schauspieler John Malkovich (real) und seinen Aufstieg zum weltweit gefeierten Puppenspieler (filmimmanent). Wir erfahren seinen wirklichen Geburtsort Illinois und seine ersten Bühnenerfahrungen als Mitglied der *Steppenwolf Theatre Company* in Chicago. Reale Charaktere wie der Schauspieler Sean Penn werden über Malkovichs erfundene Tätigkeit als Puppenspieler befragt. Wir sehen irreale Fotos auf realen Magazinen wie dem „*People Magazine*“ und die intradiegetische Figur Maxin steht auf einer Gala direkt neben Brad Pitt.

6.2. Adaptation

„Indem der Film von sich selbst handelt und dabei seine eigenen narrativen Mechanismen offen legt, gleichzeitig aber auch eben diesen Versuch der Selbst-Dekonstruktion demonstriert, funktioniert er wie ein Möbius-Band, das sich endlos um sich selbst schlängelt.“⁵⁷

6.2.1. Verbindung zu früheren Werken

In der ersten Szene von „*Adaptation*“ wird die Figur Charlie Kaufman am Set von „*Being John Malkovich*“ eingeführt. In einer real nachgestellten Drehsituation, welche filmtechnisch einem Making-Of-Footage gleicht, werden neben Kaufman und John Malkovich auch Kameramann Lance Arcord und Regieassistent Thomas Smith gezeigt und mittels Namensinsert vorgestellt. Diese beiden Filmschaffenden waren damals tatsächlich bei der Produktion von „*Being John Malkovich*“ tätig.

⁵⁵ vgl. Dedulle, Max: *Change is not a choice*, Universiteit Gent, Gent: 2009, S. 30.

⁵⁶ vgl. Jonze, Spike: *Being John Malkovich*, DVD, Universal Pictures, 2001, TC: 1:24:57 ff.

⁵⁷ Kucharzewski, Jan.: *Adaptation*, in: Filmszene.de, URL: <http://www.filmszene.de/kino/a/adaption.html> (23.11.2012)



Abb. 9: Charlie Kaufman (Nicolas Cage) auf dem Set von „*Being John Malkovich*“ in „*Adaptation*“.

Im Gegensatz zu Nicolas Cage, der den Drehbuchautor Charlie Kaufman verkörpert, handelt es sich bei den gezeigten Crewmitgliedern tatsächlich um die echten Arcord und Smith. Die Exposition von John Malkovich erreicht dabei eine metafiktional gesehen noch übergeordnetere Stufe: Wir sehen den Schauspieler John Malkovich, wie er sich in einer fiktiven Drehsituation für den Film „*Adaptation*“ selbst spielt, wie er sich selbst in einem Film spielt, der von ihm handelt und nach ihm benannt ist („*Being John Malkovich*“). Die wahrscheinlich skurrilste Konstellation einer Rollenverkörperung der Filmgeschichte. In diesem Fall findet eine Überschreitung zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Ebene statt.

6.2.2. Die Zwillingsbrüder Charlie und Donald

Charlies Zwillingsbruder Donald, der im Film ebenfalls durch Nicolas Cage dargestellt wird, bildet eine Art Gegenpart zu Charlie. Donald ist ein überaus extrovertierter Charakter, sehr kontaktfreudig und hat keine Probleme, auf Frauen zuzugehen und sich in ihrer Gegenwart zu behaupten. Auf der anderen Seite scheint er etwas naiv zu sein (vor allem zu Beginn der Geschichte), karrieretechnisch wenig erfolgreich und deshalb abhängig von seinem Bruder Charlie, der ihn bei sich wohnen lässt. Doch gerade diese hoffnungslose Naivität gepaart mit seiner Offenheit und Ehrlichkeit, mit der er auf seine

Mitmenschen zugeht, verhilft ihm auch zu finanziellem Erfolg in Form eines 08/15-Thrillerskripts, das er nach Anleitung eines Robert McKee - Drehbuchseminars verfasst. Charlie, der meistens schlecht gelaunt und unzufrieden mit sich selbst und der Welt scheint, empfindet eine gewisse Abneigung gegenüber seinem Zwillingbruder. Diese Abneigung resultiert aus Neid auf seine aufgeschlossene Fröhlichkeit und sein ausgeglichenes Gemüt, mit dem Donald jede noch so unüberwindbare Lebenshürde zu meistern vermag.

Es gibt viele Anzeichen dafür, dass Charlie und Donald durch ihre gegensätzliche Charakterzeichnung zwei Seiten einer Seele darstellen sollen und somit eine formale Trennung einer einzigen, gespaltenen Persönlichkeit. Eine dieser zahlreichen Anspielungen finden wir, als sich die Brüder über den an multipler Persönlichkeitsspaltung leidenden Killer aus Donalds Drehbuch „*The 13*“ unterhalten, der als Symbol für ihre eigene innerliche Verbindung steht:

“DONALD

Okay, but there’s the twist. We find out that the killer really suffers from multiple personality disorder. Right? See, he’s actually really the cop and the girl. All of them are him! Isn’t that fucked-up?

KAUFMAN

The only idea more overused than serial killers is multiple personality. On top of that, you explore the notion that cop and criminal are really two aspects of the same person. See every cop movie ever made for other examples of this.

DONALD

Mom called it psychologically taut.”⁵⁸

Diesem Stilmittel verdanken Charlie und Donald Kaufman ihre Existenz, da sie selbst zwei gegenteilige Aspekte des Blickpunktes des realen Charlie Kaufman verkörpern. Hier werden alle drei Handlungsebenen überschritten, da die Figuren aus „*The 13*“, Charlie und Donald, sowie der echte Kaufman in dieser Metalepse verwoben sind. Auch Donalds Hinweis auf „Mom“ weist auf eine besondere, ambivalente Funktion der Thematik „gespaltenes Ego“ bzw. „*Zwillingspaar*“ hin, da Charlie und Donald die Kopfgeburten des echten Kaufman sind.“⁵⁹ Im Bezug auf Donald finden wir ebenso

⁵⁸ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 30f.

⁵⁹ Andert, Ludwig, *Analyse des Drehbuchs „Adaptation“ von Charlie Kaufman unter besonderer Betrachtung des Wechselspiels fiktiver und metafiktiver Ebenen*, Siegen: 2007, S. 8.

eine Überschreitung von der intradiegetischen Ebene nach „Außen“ auf die extradiegetische Erzählebene. Den Zwillingbruder Donald hat es im realen Leben von Charlie Kaufman niemals gegeben. Deshalb scheint es umso verwirrender, dass Kaufman auf der Titelseite des Drehbuchs, sowie auch im Abspann des Films und auf jeglichen Werbematerialien wie Filmplakat oder DVD-Cover den fiktiven Donald Kaufman neben sich selbst Autorencredits einräumt. Weiters endet das Originalskript von „Adaptation“ mit den Worten „*In loving memory of Donald Kaufman*“⁶⁰, welche auf den innerfilmischen Tod Donalds durch einen Autounfall während der finalen Verfolgungsjagd anspielen. Kaufman spielt hier stark mit der Metafiktionalität seines Werkes, dreht den Usus dieser Erzähltechnik praktisch gesehen um und trägt eine von ihm erfundene, fiktive Figur nach außen auf die extradiegetische Ebene, um sie in sein reales Leben einzubetten. Kaufman schaffte es auf geniale Weise mit der Neugierde des Publikums zu spielen, und stiftet Verwirrung, wo er auch nur im Geringsten imstande dazu ist, und kreiert die erste fiktionale Figur der Filmgeschichte, die für einen Drehbuch-Oscar nominiert wurde.

6.2.3. Verlauf des Drehbuchs

Bei einem Meeting zwischen Kaufman und der Agentin Valerie, spricht Charlie über seine Intentionen, das Drehbuch nicht zu sehr verfälschen zu wollen, um der Buchvorlage treu zu bleiben. Er will Orleans Werk nicht zu einem hollywoodtypischen, mit überspitzter Dramatik vollgepacktem Actionknüller verkommen lassen, in dem Drogenkonsum, Verfolgungsjagen und Sex die inhaltliche Thematik bestimmen.

“KAUFMAN

Oh. I’m...I’m not sure I know what that means, either. Y’know, I just don’t want to ruin it by making it a Hollywood thing. You know? Like an orchid heist movie or something, or, y’know, changing the orchids into poppies and turning it into a movie about drug running, y’know?

[...]

Why can’t there be a movie simply about flowers?

[...]

But I’m saying, it’s, like, I don’t want to cram in sex or guns or car chases. You know? Or characters learning profound life lessons. Or growing, or coming to

⁶⁰ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 100.

like each other, or overcoming obstacles to succeed in the end. You know? I mean, the book isn't like that, and life isn't like that. It just isn't. I feel very strongly about this.“⁶¹

Im Schlussakt des Films jedoch driftet Kaufmans Drehbuch (auf der metadiegetischen und somit auch auf der intradiegetischen Ebene) direkt in dieses anspruchslose, vorhersehbare Hollywoodklischee ab, das er immer zu schreiben vermeiden wollte. Grund dafür ist sein Gespräch mit Skript-Guru Robert McKee, der Charlie rät, mehr Dramatik und Konflikte hineinzupacken, um sein Publikum nicht zu Tode zu langweilen.

„MCKEE

That's not a a movie. You gotta go back, put in the drama.“⁶²

6.2.4. Veränderung des Drehbuchs durch Robert McKee

Eine äußerst wichtige Rolle im strukturellen Geflecht von „*Adaptation*“ spielt der Drehbuch-Guru Robert McKee, der mit seinen Script-Seminaren und seinem Bestseller „*Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*“ in Fachkreisen Weltbekanntheit erlangt hat.

In „*Adaptation*“ taucht er aber als ein Charakter des Films auf, gespielt von Brian Cox, der durch seine Ratschläge aktiv den Verlauf von Kaufmans Drehbuch mit beeinflusst. Donald, ein begeisterter Anhänger von McKees Drehbuchseminar, das ihm zumindest in einem kommerziellen Sinn Erfolg beschert hat, überredet seinen verzweifelten Bruder Charlie ebenfalls die Hilfe seines Mentors anzunehmen. McKee fasst seine Lehre in zehn Grundsätze zusammen:

„KAUFMAN

Look, my point ist hat those teachers are dangerous if your goal is to try to do something new. And a writer should always have that goal. Writing is a journey into the unknown. It's not... building one of your model airplanes!“⁶³

Erst als sich Charlie verzweifelt und nicht mehr imstande sieht, das Drehbuch zu

⁶¹ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 5f.

⁶² ebenda, S. 70.

⁶³ ebenda, S. 12.

beenden, gibt er den zuvor abgelehnten Hilfestellungen Donalds nach. Er besucht ein Robert McKee-Seminar und schöpft daraus neue Hoffnung, seinen Auftrag positiv zu erfüllen. Wenn man aber einen näheren Blick auf McKees „10 Gebote des Drehbuchschreibens“ wirft, kann man feststellen, dass sowohl der Protagonist als auch der echte Charlie Kaufman fast alle diese Regeln brechen.



Abb. 10: Charlie Kaufman (Nicolas Cage) im Gespräch mit Robert McKee (Brian Cox).

ONE: Thou shalt not take the crisis/climax out of the protagonists' hands. The anti-deus ex machina commandment. No surprises!

Gleich die erste Regel wird von Kaufman gebrochen, indem er im finalen Akt von „*Adaptation*“ einen „Deus ex Machina“ wie aus dem Bilderbuch präsentiert:

Nachdem Donald nach einer wilden Verfolgungsjagd durch einen Autounfall ums Leben gekommen ist, wird Charlie von Laroche und Susan Orlean im Sumpf gestellt. Kurz bevor Laroche den Abzug seiner Waffe drücken kann, wird er von einem Krokodil angefallen und ermordet, was Kaufman das Leben rettet.

In seinem Buch „*Story*“ bezeichnet McKee den „Deus ex Machina“ als Lüge, als eine Beleidigung an den Zuseher. Als Ausnahme nennt er das Comedy-Genre, da diese filmische Gattung mehr Zufälligkeiten verträgt. Ein „Deus ex Machina“ in einer Komödie sei verzeihbar, wenn der Protagonist einen enormen Leidensweg hinter sich gebracht, die Hoffnung gleichzeitig aber niemals aufgegeben hat, da der Zuseher dem

Helden dadurch von ganzem Herzen das Erreichen des finalen Ziels gönnt.⁶⁴

Obwohl „Adaptation“ als eine skurrile Komödie durchgeht, kann sie aber diese zwei Umstände nicht adäquat erfüllen. Spätestens als sich Charlie Kaufman dazu entscheidet sich selbst in sein Drehbuch zu schreiben, hat er jegliche Hoffnung auf die erfolgreiche Fertigstellung des selbigen längst aufgegeben. Darum wirkt die finale Auflösung auch wie aus dem nichts heraus konstruiert und widerspricht damit Robert McKees erstem Grundsatz.

Warum sich Kaufman trotzdem entscheidet sein Filmende in die Hände eines Krokodils zu legen und dieses trotz, oder gerade wegen seiner Plumpheit und vermeintlichen Einfallslosigkeit wunderbar funktioniert, lässt sich auf die Überschreitung der metafiktionalen Grenzen zurückführen. Ab dem Zeitpunkt, an dem der fiktive Kaufman beginnt sein Buch nach den Grundsätzen von Robert McKee zu verarbeiten, verändert sich auch die Geschichte seines filmischen Lebens und somit auch das Drehbuch zum Film, den der Zuseher gerade sieht. Der „Deus ex Machina“ am Ende steht somit nicht für ein kreativ verpfushtes Ende, sondern für das Scheitern des Drehbuchautors Kaufman im Film (da er ab dem Zeitpunkt an dem er sich und seinen Glauben an sein Talent als Autor aufgegeben hat, sich nicht einmal fähig zeigt sich an McKees Anweisungen zu halten und ein Standard-Ende abzuliefern sondern den finalen Akt einfach vollkommen vergeigt). Das Ende steht somit für den Triumph des realen Kaufmans und seinem Drehbuch zu „Adaptation“, da dieses Ende hinsichtlich dieser Erklärung ein aussagekräftiges Statement besitzt.

TWO: Thou shalt not make life easy for the protagonist. Nothing progresses in a story, except through conflict. And not just physical conflict.

An diesen McKee'schen Grundsatz des Drehbuchschreibens glaubt der Protagonist Kaufman zu Beginn des Films am allerwenigsten.

„KAUFMAN

Why can't there be a movie simply about flowers?

(...)

I don't want to cram in sex or guns or car chases. You know? Or characters learning profound life lessons. Or growing, or coming to like each other, or

⁶⁴ vgl. McKee, Robert: Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, Regan Books, New York: 1997, S. 358f

overcoming obstacles to succeed in the end. You know? I mean, the book isn't like that, and life isn't like that. It just isn't.“⁶⁵

Der reale Charlie Kaufman hingegen befolgt diese zweite Regel sehr wohl und versteht es der Geschichte mit inneren und äußeren Konflikten seiner Hauptfigur Dynamik zu verleihen. Charlie hadert mit seinem Drehbuch, sowie mit Frauen im Allgemeinen und seiner etwas seltsamen Faszination für Susan Orlean im Speziellen. Er leidet an chronischem Selbstzweifel und beneidet das unbeschwerte Leben seines auch noch erfolgreicherer Bruders Donald.

THREE: Thou shalt not give exposition for strictly expositions's sake. Dramatize it. Convert exposition to ammunition. Use it to turn the ending of a scene, to further the conflict.

Robert McKee warnt seine Schüler in seinem Buch „*Story*“ vor dem Gebrauch von Voice-Overs. Er verlangt von einem guten Drehbuchautor Gefühle durch Handlungen und nicht durch Erklärungen darzustellen.

Die Exposition von „*Adaptation*“ besteht aus einer Vielzahl von erläuternden Voice-Over-Passagen des Protagonisten Kaufman, in denen er über seinen inneren Zweifel Auskunft gibt. Auch Susan Orlean vermittelt dem Zuseher den Text ihres Buches, während sie ihn auf dem Computer tippt, mittels Voice-Over.

„ORLEAN

Laroche loved Orchids, but I came to believe he loved the difficulty and fatality of getting them almost as much as he loved the orchids themselves.“⁶⁶

Hier widerspricht das Drehbuch in seiner Exposition gänzlich den Grundregeln McKees, da die Gedanken und Gefühle der beiden Hauptcharaktere Kaufman und Orlean erklärend und nicht visuell in Szene gesetzt werden.

Jedoch ändert sich diese Formalität schlagartig als McKee Kaufman in seinem Seminar darauf hinweist, dass der Gebrauch von Voice-Overs für ihn ein Anzeichen von schlampigem Schreibstil darstellt.

⁶⁵ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2002, S. 5f.

⁶⁶ ebenda, S.14.

„KAUFMAN (V.O.)

I should leave here right now. I'll start over -- (starts to rise) I need to face this project head on and -

MCKEE

...and God help you if you use voice over in your work, my friends!

Kaufman looks up, startled. McKee seems to be watching him.

MCKEE

God help you! It's flaccid, sloppy writing! Any idiot can write voice over narration to explain the thoughts of the character.“⁶⁷

Mit dieser Szene überzeugt McKee den Charakter Kaufman von seinen Grundsätzen des Drehbuchschreibens, denn mit dieser Szene verschwinden alle bis dahin fast schon inflationär gebrauchten Voice-Overs aus Kaufmans Drehbuch. Hier wird die Meta-Linie überschritten und der Inhalt der Story fließt in die formale Ebene des Drehbuchs ein.

FOUR: Tou shalt not use false mystery or cheap surprise. Don't conceal anything important that the protagonist knows. Keep us in step with him/her. We know what s/he knows.

Auch gegen McKees vierten Grundsatz verstößt Kaufman brachial. Im Subplot von „*Adaptation*“ beginnt sich zwischen John Laroche und Susan Orlean eine Liebesaffäre zu entwickeln, mit deren Fortschritt der Zuseher einen eindeutigen Wissensvorsprung besitzt. Charlie erklärt Valerie bei einem geschäftlichen Mittagessen, warum er nicht an eine Liebesgeschichte im Drehbuch glaubt.

„KAUFMAN

Okay, but to me – this alienated journalist writing about a passionate backwoods guy and he teaches her to love – that's like... fake. I mean, it didn't happen. It wouldn't happen.“⁶⁸

Kaufmans Aussage bezüglich der Beziehung zwischen Orlean und Laroche ist aus mehreren Gründen von Interesse. Im weiteren Fortlauf des Films erfahren wir, dass Orlean und Laroche tatsächlich eine Affäre haben, was Kaufman als Fiktion erachtet, sich aber als Wahrheit entpuppt. Im echten Leben jedoch hat diese Liebesbeziehung

⁶⁷ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 67f

⁶⁸ ebenda, S.6

natürlich nie stattgefunden. Es scheint als nützt Kaufman diesen Subplot, um eine Persiflage auf diesen Grundsatz von McKee zu erschaffen.

Auf der anderen Seite verliert die Hypothese des Wissensvorsprungs des Zusehers seine Gültigkeit wenn man annimmt, dass Kaufman beide Parallelgeschichten schreibt und immer mehr in McKees Grundsätzen eintaucht.

FIVE: Thou shalt respect your audience. The anti-hack commandment. Not all readers know your character. Very important.

Einige Charaktere in „*Adaptation*“ sind alles andere als statische Figuren: Sie handeln immer wieder völlig konträr zu ihrem Naturell und wechseln ihre Motivationen sprunghaft. Die extremsten Schwankungen durchlebt die Figur der Susan Orlean. Sie wird dem Zuseher als glücklich verheiratete Frau und angesehene Journalistin vorgestellt. Mit Fortlauf der Ereignisse driftet sie jedoch immer mehr von ihrem ursprünglichen Charakter ab: Sie lässt sich auf eine außereheliche Affäre mit John LaRoche ein, beginnt aus der Geisterorchidee extrahierte Drogen zu nehmen und wird im finalen Akt sogar beinahe zur Mörderin. Der Zuseher ist niemals im Gewissen, wie sie auf eine Situation reagieren wird. Robert McKee würde diese Charakterzeichnung als Zeichen von fehlendem Respekt gegenüber seinem Publikum bezeichnen.

SIX: Thou shalt know your world as God knows this one. The pro- research Commandment.

Der Protagonist Kaufman weiß von der Wichtigkeit der Recherche für eine erfolgreiche Basis einer Geschichte und betreibt diese auch gewissenhaft.

„KAUFMAN

I love the idea of learning all about orchids. I really admire those guys who know everything about ants or fungus or whatever.“⁶⁹

Sie hilft ihm jedoch kein Stück in der Entwicklung seines Drehbuchs weiter, da er mehr am Aufbau, an der Struktur und an der Figurenzeichnung scheitert und nicht an der fehlenden Information über Orchideen. Er verwendet sein Wissen über Pflanzen in der Folge dazu, Alice, eine Kellnerin in die er sich flüchtig verliebt, zu beeindrucken -

⁶⁹ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 75

wobei er jedoch genauso scheitert. Auf einer Orchideen-Messe, die er zu Recherchezwecken besucht, zeigt er sich mehr fasziniert von den weiblichen Besucherinnen als an den Pflanzen selbst. Alles in allem beinhaltet „*Adaptation*“ nicht viel fundierte Information über Orchideen, wenn dann handelt es sich meist um Zitate aus dem Buch „*The Orchid Thief*“.

Auf der anderen Seite weiß der echte Charlie Kaufman nur allzu gut worüber er schreibt. Das beste Beispiel dafür ist, wie er gegen die Grundsätze McKees arbeitet, wofür er dessen Bücher und Seminare studiert haben und ein umfassendes Wissen und Verständnis für seine Lehre aufbringen muss.

SEVEN: Thou shalt not complicate when complexity is better. Don't multiply the complications on one level. Use all three: Intra-Personal, Inter-Personal, Extra-Personal.

In seinem Buch „*Story*“ behauptet McKee, dass ein Subplot die Komplexität einer Geschichte erhöht, dessen Bedeutung jedoch gedrückt werden muss, damit der Fokus auf dem zentralen Handlungsstrang bestehen bleibt. In „*Casablanca*“ (Michael Curtiz, 1942) beispielsweise verdichten fünf Subplots die eigentliche Haupthandlung. Trotzdem bleiben diese im Vergleich zur zentralen Liebesgeschichte zwischen Rick und Ilsa nebensächlich⁷⁰. In „*Adaptation*“ wird der Subplot, in dem Susan Orlean John Laroche trifft und über ihn schreibt, immer bedeutender bis der Subplot und der Mainplot im Schlussakt des Films schließlich zu einem Handlungsstrang verschmelzen.

EIGHT: Thou shalt seek the end oft he line, the negation of the negation, taking characters to the farthest reaches and depth of conflict imaginable within the story's own realm of probability.

Auch diese Regel bricht Kaufman in seinem furiosen dritten Akt. Als Susan Orlean und Laroche Charlie Kaufman schnappen, nachdem er sie beim Sex beobachtet hat, entscheidet Susan aus undefinierbaren Gründen (von der Wirkung der Orchideen-Droge einmal abgesehen), dass Kaufman sterben muss. Sie begründet ihre Absicht zwar in der Angst, dass Kaufman ihre Affäre und den Drogenmissbrauch publik machen würde und in sein Drehbuch aufnehmen könnte, trotzdem scheint diese Begründung doch sehr drastisch und unglaubwürdig.

⁷⁰ vgl. McKee, Robert: *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, Regan Books, New York, 1997, S. 201

„LAROCHE
Susie, we can't kill anyone.

ORLEAN
Then what? Everyone will find out. My mom! It'll be in a damn movie! I'll be humiliated. It will ruin our thing! US!“⁷¹

Der Showdown im dritten Akt zwischen Charlie Kaufman (mit Donald) und Susan Orlean (mit John Laroche) könnte symbolisch für die Beziehung zwischen Autor und Adaptierenden verstanden werden. Aus der Sicht des Autors besteht immer die Angst einer Diskrepanz zwischen Originalvorlage und Adaption. Im Vorwort zum „*Adaptation*“-Skript vergleicht Susan Orlean dieses Gefühl mit dem Freigeben des eigenen Kindes zur Adoption. Obwohl sie die Verfilmung ihres Buches befürwortete, wollte sie anfangs nicht als Figur unter ihrem wirklichen Namen im Film vorkommen. Sie änderte ihre Meinung als sie das fertige Drehbuch von Charlie Kaufman gelesen hatte:

„(...) you do sort of recognize your offspring, marvel at it all, fall freshly in love with it, but definitely understand that it has gone a long way from home.“⁷²

NINE: Thou shalt not write on the nose. Put a sub text under every text.

Mit dem Begriff „writing on the nose“ meint McKee einen zu literarischen Gebrauch des Dialogs. Ein Charakter sollte beispielsweise niemals sagen, dass er glücklich ist, sondern das Glück auf subtile Art durch seine Worte und Handlungen transportieren. Vor allem zu Beginn in den Voice-Over Passagen des Protagonisten schreibt Kaufman übertrieben „on the nose“.

„KAUFMAN
I'm such a chicken. I'm an idiot. I should have kissed her. I've blown it. I should just go and knock on her door right now and kiss her. It would be romantic.“⁷³

⁷¹ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 90

⁷² ebenda, Foreword, S. Vii

⁷³ ebenda, S. 19

Die Figur Charlie Kaufman und sein Handeln wird nur durch direkte Selbsterklärung charakterisiert und stellt sich eindeutig gegen McKees neunten Grundsatz.

TEN: Thou shalt rewrite.

Wenn wir der Annahme folgen, dass Donald für das Drehbuch im letzten Akt verantwortlich ist, wird der zehnte Grundsatz von McKee von Kaufman ad absurdum geführt. Nach etlichen „*false starts and wrong approaches*“⁷⁴, wie Kaufman es im Gespräch mit McKee nennt, wird das Drehbuch im dritten Akt von Donald übernommen oder mitverfasst. Das erklärt auch den totalen inhaltlichen Bruch mit dem Rest des Films.

Eine Drei-Akt-Struktur ist im Mainstream-Kino weit verbreitet, nur Kaufman hebt den dritten Akt dermaßen von den ersten beiden ab, damit dem Zuseher die metafiktionale Auswirkung des Inhalts auf die Form bewusst wird.

„*I don't know what the hell a third act is*“⁷⁵ lügt Charlie Kaufman in einem Interview über „*Adaptation*“ und macht sich damit über seine eigene Struktur lustig.

Auch wenn der Film inhaltlich zweifelsohne eine Adaption von „*The Orchid Thief*“ ist, kann der Film auf formaler Ebene genauso als Adaption von Robert McKees Drehbuchtheorien gesehen werden. Charlie Kaufman, der sich nicht mehr in der Lage sieht, die Adaption seinen hohen Ansprüchen gerecht werdend zu beenden, schmeißt schließlich all seine selbst auferlegten Prinzipien über Bord. Jedes einzelne, klischeebeladene Element, dass Kaufman im Gespräch mit Valerie zu vermeiden angesprochen hat, wird nun dramaturgisches Stützmaterial seines letzten Aktes: die Geisterorchidee wird zur Gewinnung einer Faszination verleihenden Drogensubstanz missbraucht, Susan Orlean kämpft mit dem inneren Konflikt keine Leidenschaft mehr in ihrem Leben zu finden, Laroche und Orlean verwandeln sich in ein ungleiches Liebespaar und alles endet in einem dramatischen, actionreichen Katz und Maus-Spiel in der Sumpflandschaft von Florida. Zu guter Letzt findet Kaufman selbst einen Weg aus seiner Lebenskrise und empfindet wieder Hoffnung für sich selbst.

⁷⁴ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 70

⁷⁵ Dedulle, Max: *Change is not a choice*, Universiteit Gent, Gent, 2009, S. 46

“KAUFMAN:

[...] I wanted to present it simply, without big character arcs or sensationalizing the story. I wanted to show flowers as God’s miracles. I wanted to show that Orlean never saw the blooming ghost orchid. It was about disappointment.

MCKEE

I see. That’s not a movie. You gotta go back, put in the drama.

KAUFMAN

I can’t go back. I’ve got pages of false starts and wrong approaches. I’m way past my deadline.

MCKEE

I’ll tell you a secret. The last act makes the film. Wow them in the end and you got a hit. You can have flaws, problems, but wow them in the end and you’ve got a hit. Find an ending. But don’t cheat. And 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.

KAUFMAN

You promise?

McKee nods.”⁷⁶

Nach diesem Gespräch zwischen Kaufman und McKee wendet sich das Skript um 180 Grad, da der angesprochene Schlussakt vollkommen von McKees Regelungen dominiert wird. Dennoch schafft es Kaufman, selbst den Gebrauch dieser Richtlinien ad absurdum zu führen. McKees oberstes Gebot, keinen „Deus ex Machina“ zu verwenden um eine Geschichte zu einer finalen Auflösung zu verhelfen scheint hier sehr passend, da seine Figur selbst für den verzweifelte Kaufman als „Deus ex Machina“ fungiert. Er ist es, der unvorhergesehen auftaucht, um Charlie Kaufman und seinem Drehbuch zu einem erfolgreichen Abschluss zu verhelfen, obwohl dieser zu Beginn des Seminars mehr als nur (Selbst-)Zweifel aufkommen lässt.

“KAUFMAN (VOICE OVER)

I am pathetic. I am a loser.

[...]

I have failed. I am panicked. I have sold out.

[...]

I am worthless. I...

[...]

⁷⁶ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 70f

Eh, what the fuck am I doing here?
 [...]
 What the fuck am I doing here?! Fuck! It is my weakness...
 [...]
 ...my ultimate lack of conviction that brings me here...
 [...]
 ... Easy answers...
 [...]
 ...Rules to short-cut yourself to success. And here I am, because my jaunt...
 [...]
 ...into the abyss brought me nothing. Well, isn't that just the risk one takes for attempting somethin new?
 [...]
 I should leave here right now. I'll start over. I need to face this project head on and –

MCKEE

...and God help you if you need voice overs in your work, my friends!

Kaufman looks up, startled. McKee seems to be staring directly at him.

MCKEE (CONT'D)

God help you! It's flaccid, sloppy writing! Any idiot can write voice over narration to explain the thoughts of the character. Okay, that's it. One hour for lunch."⁷⁷

Robert McKee greift hier direkt in die formale Erzählweise des Skripts ein. Nachdem er seine Abscheu gegen Voice-Overs zur Aussprache gebracht hat, verstummt Kaufmans esubjektive Stimme bis kurz vor Schluß des Films. Erst im abschließenden Epilog greift Kaufman die Voice-Over Technik wieder auf, um dem Rezipienten das Ende des Drehbuchs zu erläutern.

“KAUFMAN (VOICE OVER)

I have to go right home. I know how to finish the script now. It ends with Kaufman driving home after his lunch with Amelia, thinking he knows how to finish the script. Shit, that's voice over. McKee would not approve. How else can I show this thoughts? I don't know. Well, who cares what McKee says? It feels right. Conclusive. I wonder who's gonna play me. Someone not too fat. I like that Gerard Depardieu, but can he not do the accent? Anyway, it's done...and that's something. So...Kaufman drives off from his encounter with Amelia, filled for the first time with hope. I like this. This is good.”⁷⁸

⁷⁷ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 66ff

⁷⁸ ebenda, S. 99f

Zum Schluss des Filmes überschneiden bzw. decken sich alle drei Erzählebenen (extradiegetische, intradiegetische und metadiegetische Ebene). Zum einen handelt es sich um das Ende des Drehbuchs zu „*Adaptation*“, auf der anderen Seite spricht aber Kaufman mittels Voice-Over vom Ende des fiktiven Drehbuchs aus dem er sogar zitiert („*Kaufman drives off from his encounter with Amelia, filled for the first time with hope*“⁷⁹). Genau an dieser Stelle decken sich reales und fiktives Drehbuch exakt, wir finden ein identisches Ende vor und das Möbiusband von „*Adaptation*“ schließt sich.

6.2.3. Kaufman schreibt sich selbst in sein Drehbuch

Die Metalepse, die dem dramaturgischen Schritt Kaufmans zugrunde liegt sich selbst in sein Drehbuch zu schreiben, beinhaltet die Überschreitung zweier Grenzen (und weiterer darüber hinaus). Die erste Verletzung der Ebenenverschachtelung bezieht sich auf die Grenze der extradiegetischen und der intradiegetischen Ebene, da der reale Charlie Kaufman sein Drehbuch durch die Erzählung seiner Arbeit an der Adaption zu „*The Orchid Thief*“ anreichert. Die zweite Überschreitung passiert zwischen der intradiegetischen und der metadiegetischen Ebene, als der Protagonist Kaufman etwa in der Mitte des Films beginnt sich zum Thema des metadiegetischen Drehbuchs zu machen. Metadiegetisches und intradiegetisches Drehbuch verschwimmen jedoch zu einem Werk, da sie sich ständig gegenseitig beeinflussen und verändern. während der Rezipient den Fortlauf des Films verfolgt.

KAUFMAN

I’ve written myself into my screenplay.

DONALD

Oh. That’s kinda weird, huh?

KAUFMAN

It’s self-indulgent. It’s narcissistic. It’s solipsistic. It’s pathetic. I’m pathetic. I’m fat and pathetic.

DONALD

I’m sure you had good reasons, Charles. You’re an artist.

KAUFMAN

⁷⁹ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 100

The reason is because I'm too timid to speak to the woman who wrote the book. Because I'm pathetic. Because I have no idea how to write. Because I can't make flowers fascinating. Because I suck."⁸⁰

Carl Jung, ein Schweizer Psychiater, vergleicht Metafiktionalität mit einem Ouroboro, einem Symbol, das eine Schlange oder einen Drachen zeigt, der sich selbst in den Schwanz beißt und so einen Kreis schließt: „*The dragon that devours, fertilizes, begets and slays itself and brings itself to life again*“.⁸¹

Metafiktion verschlingt sich selbst, da sie sich als erzählerisches Konstrukt selbst auseinander nimmt und sich auf die Konventionen einer Erzählung reduziert. Sie befruchtet sich selbst, weil sie diese demontierten Bestandteile wieder in sich selbst eingliedert. Metafiktion zeugt sich selbst, weil sie daraus wieder etwas Neues erschafft, eine Geschichte über eine Geschichte. Metafiktion tötet sich, weil sie mit Realismus, mit Naturalismus und der Illusion einer Geschichte bricht. Sie erweckt sich selbst wieder zum Leben, weil sie imstande ist, die Magie einer Erzählung zu zeigen und dadurch gleichzeitig ihre eigene Destruktion überwindet.⁸²

DONALD

[...]

Now the killer cuts off body pieces and makes his victims eat them. It's kind of like... Caroline has this great tattoo of a snake swallowing its own tail and –

Kaufman puts his head in his hands

KAUFMAN

Ourobours.

DONALD

I don't know what that means.

KAUFMAN

The snake. It's called Ourobours.

DONALD

I don't think so. But, anyway, it's cool for my killer to have this modus operandi. Because at the end when he forces the woman who's really him to eat herself, he's also eating himself to death.

⁸⁰ Kaufman, Charlie: *Adaptation*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2002, S. 60

⁸¹ Richardson, Ronald: *Why Meta Matters*, in: *Metablog On Metafiction*, 2010-1012,
URL: <http://ronosaurusrex.com/metablog/why-meta-matters> (03.01.2012)

⁸² vgl. ebenda

KAUFMAN
I'm insane. I'm Ourobouros."⁸³

Doch damit nicht genug steigert Kaufman die Verschachtelung der Erzählebenen ins Unermessliche und kreiert dabei eine *Mise en abyme*: Nachdem er beschlossen hat, sein Scheitern als narrativen Teil in sein Drehbuch aufzunehmen, spricht er die vom Rezipienten schon zu Beginn des Films gesehene Drehbuchbesprechungs-Szene mit Valerie in sein Diktiergerät und manövriert sich damit in eine Endlosschleife.

„KAUFMAN
(into tape recorder)
Fat, bald Kaufman paces furiously in his bedroom. He speaks into his hand-held tape recorder, and says „Charlie Kaufman, fat bald, repulsive, old, sits at a Hollywood restaurant with Valerie Thomas...“⁸⁴

Mit all seinen dramaturgischen Eingriffen und strukturellen Spielereien beweist Kaufman, dass er die Regeln des Drehbuchschreibens bis ins kleinste Detail kennt und vor allem versteht sie zu nutzen. Im gleichen Moment aber wendet er sich gegen diese und entblößt sie mit ihren ureigenen Mitteln, wie es sich der metafiktionale Stil selbst zur Aufgabe gemacht hat. Ganz nebenbei gelingt Kaufman auch noch eine bemerkenswerte Romanadaption von „*The Orchid Thief*“, da er es schafft (abgesehen vom überbordenden letzten Akt, dessen Übertreibung aber wiederum für die Meta-Ebene der Kaufman-Geschichte seine Gültigkeit und Richtigkeit besitzt) dem Hauptthema des Buches gerecht zu werden.

„Denn Adaption ist nicht nur ein Vorgang in der Welt der Literatur, sondern auch ein Wesensmerkmal der Orchidee, die ihre Artenvielfalt ihrer Anpassungsfähigkeit verdankt.“⁸⁵

⁸³ Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S.59f

⁸⁴ ebenda, S. 59

⁸⁵ Andert, Ludwig, *Analyse des Drehbuchs „Adaptation“ von Charlie Kaufman unter besonderer Betrachtung des Wechselspiels fiktiver und metafiktiver Ebenen*, Siegen, 2007, S. 12f,

6.3. Synecdoche, New York

Laut Filmkritiker und Pulitzer-Preisträger Roger Ebert, der „*Synecdoche, New York*“ als „*best film of the decade*“⁸⁶ bezeichnete, handelt Kaufmans Film von der Vielfältigkeit der Rollen, die jeder von uns tagtäglich spielt. Ebert versteht diesen Ansatz aber nicht unbedingt auf eine Shakespeare'sche Art:

„All the world's a stage, and all the men and women merely players.“⁸⁷

Er interpretiert „*Synecdoche*“ vielmehr als eine menschliche Adaption des Handelns auf sein gesellschaftliches Umfeld, dass jeder Mensch sein Verhalten den Personen mit denen er gerade interagiert, anpasst.

„Each of us has desires and goals we would like to reach, and to do this, we take on a role, and call this role „me“.“⁸⁸

Theaterregisseur Codards Ziel ist es, ein Stück zu erschaffen, das die wahre Natur des Menschen offenlegt. Die von Cotard dirigierten Schauspieler ahmen die ihnen zugeteilten Rollen so gut es ihnen möglich ist nach, um ein Abbild eines Menschen und dessen Leben für Cadens Werk zu erschaffen. Gleichzeitig aber besitzen diese Darsteller als Menschen ihre eigene Geschichte. Caden erkennt, dass er diese wiederum durch andere Schauspieler in sein Werk integrieren muss, um ein umfassendes, lückenloses Spiegelbild der Realität zu erhalten. Diese konstruierte Situation endet notgedrungen in einer metafictionalen Grenzüberschreitung und einem Durchbrechen der vierten Wand, da Schauspieler wiederum von Schauspielern (und so fort) dargestellt werden und diese mit Kollegen auf anderen Ebenen zu interagieren beginnen (zB. in Drehpausen), was wiederum eine eigene (in der ursprünglichen Theorie der einzelnen Rollen eigentlich unmögliche) Geschichte beinhaltet die wieder durch neue Schauspieler dargestellt werden muss. Während dieses Prozesses vergisst Caden

⁸⁶ vgl. Ebert, Roger: Roger Ebert's Journal. The best films of the decade, in: Chicago Sun-Times, Chicago. 2009.

URL: http://blogs.suntimes.com/ebert/2009/12/the_best_films_of_the_decade.html (03.12.2012)

⁸⁷ Shakespeare, William: As you like it, Act 2, Scene 7,

URL: <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html> (03.12.2012)

⁸⁸ Dedulle, Max: Change is not a choice, Universiteit Gent, Gent, 2009, S. 59

allmählich, wer er selbst ist.

6.3.1. Inspirationen für Synecdoche

Die Quellen, aus denen Charlie Kaufman Inspirationen für sein „*Synecdoche*“ geschöpft hat, sind zahlreich und aus den verschiedensten medialen Bereichen entliehen. Am häufigsten vertreten sind dabei die Medientheorien Jean Baudrillards, im Speziellen seine Gedanken zur Darstellung der Wirklichkeit und Hyperrealität in „*Simulacra and Simulation*“, ein von Michel Gondry gedrehtes Musikvideo zu Björks Song „*Bachelorette*“, sowie eine Kurzgeschichte von Jorge Luis Borges namens „*On Exactitude in Science*“.

Letztere handelt von einem Königreich, von dem eine Landkarte im Maßstab 1:1 von Kartographen angefertigt wird. Der König zeigt sich davon begeistert und die Einwohner des Reichs kommen zu dem Entschluss, dass ein Leben auf der Karte mindestens ebenso zufriedenstellend sein würde wie in ihrem realen Land. Mit Fortlauf der Generationen sterben jedoch die Kartographen aus und bleiben wegen mangelndem Interesse der neuen Generation unbesetzt. Die Karte wird allmählich der Verrottung überlassen und das reale Land wieder besiedelt.⁸⁹

Die Idee einer Karte in Originalgröße von Jorge Luis Borges findet sich auch in „*Synecdoche*“ wieder, da hier ebenso eine reale Stadt nachgebildet wird, vorerst nur als reduzierte Kopie, später jedoch nimmt sie immer ausschweifendere Ausmaße an. Cotard kommt zu dem Entschluss, dass das Leben jedes Einzelnen wichtig und des Erzählens und Integrierens in seine, die Wirklichkeit widerspiegelnde Geschichte, wert ist. Aufgrund dessen wächst die Reproduktion New Yorks notgedrungen zu seiner originalen Größe (und darüber hinaus) an.

Die Parabel einer maßstabsgetreuen Karte steht auch im Zentrum von Jean Baudrillards Schrift „*Simulacra and Simulations*“. Diese Karte bezeichnet er als „*Simulacrum*“, eine Kopie, die in Distanz zu ihrem Original steht, gleichzusetzen mit einem Abbild. Laut Baudrillard durchwandert jedes „*Simulacrum*“ bestimmte Phasen:

⁸⁹ vgl. Baudrillard, Jean: *Selected Writings*, Stanford University Press, Stanford, 1988, S. 166ff

1. Ein Simulacrum ist die Reflexion der wahrhaftigen Wirklichkeit.
2. Ein Simulacrum tarnt und verdeckt die wahrhaftige Wirklichkeit.
3. Ein Simulacrum vertuscht die Abwesenheit der wahrhaftigen Wirklichkeit
4. Ein Simulacrum hat keine Relation zur Wirklichkeit - es wird zu seinem eigenen Simulacrum.⁹⁰

Hier können durchaus Parallelen zwischen Baudrillards Simulacrum-Phasen und Cotards namenlosem Stück in „*Synecdoche, New York*“ ausgemacht werden, das in Größe und Laufzeit immer ausufernder gerät. Es beginnt als Reflexion des wirklichen Lebens und endet als (mehrfache) Simulation seiner selbst. Die Wirklichkeit, auf die sich das Theaterstück anfangs bezogen hat, wird zu einer, wie Baudrillard es ausdrückt, „Hyperrealität“: Dies ist eine Realität, die für uns durch vorgegebene (mediale) Information zur einzig wahrnehmbaren wird.

Ein Theaterstück bleibt im Grunde immer das Gleiche, die Geschichte, die Charaktere - aber trotzdem gleicht keine Inszenierung der anderen. Die Zuseher bekommen die Interpretation des Regisseurs präsentiert, welche somit zu einer subjektiven und einzigen wahrnehmbaren Wahrheit für den Rezipienten wird. Ähnlich verhält es sich mit den Medien: Auch wenn Journalismus nach Objektivität trachtet, können wir dennoch die Welt nicht so sehen, wie sie wirklich ist, da wir die Welt durch die Augen eines anderen wahrnehmen.

Jean Baudrillard spricht in seinem Buch „*La guerre du golfe n'aura pas lieu*“ den ersten Golf-Krieg als Beispiel für „Hyperrealität“ an. Er erklärt, dass der wirkliche Golfkrieg im mittleren Osten anders verlaufen ist als der Krieg, den Zuseher auf der ganzen Welt über ihre TV-Schirme mitverfolgen konnten. Die „intelligenten Waffen“ der US Army wurden beispielsweise in den Medien als hochpräzise Maschinen dargestellt, obwohl, wie sich später herausstellte, durch ihre ungenaue Zielerfassung auch Zivilisten getötet wurden.⁹¹

Die Simulation der Wirklichkeit ist für uns oft nicht von der Realität unterscheidbar und wirkt darüber hinaus oft sogar noch realer als diese – sie wird zur „Hyperrealität“. Baudrillard nennt als mediales Beispiel den Film „*Capricorn One*“ (1977) von Peter Hyams, der davon handelt, dass der Start einer bemannten Rakete zum

⁹⁰ vgl. Baudrillard, Jean: *Selected Writings*, Stanford University Press, Stanford, 1988, S. 166ff

⁹¹ vgl. ebenda, S. 166ff

Mars vorgegeben wird. In Wirklichkeit ist das Raumschiff aber unbesetzt und die Astronauten agieren in einem Filmstudio. Als die Rakete explodiert, sehen sich die Verantwortlichen dazu gezwungen die fingierte Besatzung ebenfalls beseitigen zu müssen, um den Schwindel nicht auffliegen zu lassen.⁹² Die Simulation der Wirklichkeit wird in diesem Fall realer als die Realität – also hyperreal. Charlie Kaufman hat dabei eine etwas allgemeinere Ansicht zum Begriff der Hyperrealität:

„(...) we know so little about what's happening in the world. I mean that in a profound way: I don't even know that I exist, let alone what's happening. There are so many questions and there's so much confusion and limitation in the human brain, in the same way as in a dog's brain. We can see clearly that there's so much that a dog will never understand, ever, no matter how much you teach him. Just move up a couple of steps on the chain and you have to come to the conclusion that we're pretty much in the dark in a cosmic sense. We don't know what's going on, what reality is, and even if there is such a thing.“⁹³

6.3.2. Metafiktionale Grenzüberschreitungen in Synecdoche

In „*Synecdoche, New York*“ wird die metafiktionale Überschreitung der Grenzen auf zwei unterschiedliche Arten vollzogen. Zum einen vermischt Kaufman Cadens Realität mit ihm umgebenden Medien wie TV-Sendungen oder Magazin-Beiträgen. Diese scheinen ständig in Bezug zu seiner gegenwärtigen Lebens- und Gefühlssituation zu stehen und diese zu kommentieren. Kaufman setzt diese Technik geschickt ein um dem Rezipienten durch die vollkommen subjektive Art der Wahrnehmung die Identifikation mit Caden Cotard bis in seine innersten Gedanken zu entführen.

„Overall, the absurd elements testify to how Caden perceives his world; how his reality consists of self-produced images which he often constructs based on his overwhelming fears.“⁹⁴

Das zweite Einsatzgebiet der narrativen Metalepsen geschieht im Bezug auf Cadens Theaterstück, das die Grundsätze der Metafiktion und des „erzählten erzählen Erzählens“ sehr bildlich darstellt. Die Grenzen zwischen Charakteren und Schauspielern

⁹² vgl. Hyams, Peter: Capricorn One, DVD, Concorde Video, 2003, URL: http://www.bgmoedling-keim.ac.at/fachbereiche/philosophie/fachbereichsarbeiten/birsak_2007/Baudrillard.pdf

⁹³ Dedulle, Max: Change is not a choice, Universiteit Gent, Gent, 2009, S. 62

⁹⁴ Noremark, Kristensen: Constructing Charlie Kaufman. A Study of Kaufman's Postmodern Poetics, Aalborg, 2009, S. 84

werden erstmals überschritten als Sammy, der Caden im Stück verkörpert (eine Figur der metadiegetischen Ebene) mit Cadens Assistentin Hazel (einer Person der intradiegetischen Ebene) eine Affäre beginnt. Gleichzeitig schläft Caden nach der Beerdigung seiner Mutter mit Hazel-Darstellerin Tammy (Figur der metadiegetischen Ebene). Caden sieht sich durch diesen Zwischenfall gezwungen diesen grenzüberschreitenden Zwischenfall wiederum auf einer noch übergeordneteren Erzählebene mit wieder neuen Schauspielern auf die Bühne zu bringen was den Metafaktor des Films ins Unermessliche treibt (da es nun z.B. auch einen Darsteller braucht der die Person Sammy spielt abgesehen von seiner Rolle als Caden im Stück).

Caden auf der Bühne:

In seinem Bestreben, seine eigene Lebenssituation zu verstehen und den Menschen als Künstler etwas Wahres und Ehrliches zu schenken, plant Caden ein Stück über die unumgänglichste Lebensbedingung, die niemandem erspart bleibt, die aber jeder zu ignorieren versucht – den Tod. Bei den Vorbereitungen hält Caden eine Rede vor seiner ganzen Mannschaft und erklärt, dass dieses Theaterstück nichts Geringeres als den Tod erkunden wird:

„Regardless of how this particular thing works itself out, I will be dying. So will you. So will everyone here. And that’s what I want to explore. We are all hurtling towards death. Yet here we are for the moment alive. Each of us knowing we are gonna die; each of us secretly believing that we won’t.“⁹⁵

Caden versucht hier näher an die Wahrheit des Lebens zu gelangen indem er das Leben durch sein Stück imitiert – eine Imitation, die zu einem Simulacrum des Lebens werden könnte, was auch Caden klar ist, da er einmal „*Simulacrum*“⁹⁶ als Titel für sein Werk vorschlägt.

Als sich das Stück entwickelt, merkt Caden, dass sich nicht alles um ihn selbst dreht, sondern dass ein wahrhaftiges Werk das Leben aller erfassen und verkörpern

⁹⁵ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2008, S. 49.

⁹⁶ ebenda, S. 78

sollte. Jeder Aspekt, der im Leben von Bedeutung ist sollte in diesem Stück ebenfalls von Bedeutung sein.

„It’s a play about dating. It’s not a play just about death. It’s a play about everything. Birth, death, life family, all that.“⁹⁷

Diese Erkenntnis führt zu einer massiven Ausweitung, bei der Erzählebene um Erzählebene hinzugefügt wird, um zu erforschen was Caden als die Wahrheit über die Menschheit bezeichnet.

Bezogen auf Cadens Absicht ein wahres und ehrliches Kunstwerk zu erschaffen, das ihm und anderen Menschen helfen soll ihre Lebenssituation zu begreifen, scheint es relevant zu betrachten, wie Cadens Stück zu einem „*Simulacrum*“ der Wirklichkeit wird und darüber hinaus realer zu werden scheint als die Realität selbst. Ähnlich wie im wirklichen Leben verliert Caden auch die Kontrolle über die Geschehnisse in seinem Stück, was auf die konstante Diskussion des Films über die verschwimmenden Grenzen zwischen Realität und Einbildung und zwischen Kunst und Leben hinweist. Die folgende Szene stellt dar, wie Cadens Wirklichkeit und sein Stück sich ineinander verschachteln:



Abb. 11: Caden und seine „Akteure“ am Set.

⁹⁷ Kaufman, Charlie: Synecdoche New York. The Shooting Script, Newmarket Press, N.Y, 2008, S. 72

Die Szene spielt am Set im Nachbau von Caden und Claires Wohnung. Claire verkörpert sich selbst, Sammy spielt Caden, der echte Caden sitzt ebenfalls im Wohnzimmer, betrachtet deren Performance und Hazel hält sich im Hintergrund auf. Diese Szene startet als exakte Imitation des Gesprächs zwischen dem echten Caden und Claire in ihrem Apartment zuvor im Film. Caden ist gerade von Adeles Wohnung in New York zurückgekommen, die er geputzt und dabei die Rolle von Adeles Putzfrau Ellen übernommen hat. Im Gegensatz zu Caden erzählt Sammy Claire, dass er in Adeles Apartment war, woraufhin Claire wütend wird und ihn beschimpft. Im weiteren Verlauf der Szene kann über Claires Darstellung nicht mit Sicherheit gesagt werden ob sie in diesem Moment sie selbst ist, ob sie die Rolle der Claire spielt oder ob überhaupt ein Unterschied zwischen diesen beiden Claires besteht. Ob sie zu Sammy spricht, der Caden verkörpert oder doch zum echten Caden oder gar zu beiden, wenn sie sagt: „*Do you have any idea what I have given up for this, for you, for you*“⁹⁸ ist nicht gewiss. Dieser Satz spielt auf die Doppeldeutigkeit ihrer Person bzw. Figur an, da sie die einzige in diesem Stück ist, die ihr Leben selbst verkörpert und ihr eigener Schauspieler ist. Sie schaut zuerst zu Sammy dann zu Caden, was die Verwirrung des Rezipienten, welcher Teil des Gesprächs nun zum Stück gehört und welcher nicht, noch verstärkt.

Das Durcheinander der Erzählebenen wird noch stärker, als die Schauspielerin Tammy, die Hazel spielt, das Set betritt und Claire meint: „*That’s great. That’s all we need around here; two Hazels*“⁹⁹. Die Szene endet damit, dass Claire Caden verlässt, nachdem Sammy meinte, er werde Hazels Toilette genauso wie Adeles putzen. Caden versucht Claire wieder positiv zu stimmen indem er anspricht, dass nicht er, sondern Sammy das gesagt hätte. Claire hingegen lässt sich nicht besänftigen, für sie handelt es sich bei Sammy und Caden um ein und die selbe Person in dieser Situation, weil Sammy nur das sagen kann was Caden schon gedacht hat. Diese Szene ist ein schönes Beispiel wie „*Synecdoche, New York*“ die Konstruiertheit und die Unnatürlichkeit in den Vordergrund rückt.

⁹⁸ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2008, S. 86.

⁹⁹ ebenda, S. 87.

Das Weckerradio:

Schon zu Beginn, als Caden in seinem Bett von einem Radiowecker um 7:45 Uhr geweckt wird, stimmt uns ein Radiointerview auf das Bevorstehende ein. Der Zuseher und auch Caden selbst lauschen einer Literaturprofessorin, die den lyrischen Herbst mit dem Lebensabend eines Menschen vergleicht.

„If the year is life, then September, the beginning of fall, is when the bloom is off the rose and things start to die.“¹⁰⁰

Das im Radio dargebotene Gespräch nimmt direkten Bezug auf die Handlung des Films: Es wird vorweggenommen, dass der Zuseher Zeuge der letzten, von körperlichen und geistigen Verfall geprägten Jahre von Protagonist Caden Cotard wird und dessen unaufhaltsamen Weg Richtung Tod, der am Ende des Films wie angekündigt auch eintritt. Die Schauspielerin Millicent, die im letzten Akt die Regie von Cadens Stück und somit auch von Cadens Leben übernimmt, gibt ihm Anweisungen auf seinem letzten Weg. Sie diktiert ihm all seine Gedanken, Handlungen und Worte.

„MILLICENT

Now you are here at 7.43, now you are here at 7.44, now you are gone.“¹⁰¹

Als Caden sein letztes Gespräch mit einer Schauspielerin führt, welche die Mutter von Ellen (der Putzfrau von Cadens Frau) in einem Traum gespielt hat, hat es den Anschein als würde Caden durch sie kurz vor seinem Tod versuchen, Frieden mit seiner Tochter Olive zu schließen. Er betont ein weiteres Mal, dass er nun wisse, wie er das Stück vollenden könne und dieses eine Mal glaubt man ihm auch als Zuseher. Doch während seinen Ausführungen gibt Millicent ihm ihre letzte Regieanweisung – Stirb! Es ist 7:45 Uhr, wie wir an einer mit Kreide auf die Wand gezeichneten Uhr erkennen und uns sagt, dass Caden nur ein Teil einer fiktiven Erzählung ist und sein Leben ein bloßes Konstrukt.

Caden wacht zu Beginn des Films zur exakt selben Zeit aus seinem Schlaf als er letztendlich stirbt – „*The end is built into the beginning*“¹⁰² erklärt auch Hazel Caden

¹⁰⁰ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2008, S. 1

¹⁰¹ ebenda, 127

im Film. Diese Konstellation führt zu einem Interpretationsansatz, dass Caden bereits gestorben sei und er in einer traumgleichen Rekapitulation seines Lebens versucht, sein eigenes Selbst und den Sinn seines Seins zu ergründen. Er wollte ebenfalls etwas schaffen, das ihn für die Zukunft beständig machen könnte.

Mit dem natürlich nicht zufällig gewählten Nachnamen des Protagonisten Cotard gibt uns Kaufman einen entscheidenden Hinweis, die innere Seelenlandschaft seiner Hauptfigur und seine physischen und psychischen Querelen zu verstehen. Der Name Cotard verweist auf das „Cotard-Syndrom“, eine Psychose bei der die betroffene Person denkt, dass sie tot sei, glaubt zu verwesen oder davon überzeugt ist, dass sie Blut oder innere Organe verloren hätte. Begleitet wird dieses selten vorkommende Syndrom von massiven Depressionen und schizophrenen Anwandlungen.¹⁰³

Ein Interpretationsansatz könnte besagen, dass Cotard sich immer mehr in seinem monströsen Stück verliert, er wird als Schöpfer zu allen seinen Charakteren und löst sich als Individuum dadurch auf.

Das selbständige Tagebuch:

Nachdem Adele Caden gemeinsam mit ihrer Tochter Olive Richtung Berlin verlassen hat, sendet sie ihm ein Fax, in dem sie Caden bittet Olives Wunsch, ihr zurückgelassenes Tagebuch nicht zu lesen, zu berücksichtigen. Das Fax endet mit einer Aneinanderreihung sinnloser Wortfragmente, die uns wiederum Cadens subjektive Erfahrung dieses Ereignisses näherbringt. Es zeigt uns, dass Caden durch Olives Entscheidung und durch die Distanzierung zu ihr fürchtet immer mehr aus ihrem Leben als Vater zu verschwinden. Dieser Gedanke manifestiert sich in seinem Denken so stark, dass der Rest des Faxes komplett unbedeutend wird. Da Kaufman den Zuseher die bloße subjektive Sicht seines „Helden“ erfahren lässt, gewährt er ihm auch nicht mehr Einblick als Cadens Aufmerksamkeit oder Fokussierung es zulässt.

Caden entscheidet sich aber gegen den Wunsch seiner Tochter und beginnt ihr Tagebuch zu lesen. Die ersten Seiten wurden von Olive verfasst als sie vier Jahre alt

¹⁰² Kaufman, Charlie: Synecdoche New York. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2008, S. 110

¹⁰³ vgl. DiClaudio, Dennis: Todsicher am Leben, in: The European. Das Debatten Magazin, o.O., 2009
URL: <http://www.theeuropean.de/dennis-diclaudio/1795-nihilistischer-todeswahn> (12.10.2013)

gewesen ist und noch gemeinsam mit ihrem Vater in den USA gelebt hat. Im weiteren Fortlauf des Films liest Caden aber auch gegenwärtige Ereignisse seiner Tochter aus Berlin in ihrem Tagebuch nach, das sich auf wundersame Weise immer weiter mit Text füllt - die Schrift wirkt deutlich leserlicher als das kindliche Gekritzeln von den ersten Seiten. Wieder werden wir Zeugen von Cadens subjektiver Erfahrung und wie seine Sorgen um seine Tochter und seiner schwindenden Beziehung zu ihr Ängste in ihm hervorrufen, die sich in visuellen Täuschungen äußern. Seine Vorstellungskraft produziert eine fiktionale Geschichte über Olives Gefühle und Vorstellungen über ihn, dass sie ihn als schlechten Vater betrachtet. Cadens Aversion gegen Adeles Freundin Maria führt zu der Vorstellung, dass diese ihn in seiner Rolle als Vater für Olive ersetzt.

„OLIVE

She is so much more of a father than Caden ever was with his drinking and unfortunate body odor and rotting teeth!“¹⁰⁴

Als Caden erfährt, dass sich zwei deutsche Stiefväter um Olive kümmern, hört er ihre Stimme in seinem Kopf diese mit Caden zu vergleichen:

„OLIVE

Dear Diary, Germany is wonderful, so many friends here. My new dads are great and handsome and brilliant directors of theater.“¹⁰⁵

Cadens paranoide Gedanken über sich und seine künstlerische Arbeit führen dazu, dass er sich nicht nur Sorgen um seine bröckelnde Beziehung zu seiner Tochter macht, sondern auch die neuen Menschen in ihrem Umfeld mit sich selbst in Vergleich setzt. Er ist davon überzeugt, dass Olives neue Väter ihn nicht nur in privaten Belangen ausgestochen haben, sondern ihn auch als Künstler ins Abseits stellen. Hier sehen wir, dass Caden an arbeitsbezogenen Komplexen leidet und seine krankhaften Vorstellungen seines Privatlebens immer auch zu einem gewissen Teil auf seine künstlerische Arbeit übergreifen.

¹⁰⁴ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2008, S. 68.

¹⁰⁵ ebenda, S. 49.

Adele im Magazin:

Ähnlich wie bei Olives Tagebuch verhält es sich mit einem Magazinartikel über Adele, die in Berlin als erfolgreiche Künstlerin gefeiert wird. Caden liest Aussagen Adeles wie „*I only want to be around joyous, healthy people*“ oder biografische Bezüge wie „*Stuck in a dead-end relationship to a slovently, ugly-face loser*“, die sich eindeutig auf Caden beziehen. Wieder greifen hier seine Ängste auf Cadens subjektiv wahrgenommene Umwelt über und brechen damit die Grenzen zwischen Bewusstsein und Realität. Der Umstand, dass ein Artikel im Elle Magazin über Adeles gescheiterte Beziehung und die Beschreibung ihres Ex-Mannes so drastisch und grausam als „*ugly-face loser*“ erfolgt, zeigt uns, dass der Text des Artikels zweifelsohne Cadens Einbildung entspringt. Er spiegelt seine Sorgen wider, dass Adeles Leben in Berlin viel harmonischer und erfolgreicher verläuft und sie ohne ihn besser auskommt.

Cadens Einbildungen bezüglich seiner Familie halten ihn in einem Zustand von Kummer und Selbstmitleid gefangen. Anstatt sich von seiner Vergangenheit zu lösen und sich um die aufkeimenden Beziehungen zu Hazel oder Claire zu kümmern, weint Caden seinem alten Leben hinterher. Dies verwehrt ihm so den Weg für alles Positive in der Zukunft.

Madeleines Buch:

Auf dem Flug nach Berlin liest Caden das Selbsthilfebuch „*Getting Better*“ seiner Therapeutin Madeleine, deren Stimme als Voice-Over ertönt während Caden liest:

„Life moves to the south, there’s only a now and I am always with you. For example – look to your left.“¹⁰⁶

Caden befolgt die Anweisung Madeleines, die auch prompt neben ihm im Flugzeug sitzt. Er offenbart ihr, dass er das Buch nicht verstehen würde, worauf Madeleine entgegnet, dass das Buch jedoch ihn verstehen würde und er kaum wiederzuerkennen sei. Madeleine hebt ihren Rock und streicht sich über ihr nacktes Bein, Caden wirkt wie

¹⁰⁶ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2008, S. 52.

gelähmt und unfähig sich zu bewegen, worauf sich Madeleine gekränkt über die Ablehnung wieder in ihren Stuhl setzt. Caden liest weiter:

„I show you my leg, I stand close and you inhale my perfume. I offer my ripe flower to you and you deny it. This book is over.“¹⁰⁷

Caden blättert weiter, findet im restlichen Buch aber nur mehr leere, unbedruckte Seiten vor. Wieder lässt Kaufman hier die Vorstellung Cadens mit der Realität des Films verschmelzen: Er zeigt eine Handlung, die sich in einem Medium manifestiert, das die Zukunft hätte voraussehen müssen, da sie in der Gegenwart unveränderbar ist.

Caden im TV:

In Cadens Familienhaushalt mit Adele und Olive spielt der Fernsehapparat eine wichtige und zentrale Rolle: Immer scheinen Werbungen und Cartoons im Hintergrund zu laufen, ständig nimmt der Zuseher deren Gegenwart wahr. Diese medialen Unterbrechungen machen darauf aufmerksam, wie wir selbst in den Medien präsentiert werden und wie die Grenzen zwischen uns und diesen Bildern, aus denen wir unsere Welt konstruieren, verschwimmt. „*Synecdoche, New York*“ ist in direktem Bezug zu Cadens Wahrnehmung von sich selbst und seiner Umwelt konstruiert, dies wird noch unterstrichen als Caden sich als Cartoon-Figur im TV wahrnimmt.

Bei diesen TV-Clips, in dem die gezeichnete Version Cadens auftritt, handelt es sich um eine Bildungssendung für Kinder, die Olive immer während des Frühstücks sieht. Während die formale Aufmachung dieser Kindersendung den üblichen Konventionen entspricht (bunte Zeichnungen, Tiere als Informationsträger, usw), hebt sich die inhaltliche Ebene augenscheinlich davon ab: Immer wenn Cadens Aufmerksamkeit auf die Sendung gelenkt wird, wird seine pessimistische Wahrnehmung widergespiegelt und hat nichts mehr mit den eigentlich kindergerechten Aussagen, die Olive in diesem Moment wahrnimmt, gemein.

¹⁰⁷ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2008, S.53.



Abb. 12: Caden in einem Cartoon im TV.

Im allerersten Cartoon zu Beginn des Films schaltet Caden für Olive den TV an und sieht kurz selbst zu. Eine Kuh erklärt:

„There is a secret something at play under the surface growing like an invisible virus of thought. But you are being changed by it, second by second.“¹⁰⁸

Diese Aussage kommentiert Cadens körperliche und psychische Verfassung. Seine Krankheit, die in seinem Körper aufkeimt und kurz vor dem Ausbruch steht und seine Angst vor dem Tod, dem Mangel an Wahrhaftigkeit und künstlerischer Authentizität und einem Gefühl von Scheitern in allen Belangen im Leben wird dargestellt. Dieser Virus, der Körper und Geist befällt, verändert Caden von Minute zu Minute bis er ihn letztendlich völlig kontrolliert.

Im ersten Cartoon-Clip, in dem Caden selbst eine Rolle spielt, sieht man ihn rauchend im Gras sitzen. Er betrachtet einen Schakal, der vor einem verwesenden Gerippe steht, während sich eine schemenhafte Weckeruhr aus dem Rauch seiner Zigarette formt, zu läuten beginnt und somit andeutet, dass die Zeit abgelaufen ist. Der Schakal sagt zu Caden: „*When you are dead there is no time*“¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2008, S. 5

¹⁰⁹ ebenda, S. 31

Am Abend davor gesteht Adele Caden nach einem Besuch seines neuen Theaterstücks, dass sie seinen persönlichen Stempel in seiner Version von „*Death of a Salesman*“ vermisst hat und er sich trotz des Erfolgs nichts darauf einbilden solle, ein altes Stück neu zu adaptieren. Sie weist ihn auch darauf hin, dass er nicht mehr unendlich viel Zeit hat sich als wahrer Künstler zu etablieren. Die Situation des Cartoons kann also so gesehen werden, dass Caden vor den abgestorbenen Überresten seiner künstlerischen Arbeit und auch seines Familienlebens sitzt und seine Zeit rauchend vergeudet, anstatt sich aufzuraffen und seine Probleme in die Hand zu nehmen.

Hinter einem Baum sehen wir Sammy, der ihn verstohlen beobachtet. Sammy, der Caden später im Film offenbart, dass er ihn über 20 Jahre lang verfolgt und beobachtet hat und ihn besser kennt als er sich selbst, scheint Caden bis in seine eigenen Vorstellungen hinterher zu jagen. Er scheint jedes reale, aber auch jedes geistige Konstrukt Cadens, jede seiner Sichtweisen und Erkenntnisse kennen zu müssen, um am Ende in die Rolle von Caden zu schlüpfen. Aber auch Caden profitiert von seinem Stalker, da dieser sein Stück der ersehnten absoluten Wahrhaftigkeit ein Stück näher bringt. Sammy besitzt als „Außenstehender“ immer die nötige Distanz und sieht Aspekte in Caden, die dieser an sich selbst nicht wahrnimmt.

Der zweite Cartoon spiegelt Cadens Gemütszustand wider als seine Ehe mit Adele endgültig an einem toten Punkt angelangt ist. Adele entscheidet sich Caden zu verlassen, da sie sein Selbstmitleid, seine Hypochondrie und seinen niedrigen künstlerischen Anspruch als Regisseur an sich selbst nicht mehr erträgt. Kurz bevor Adele ihm mitteilt, dass sie allein mit Olive nach Berlin reisen will, sehen wir auf dem TV-Gerät am morgendlichen Frühstückstisch wie Cadens Cartoonversion auf einem Leiterwagen von einer Kuh Richtung Tiergehege gerollt wird. Dieses Motiv unterstreicht, wie gefangen sich Caden von seiner Lebenssituation fühlt ohne zu verstehen warum. Er repräsentiert lediglich eine von zahllosen sterbenden Kreaturen, einer Herde ohne Lebensinhalt, die ihr Leben nicht selbst in der Hand zu scheinen haben.

Anstatt von dieser Trennung angespornt einen Weg aus dem Dilemma zu suchen, beginnt Caden sich immer mehr aufzugeben und versinkt vollkommen in Selbstmitleid und Depression. Allein in Adeles ehemaligem Arbeitszimmer sitzend,

sieht Caden eine Werbung im TV für eine Droge, die eine wundersame Wirkung verspricht:

„Flurostatin TR allows you to live life when it's your turn to face the challenge of chemotherapy. Ask your doctor if it's right for you.“¹¹⁰

In dieser Werbung tolen lächelnde Personen im Park herum, scherzen mit Freunden und genießen das Leben, einer davon ist Caden Cotard. Das Bild, das hier gezeigt wird, stellt allerdings das absolute Gegenteil zu Cadens Situation dar: Er wurde von den von ihm geliebten Menschen allein gelassen und im Gegensatz zu den anderen Menschen dieses Werbespots, gegen die Leiden einer durch Krebs erforderlichen Chemotherapie, bekommt Cadens Erkrankung immer mehr den Anschein einer psychosomatischen Ursache. Dieser TV-Spot scheint ihn jedoch zu überzeugen, dass er ein schwereres Los gezogen hat als diese Menschen, die mit dem Schicksal einer Krebserkrankung zu leben haben. Caden denkt sich in das Leben dieser Kranken und wünscht sich ein Teil dieser Welt zu sein und seine Realität vergessen zu können. Caden wird aber aus seinen Träumen gerissen, als sich im Anschluss an die Drogen-Werbung das Bild verdüstert und er einen Ausblick auf seine wahre Zukunft erhält. Wir sehen Caden, jedoch gespielt von Sammy, der sichtlich gealtert mit gesenktem Kopf durch ein vernebeltes, graues Szenario wandelt. Die Musik bekommt eine düstere Note und keine Menschenseele befindet sich bei ihm. Dieses Motiv verbildlicht Cadens Angst vor einem einsamen Lebensabend und einem noch einsameren Tod. Die Szenerie erinnert stark an das Ende des Films, als der alte Caden kurz vor seinem Tod durch sein verlassenes und verfallenes Set läuft.

Der letzte Auftritt Cadens als TV-Figur findet ebenfalls in Adeles Arbeitszimmer statt, nachdem er dieses blitzblank geputzt hat. Seine Comic-Adaption stürzt mit einem kaputten Fallschirm vom Himmel ins Meer und versinkt immer weiter, während eine Frauenstimme ein Kinderlied singt. Zum Schluss wird der Cartoon-Caden von einem gezeichneten Hai aufgefressen. Der Song bezieht sich auf Caden und Adeles Beziehungsende, seinem Gefühl von Einsamkeit und seine Ausweglosigkeit mit dieser Situation fertig zu werden. Der Gebrauch dieses befremdlichen Cartoon-Stils soll einen

¹¹⁰ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2008, S. 33

absurden Kontrast zwischen Cadens Wahrnehmung und seiner realen Lebenssituation darstellen.

Caden und Sammy:

Der Zuseher wird von Anfang an Zeuge wie Sammy Caden verfolgt und beobachtet, um ihn zu studieren und sich schließlich für die Rolle des Caden bei Regisseur Caden vorzustellen. Er erklärt, dass er ihn bereits seit 20 Jahren verfolge und ihn besser kenne als dieser sich selbst.

„SAMMY:

I've learned everything about you by following you. Hire me and you will see who you truly are.“¹¹¹

Caden heuert Sammy schließlich an ihn zu spielen, nachdem dieser andeutete, Caden würde sich durch Sammys Performance selbst finden wird, was für ihn unumgänglich ist, um die angestrebte, wahre Kunst zu erschaffen.

Sammy schafft es sogar, Hazel Cadens Liebe zu ihr zu bekunden, was sich dieser niemals abzuverlangen traute und stellt somit Cadens Werkzeug dar, seinem Verlangen Ausdruck zu verleihen.

„SAMMY:

I've never felt about anybody the way I feel about you and I want to fuck you until we merge into a chimera.“¹¹²

Trotzdem beginnt Sammy im Fortlauf der Handlung des Stücks sich als eigenständiger Charakter von seiner Rolle als Caden Cotard abzuheben. Er flirtet und scherzt in Probepausen beispielsweise mit Hazel, als Caden ihn damit konfrontiert meint er schlicht „*I was being you*“¹¹³. Sammy fügt „seinem“ Caden Charakterzüge hinzu, ob es sich um seine eigenen oder um gespielte handelt sei dahingestellt, an denen es dem echten Caden augenscheinlich mangelt.

¹¹¹ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York*. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2008, S. 76.

¹¹² ebenda, S. 76.

¹¹³ ebenda, S. 94.

Kurz bevor sich Sammy von einem Hochhaus stürzt und Selbstmord begeht, wirft er Caden seine Unfähigkeit an den Kopf, sich anderen Menschen anzunehmen oder sich in deren Lage zu versetzen und kreidet damit sein egozentrisches Wesen an. Mit dieser Aussage spiegelt er auch die Erfahrung des Zusehers wider, welcher bis dahin alle Ereignisse aus Cadens Sicht erlebt und sein Empfinden geteilt hat.

„SAMMY:

I've watched you forever, Caden, but you never really looked at anyone other than yourself. So watch me. Watch my heart break. Watch me jump.“¹¹⁴

Sammy bricht hier erstmals komplett aus seiner Rolle als Caden-Double aus und demonstriert die eklatante Differenz zwischen seiner Person und seiner Rolle bzw. zu Caden selbst, der früher im Film auf ähnliche Weise Selbstmord begehen will - aber selbst daran scheitert. Caden scheint die Konsequenz zu fehlen, Dinge zu Ende zu bringen – sei es nun sein Stück oder sein eigenes Leben.

Sammys Tod verschafft Caden die erhellende Einsicht als Künstler bezüglich seines Theaterstücks und kommt damit zu einem Entschluss:

„CADEN:

I know how to do it now. There are nearly thirteen million people in the world. Can you imagine that many people? And none of those people is an extra. They're all leads in their own stories. They have to be given their due.“¹¹⁵

Sammys Tod ruft etwas in Caden hervor, das er versucht durch seine Kunst auszudrücken und zu verarbeiten, indem er Sammys Begräbnis in sein Stück einarbeitet. Seine Fähigkeiten als Regisseur scheinen aber immer inadäquater und so entschließt er sich, die Regie an Millicent Weams abzugeben, die bis zu diesem Zeitpunkt die Rolle von Ellen, Adeles Putzfrau, gespielt hat. Ihre Inszenierung von Sammys Begräbnis hebt sich schließlich stilistisch stark von den anderen Szenen des Films ab, was wiederum als metafiktionaler Eingriff Kaufmans in den Stoff seines Films gedeutet werden kann. Er bricht die Ebene zwischen Handlung und formalem Aussehen des Dargebotenen und zwischen den Zeilen kann zum wiederholten Mal eine Kritik auf die aufgeblasene

¹¹⁴ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2008, S. 108.

¹¹⁵ ebenda, S. 109.

Scheinwelt des Mainstreamkinos im Gegensatz zur oftmals harschen und sterilen Wiedergabe der Realität des Kunstkinos gelesen werden.

Cadens minimalistische Inszenierung des Begräbnisses früher im Film stellt eine exakte Illustration des Ereignisses dar, Millicent „peppt“ die Szenerie mit einem Gospel-Chor, künstlichen Tränen und Regen und vor allem mit einer Rede des Priesters auf, der uns die Hoffnungslosigkeit des Lebens vor Augen hält und mit den Worten „*Fuck everybody, Amen!*“¹¹⁶ schließt.

¹¹⁶ Kaufman, Charlie: *Synecdoche New York. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York: 2008, S. 118.

7. Figurenreflexion

Neben metafiktionalen Erzählstrategien und dem Übertragen von einerseits realen Figuren, wie Schauspieler und Autoren in seine Werke andererseits fiktiver Charaktere seiner Filme – wie Donald Kaufman - in die Realität, vermengt Charlie Kaufman auch immer Züge seiner eigenen Person mit seinen männlichen Protagonisten. Um diese Art der Selbstreflexion bewerkstelligen zu können (und sie so undurchschaubar wie möglich zu gestalten), hält Kaufman sein Privatleben und somit seine persönliche Wirklichkeit weitgehend aus den Medien.

„I don't like talking about myself.“¹¹⁷

Er versucht außerdem durch manipulierte Fotos und gefälschte Interviews sich selbst zu einem metafiktionalen Charakter zu stilisieren, der aber immer in enger Relation zu seinen Filmen steht. Kaufmans gesamtes Schaffen scheint in einem eigenen, von ihm konstruierten Kosmos abzulaufen, der nur schwer zu durchbrechen ist.

7.1. Künstler vs. Kunstfigur: Charlie Kaufman

Filmmacher und Filmjournalist Rob Feld beschreibt im Vorwort zu *“Questions and Answers with Charlie Kaufman and Spike Jonze“* in *“Adaptation. The Shooting Script“* wie Charlie Kaufman sein Privatleben von den medialen Berichterstattungen abschottet und damit ein Mysterium um seine Person schafft. So kann er seine Protagonisten als Spiegel für seine innersten und persönlichsten Motive, Wünsche und Gedanken benutzen. In welchem Ausmaß er diese Selbstreflexion betreibt, bleibt aufgrund der Distanz der Informationsvergabe aber ungewiss, da seine Werke Fakten und Fiktion gleichermaßen miteinander vermischen. Auf die Frage, inwiefern Kaufman seine Person in seine Figuren einfließen lässt, soll hier aber nicht das Hauptaugenmerk gelegt werden, da darüber nur gemutmaßt werden kann. Interessanter scheint der Ansatz, mit

¹¹⁷ Kaufman, Anthony: Charlie Kaufman, the man behind „Malkovich“, in: IndieWire, 1999
URL: http://www.indiewire.com/article/interview_charlie_kaufman_the_man_behind_malkovich
(11.12.2012)

welchen Methoden er versucht einen „anderen Kaufman“ an die Medien zu verkaufen, um selbst im Hintergrund verbleiben zu können.¹¹⁸

Die erste Hürde im Unterfangen, Informationen über Kaufman selbst oder seine Filme zu erhalten, stellt er der Medienwelt indem er (fast) keine Interviews gibt. Rob Feld benennt Kaufman und Regisseur Spike Jonze als „*a duo whose reputations for interview lockjaw had aquired mythic status*“.¹¹⁹

Bei Interviews gilt Charlie als ein sehr zurückhaltender und schweigsamer Interviewpartner, der sich nicht davon abhalten lässt, die meisten zu persönlichen Fragen mit einem „I don’t know“ zu beantworten und somit Interviewer wie auch Leser in die Irre führt.

In den „*Questions & Answers*“ im Shooting Script zu „*Human Nature*“ verfasst Charlie Kaufman ein Interview mit sich selbst, jedoch aus der Erzählperspektive von Regisseur Paul Thomas Anderson (u.a. „*Boogie Nights*“, „*Magnolia*“). Zu Beginn dieses Interviews bringt er seine Freundin Mercedes Ruehl zur Sprache, eine Frau, die er in Wirklichkeit aber niemals getroffen hat. Weiters stellt er sich selbst Fragen über Szenen in „*Magnolia*“, als wären sie ein Teil von „*Human Nature*“ und verkauft im Abschluss des Interviews der Öffentlichkeit das Foto eines unbekannten Mannes als sein eigenes.¹²⁰

Eine Theorie für Kaufmans Geheimniskrämerei um seine eigene Person könnte auf die charakterliche Nähe zu seinen Protagonisten hinweisen. Er versucht durch Vernebelung seines eigenen Charakters die Ähnlichkeiten zu seinen Hauptfiguren zu verschleiern, die wahrscheinlich zum Großteil auf ihm selbst basieren.

7.2. Kaufmans Protagonisten

Wenn man Charlie Kaufmans männliche Hauptcharaktere näher unter die Lupe nimmt, kann man schnell augenscheinliche Übereinstimmungen und ähnliche Wesenszüge erkennen. Sei es nun Craig in „*Being John Malkovich*“, Charlie in „*Adaptation*“, Joel

¹¹⁸ vgl. Feld, Rob: Q&A with Charlie Kaufman & Spike Jonze, in: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 115ff.

¹¹⁹ Feld, Rob: Q&A with Charlie Kaufman & Spike Jonze, in: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 115

¹²⁰ vgl. Franklin, Dave: Q&A with Charlie Kaufman, in: *Human Nature. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 121f.

in „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ oder Caden in „*Synecdoche, New York*“ – alle diese Figuren scheinen von Unsicherheit und Selbstzweifel geplagt zu sein und haben fundamentale Probleme im Umgang mit Frauen. Kaufmans Protagonisten als Helden zu bezeichnen würde an schiere Übertreibung grenzen. Vielmehr zeigt er uns die Kehrseite eines klassischen Hollywood-Filmhelden, einen Mann, der mit seiner Umwelt und seinen Mitmenschen nur schwer zurechtkommt und seinen Platz in der Gesellschaft noch nicht gefunden hat – und wahrscheinlich nie wird. Kaufman tendiert dazu, Geschichten über Außenseiter zu erzählen, die mit ihrem eigenen Dasein unzufrieden sind, den Mut zur Veränderung aber nicht aufbringen können. „Underdogs“, die sich nichts sehnlicher wünschen, als Durchschnittsbürger zu sein und selbst dabei scheitern. Aufgrund ihrer sensiblen Art und ihrem Hang zur Selbstisolierung haben sie es schwer mit ihren Mitmenschen, vor allem mit ihrem weiblichen Umfeld, klarzukommen.

7.2.1. Craig Schwartz

John Cusack verkörpert in „*Being John Malkovich*“ Craig Schwartz, einen zwar begabten, aber erfolglosen Puppenspieler, der von seinem Straßenpublikum bestenfalls ignoriert, wenn nicht gar aufgrund seiner missinterpretierten, anspruchsvollen Darbietungen körperlich attackiert wird. Seine Beziehung zu seiner tierrückten Frau Lotte erinnert an die leidenschaftslose Bindung zwischen Bruder und Schwester und ist positiv ausgedrückt eher ein Nebeneinander als ein Miteinander.

Trotz dieser scheinbar aussichtslosen Grundsituation und den scheinbar nicht abzustreifenden Mantel des Verlierers, den Craig ständig zu tragen scheint, ist er doch der agilste und antriebsstärkste Protagonist im Kaufman-Universum.

Er nimmt den beruflichen Misserfolg in Kauf, da er sich als Künstler sieht, dessen Kunst von der Welt nicht verstanden wird und verschwendet keinen Gedanken daran den falschen Weg eingeschlagen zu haben. Auch als er sich in Maxine verliebt, versucht er auf aktivem Weg sie für sich zu gewinnen und steckt seinen Kopf nicht in den Sand wie es von Charlie Kaufman in „*Adaptation*“ oder von Joel Barish in „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ zu erwarten wäre.

„CRAIG

I just wanted to say „hi“. Did you know I still don't know your name or where you work?

MAXINE

Yeah.

CRAIG

How about this, If I can guess your first name within three tries, you have to come out for a drink with me tonight.“¹²¹

7.2.2. Charlie Kaufman

Die Figur des Charlie Kaufman in „*Adaptation*“ verkörpert zweifelsohne eine von sich selbst enttäuschte und vor sich selbst ekelnde Persönlichkeit. Durch die Verwendung von Voice-Overs erfahren wir auf eindringliche Weise wie Charlie Kaufman über sich selbst denkt und sich selbst sieht. Gleich in der Anfangsszene von „*Adaptation*“, welche ausschließlich aus den Credits auf schwarzem Hintergrund besteht, vernehmen wir ohne Kaufman zu sehen, seine Stimme aus dem Off, sich selbst verbal erniedrigend:

„KAUFMAN (VOICE OVER)

Do I have an original thought in my head? My bald head? Maybe if I were happier, my hair wouldn't be falling out. Life is short.

[...]

I'm a walking cliché.

[...]

All I do is sit on my fat ass. If my ass wasn't fat, I would be happier.

[...]

All my problems and anxiety can be reduced to a chemical imbalance or some kind of misfiring synapses. I need to get help for that. But I'll still be ugly, though. Nothing's gonna change that.“¹²²

Der von Nicolas Cage gespielte Charlie Kaufman stellt in vielen Dingen eine stark fiktionalisierte Version des echten Kaufmans dar. Die Filmfigur ist ein einsamer, erfolgloser Mann der mit seinem Bruder zusammenlebt. Im echten Leben hatte Charlie Kaufman bereits seine erste Oscar-Nominierung für „*Being John Malkovich*“ erhalten und war zu diesem Zeitpunkt glücklich verheiratet. Der zentrale Konflikt, die

¹²¹ Kaufman, Charlie: *Being John Malkovich*, Faber and Faber Inc., New York, 1999, S. 24

¹²² Kaufman, Charlie: *Adaptation. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2002, S. 1

Schwierigkeiten die Buchvorlage von „*The Orchid Thief*“ in ein leinwandtaugliches Drehbuch zu verarbeiten, bereitete aber beiden Kaufmans erhebliche Schwierigkeiten.

„The emotions that Charlie is going through (in the film) are real and reflect what I was goin’ through when I was trying to write the script. Of course there are specific things that have been exaggerated or changed for cinematic purposes.“¹²³

Mehr Aufschlüsse über Wirklichkeit und Fiktion zu seiner Person bzw. seiner Hauptfigur möchte uns der echte Kaufman aber nicht geben.

„There’s truth and fiction in this movie and I don’t want to spoil it for people by saying this is true and this is not true. Let people think what they want.“¹²⁴

Auch bei Susan Orlean und John Laroche handelt es sich um real existierende Menschen mit einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe ihrer Geschichten:

Im Jahre 1994 interviewte Orlean Laroche für eine Zeitungsreportage im „*New Yorker*“, weil John Laroche wegen Wilderei an geschützten Orchideen angeklagt wurde. Um seine Arbeit und Motivation besser verstehen zu können, begleitete sie ihn auf eine seiner Touren durch den Fakahatchee Sumpf in Florida und begann schließlich eine Faszination für Orchideen und ihre Sammler, die teilweise ihre Leben für ein Exemplar zu opfern bereit sind, zu entwickeln. Aus dem Artikel für den „*New Yorker*“ entsteht im Jahr 2000 das Buch „*The Orchid Thief*“. Auch bei den beiden Nebencharakteren bekommen wir im Film fikionalisierte Version der realen Personen präsentiert, die mit (höchstwahrscheinlich) erfundenen Handlungssträngen, wie der sexuellen Affäre der beiden oder der Gewinnung einer Droge aus der Geisterorchidee angereichert wurden.

7.2.3. Joel Barish

Joel ist der Inbegriff eines introvertierten Menschen, er meidet Konversationen und Sichtkontakt mit fremden Personen. Er hat Schwierigkeiten sich nahestehenden

¹²³ Dedulle, Max: *Change is not a choice*, Universiteit Gent, Gent, 2009, S. 37

¹²⁴ Bowes, Peter: *The story behind Adaptation*, in: BBC News, Los Angeles, 2003, URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2710385.stm> (12.10.2013)

Menschen anzuvertrauen und ist nicht fähig Entscheidungen zu fällen. Er behält lieber seinen eigenen Status quo bei, bevor er einen Versuch startet, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Auch in beruflicher Hinsicht scheint Joels Leben keine Höhepunkte für ihn bereitzuhalten. Er arbeitet als Büroangestellter in einem Durchschnittsjob. Er bezeichnet sein Leben selbst als uninteressant und nicht wert, darüber mehrere Worte zu verlieren. Im Gegensatz dazu schaffen es Craig und Charlie, wenn auch mäßig erfolgreich bzw. inmitten einer karrieretechnischen Krise befindlich, ihre Leidenschaft zum Beruf zu machen. Dennoch gesteht Charlie Kaufman ein, immer zu einer sehr ähnlichen Figur mit wiederkehrenden Intentionen und Sehnsüchten zu tendieren und Joel in Anlehnung an sich selbst entwickelt zu haben:

„...in a way Joel is maybe a stand-in for me, you know? And maybe can be likened to Craig and Charlie in those other scripts that I wrote. I don't know, I mean, it's kind of like I do tend to write a certain kind of guy, and probably a lot of it has to do with who I am and what my experiences are. It's the only thing I can really do kind of, um, honestly.“¹²⁵

7.2.4. Caden Cotard

Wie schon in „*Being John Malkovich*“ und auch in „*Adaptation*“ handelt es sich bei „*Synecdoches*“ Protagonisten um einen in sich zurückgezogenen Künstler auf der Suche nach Kreativität. Caden Cotard ist ein neurotischer Hypochonder mit einem äußerst pessimistischen Weltbild, das sich auch auf seine Umwelt abzufärben scheint.

„Kaufman has stated that he does not plan to include these „alter ego's“ of himself on purpose, nor does he consider any of these characters to be „him“. But after all, all of these characters are the offspring of Kaufman's mind. „Ultimately, I'm everyone“, he says.“¹²⁶

Kaufmans Statement in Bezug auf seine übergeordnete Rolle als Schöpfer und Grundstein aller Figuren kann auch auf den inneren, thematischen Kern von *Synecdoche* angewandt werden. Cotard will in seinem immensen Werk jeden Menschen, jede mit diesem verbundene Geschichte als gleich bedeutend darstellen.

¹²⁵ Feld, Rob: Q&A with Charlie Kaufman, in: *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind. The Shooting Script*, Newmarket Press, New York, 2004, S. 136

¹²⁶ Dedulle, Max: *Change is not a choice*, Universiteit Gent, Gent: 2009, S. 57

Dennoch ist und bleibt Caden der Regisseur und somit die schöpferische Kraft in diesem Epos, teilt den Schauspielern Zettel mit Handlungspunkten aus, lenkt damit ihr Tun und somit ihre „Seele“. Dadurch erscheint er als ein Autor, der zu einem gewissen Grad all seine niedergeschriebenen Figuren in sich vereint. Caden wird selbst zu einer Synecdoche, ein Mann, der für alle Menschen steht.

8. Fazit

Zentrale Zielsetzung der vorliegenden Diplomarbeit war es, Charlie Kaufmans Oeuvre hinsichtlich ihres gemeinsamen zentralen Motives - der Reise ins Unterbewusstsein – zu vergleichen. Obgleich dieses gemeinsame Hauptmotiv alle vier Filme vereint und zu einem Markenzeichen Kaufmans etabliert wurde, ist der thematische Zugang sowie der formale Erzählstil immer ein anderer. Dieses Motiv wird bei Kaufman als abstraktes Bild verwendet, welches immer einer anderen Geschichte und somit auch Aussage zugrunde liegt.

Bei „*Being John Malkovich*“ lässt sich dieses Bild als ein Wunsch, in das Leben eines Fremden einzutauchen und dieses statt des eigenen zu leben, aber auch als einen Seitenhieb auf den Prominenten-Kult und den damit verbundenen Klatsch-Journalismus interpretieren. In „*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*“ hingegen wird das Auslöschen von Erinnerungen als das Eliminieren von charakterbildenden und existenznotwendigen Lebenserfahrungen dargestellt. Dies wird gleichzeitig auch als eine Art Aufhänger verwendet, um eine Liebesgeschichte durch einen dramaturgischen Kunstgriff strukturell auf den Kopf zu stellen und somit etwas Neues zu erschaffen. „*Adaptation*“ lässt den Zuseher teilhaben, wie es sich in Kaufmans Kopf selbst abgespielt haben könnte, als er im Begriff war einen Drehbuchauftrag aufgrund einer Schreibblockade zu vermasseln, die ihn wiederum dazu veranlasste sich selbst zu einem Teil dieses Films zu machen. Der letzte in der vorliegenden Arbeit behandelte Film „*Synecdoche, New York*“ gewährt uns den ungefilterten und subjektiven Einblick in den Kopf eines Theaterregisseurs, der zwischen Leben und Tod schwebt und versucht durch seine Kunst unsterblich zu werden und nebenbei sein eigenes Sein zu ergründen.

Im Kern beschränkt sich die vorliegende Arbeit überwiegend auf die Analyse von Ebenen-Struktur und den Einsatz von metafikционаler Narrationstechnik. Bevor Kaufmans Filme auf deren Metafikционаlität untersucht werden konnten, musste alledings erst einmal der Terminus „Metafikcion“ eingehend beleuchtet werden und (aufgrund unzureichendem Gebrauch im Medium Film) dessen Anwendung in Literatur und Theater seit Beginn dieser einzigartigen Erzähltechnik betrachtet werden. Dabei konnte festgestellt werden, dass sowohl der Aufbau der Ebenenstruktur als auch die Überschreitung der Ebenengrenzen bereits in Kaufmans Debutwerk „*Being John*

Malkovich“ vorhanden waren, jedoch noch sehr dezent eingesetzt wurden. Bei seinen weiteren Drehbüchern verstärkte Kaufman den Anteil an Metaebenen, vor allem in „*Adaptation*“ und „*Synecdoche, New York*“ ins Unermessliche und liefert meines Erachtens mit diesen beiden Machwerken den Standard in Sachen grenzüberschreitendem Erzählen im Medium Film ab. In „*Synecdoche*“ schaffte er sogar gegen Ende ein Bild zu zeichnen, welches durch den unendlichen Gebrauch von „erzähltem erzähltem Erzählen“ und einer unzähligen Anhäufung von metadiegetischer Ebenen eine zerstörte Welt und seinen ebenso gebrochenen Schöpfer zeigt. In „*Adaptation*“ gelingt es Kaufman auf der anderen Seite an die Grenzen zu gehen, indem er sein Werk und deren Figuren (Donald) bis in die Extradiegeese katapultiert.

Abschließend bleibt zu sagen, dass Kaufmans Werke vom Erstling bis zu seiner zuletzt produzierten filmischen Arbeit konstant an erzählerischer Dichte zugenommen haben, ohne die Kaufman'sche Verschrobenheit zu verlieren. Dies hat zur Folge, dass seine Filme für Cineasten und Fans dieser Filmrichtung massiv an Qualität und emotionalem Wert gewonnen haben, jedoch auch verhältnismäßig „schwieriger“ wurden und sich dadurch dem breiten Mainstreampublikum mittlerweile zur Gänze entziehen. In der heutigen Zeit braucht das Kino intelligente Unterhaltung allerdings mehr denn je und somit bleibt zu hoffen, dass Kaufman seiner eingeschlagenen Linie treu bleibt und in naher Zukunft seine Anhängerschaft mit ähnlich durchdachten und berührenden Filmen beschenken wird. Weiters bleibt zu hoffen, dass sich für diese Art von Filmen – auch wenn sich die Vermarktung als immer schwieriger zeigt – immer noch Produzenten und Geldgeber finden lassen, die dafür sorgen, dass im Unterhaltungskino ein wenig Intellekt beibehalten werden kann.

I. Literaturverzeichnis

- Kaufman, Charlie: Being John Malkovich, Faber and Faber Inc., New York: 1999
- Kaufman, Charlie: Adaptation. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2002
- Kaufman, Charlie: Eternal Sunshine of the Spotless Mind. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2004
- Kaufman, Charlie: Synecdoche New York. The Shooting Script, Newmarket Press, New York: 2008
- Andert, Ludwig, Analyse des Drehbuchs „Adaptation“ von Charlie Kaufman unter besonderer Betrachtung des Wechselspiels fiktiver und metafiktiver Ebenen, Siegen: 2007
- o.V.: Erzählung, Geschichte und Narration in Gérard Genettes Analyse-Modell, Bochum
- Genette, Gérard: Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch, München: 1994
- Field, Syd: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, Econ Verlag, München, 2001
- Kaufman, Charlie: Eternal Sunshine of the Spotless Mind: Q&A with Charlie Kaufman, Newmarket Press, New York: 2004
- Genette, Gérard: Die Erzählung, Fink, München: 1998
- Waugh, Patricia: Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Routledge: 1984
- Diderot, Denis: Das Theater des Herrn Diderot, Bd.2, Berlin: 1781
- Zipflel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Erich Schmidt Verlag, Berlin: 2001
- Hauptmann, Gerhard: Die Kunst des Dramas, Propyläen Verlag, Berlin: 1963
- Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Kröner Verlag, Stuttgart, 2001
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, C.H.Beck, München: 1999

- Zitiert ist die deutsche Originalversion des Kinderliedes nach der Ausgabe: Warten auf Godot, Suhrkamp, Frankfurt: 1975
- Dedulle, Max: Change is not a choice, Universiteit Gent, Gent: 2009
- Mattern, Joanne: Andy Warhol, Checkerboard Books, 2005
- McKee, Robert: Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, Regan Books, New York: 1997
- Baudrillard, Jean: Selected Writings, Stanford University Press, Stanford, 1988
- Noremark, Kristensen: Constructing Charlie Kaufman. A Study of Kaufman's Postmodern Poetics, Aalborg, 2009
- Feld, Rob: Q&A with Charlie Kaufman & Spike Jonze, in: Adaptation. The Shooting Script, Newmarket Press, New York
- Franklin, Dave: Q&A with Charlie Kaufman, in: Human Nature. The Shooting Script, Newmarket Press, New York, 2002

Internet:

- The American Heritage Dictionary of the English Language, Houghton Mifflin Company, 2000
URL: <http://www.thefreedictionary.com/synecdoche>
- o.V.: Biography, in: Being Charlie Kaufman
URL: http://www.beingcharliekaufman.com/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=34 (13.10.2013)
- Ebert, Roger: Roger Ebert's Journal. The best film of the decade, in: Chicago Sun-Times, Chicago: 2009, URL:
http://blogs.suntimes.com/ebert/2009/12/the_best_films_of_the_decade.html
- HJW: Lexikon der Filmbegriffe. Vierte Wand, o.O., 2012
URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2999>
- Rimas, Andrew: John Malkovich. The Invisible Man, in: Boston Magazine online, Boston: 2005
URL: <http://www.bostonmagazine.com/articles/2006/05/john-malkovich-the-invisible-man/>

- Kucharzewski, Jan: Adaptation, in: Filmszene.de
URL: <http://www.filmszene.de/kino/a/adaption.html>

- Richardson, Ronald: Why Meta Matters, in: Metablog on Metafiction, 2010-2012
URL: <http://ronosaurusrex.com/metablog/why-meta-matters>

- Ebert, Roger: Roger Ebert's Journal. The best Films of the Decade, in: Chicago Sun-Times, Chicago, 2009
URL: http://blogs.suntimes.com/ebert/2009/12/the_best_films_of_the_decade.html

- Shakespeare, William. As you like it, Act 2, Scene 7
URL: <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html>

- Kaufman, Anthony: Charlie Kaufman, the man behind „Malkovich“, in: IndieWire, 1999
URL: http://www.indiewire.com/article/interview_charlie_kaufman_the_man_behind_malkovich

- Bowes, Peter: The Story behind Adaptation, in: BBC News, Los Angeles, 2003
URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2710385.stm>

- DiClaudio, Dennis: Todsicher am Leben, in: The European. Das Debatten Magazin, o.O., 2009
URL: <http://www.theeuropean.de/dennis-diclaudio/1795-nihilistischer-todeswahn>

II. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Lacombe, Brigitte: Charlie Kaufman, in: Interview Magazine
URL: http://www.interviewmagazine.com/film/charlie-kaufman/#_ (13.10.2013)
- Abb. 7: Droste's Cacao, in: Theobroma Cacao
URL: <http://www.theobroma-cacao.de/uploads/pics/DrosteAmmeWeb.jpg>
(13.10.2013)
- Abb. 8: Jonze, Spike: Being John Malkovich, DVD, Universal Pictures, 2001
TC: 1:07:03
- Abb. 9: Jonze, Spike: Adaptation, DVD, Sony Pictures, 2002
TC: 00:02:41
- Abb. 10: Jonze, Spike: Adaptation, DVD, Sony Pictures, 2002
TC: 01:10:26
- Abb. 11: Kaufman, Charlie: Synecdoche New York, DVD, HMH, 2008
TC: 1:12:20
- Abb. 12: Kaufman, Charlie: Synecdoche New York, DVD, HMH, 2008
TC: 00:22:05

Lebenslauf

- 2009 – heute **Berufstätig als selbständiger Cutter und Gestalter** in der TV- & Medienbranche (ua. ORF, PULS4)
- 2002 – 2014 **Diplomstudium an der Universität Wien**
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Wahlfächer am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft und der Filmakademie Wien
- 1992 – 2000 **Bundesgymnasium Laa/Thaya, NÖ**
- 1988 – 1992 **Volksschule Poysdorf, NÖ**