

Vom Sinn und Wert der Arbeit

Das dunkelblaue Auto rollt auf den Stellplatz, der aus zwei Reihen Betonplatten besteht. Während die Familie im Sommerurlaub war ist alles im Garten fantastisch gewachsen und die Betonplatten sehen aus wie eingesunken im hohen, saftigen Gras. Die hellgrünen Stiele der Blumen im Beet sind prall und geschwollen, so gut hat die alte Nachbarin alles gegessen.

Die Kinder sind erleichtert, nach der langen Fahrt aus dem Passat herauszukommen. Wie herrlich weich das Gras ist, jetzt wo es zu seiner natürlichen Länge wachsen durfte. In der beginnenden Dämmerung tragen Vater, Mutter und Kinder das Gepäck ins Haus. Beim Abendessen zum ersten mal seit Wochen wieder der Geschmack des dunklen, nassen Brotes, der den des Belags fast überdeckt.

In der Tagesschau Kohl, Karadžic, Scharping und Lafontaine. Im Anschluss folgt die Dokumentation „Eichinger in Hollywood“, die dem deutschen Zuschauer ein Verständnis von der Arbeit eines Filmproduzenten vermitteln soll.

Wir sehen den berühmten Münchner Filmproduzenten Bernd Eichinger in seiner Villa in L.A. Eichinger trägt Turnschuhe und Jeans zum blauen Jacket und trinkt an einer Theke in der Mitte seines riesigen Wohnzimmers frisch gepressten Orangensaft und telefoniert. Dazu raucht er eine Zigarette.

Dieter Wieland, der wegen seines Architekturstudiums bei Richard Neutra als Sprecher für diese Dokumentation angefragt wurde und nur wegen der explodierenden Kosten für die anspruchsvolle Restaurierung seines Bauernhauses zugesagt hat, zählt aus dem Off Eichingers größte Erfolge auf:

Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo, Die unendliche Geschichte, Der Name der Rose, Letzte Ausfahrt Brooklyn, Werner – Beinhart, Der bewegte Mann.

Eichingers zufällig ebenfalls Eichinger heißende Lebensgefährtin Sabine Eichinger kommt aus der Küche und reicht Eichinger eine schwarze Kaffeetasse. Eichinger bedankt sich mit einem nonchalanten Blick, unterbricht aber für keinen Moment das wichtige Telefonat. Am anderen Ende der Leitung ist Eichingers Freund aus alten Münchner Tagen, der mittlerweile ebenfalls in L.A. ansässige Filmemacher Helmut Dietl. Eichinger und Dietl vereinbaren für den Nachmittag ein Treffen, Eichinger drückt die Zigarette aus und legt das schnurlose Telefon auf die Theke.

Am Steuer seiner S-Klasse sinniert Bernd Eichinger über die Unterschiede zwischen der amerikanischen und der deutschen Mentalität.

Gefolgt vom Filmteam betritt Eichinger das Vorzimmer seines holzvertäfelten *Office*. Die Innenjalousien sind zur Hälfte heruntergelassen, an der Wand hängt das Poster des von Eichingers Firma *Neue Constantin* produzierten Films *Voll Normal* mit Tom Gerhardt. Eichinger plaudert forciert egalitär mit seiner pudelhaarigen amerikanischen Sekretärin, die ein liebloses Deutsch mit nahezu unverändert amerikanischem Rhythmus und Satzbau spricht. *Voll Normal* hat an den deutschen Kinokassen wie erhofft einen Riesenumsatz gemacht, dazu kommen perspektivisch noch Videotheken

plus Auswertung im TV, *Sat.1* und *ProSieben* haben beide Interesse bekundet. Eichinger zündet sich zufrieden eine Zigarette an.

Der erste Termin des Tages ist eine junge Drehbuchautorin aus Deutschland, die eigens nach L.A. gereist ist, um Eichinger einen Stoff zu pitchen, was laut Wieland *vorschlagen* bedeutet und Achthundert Mark allein für den Hinflug kostet. Die junge Dame wartet schon in ihrem Büro, Mister Eiking-her, sagt die Sekretärin.

Gudrun Schlecht reißt erschrocken ihren Kopf herum und blickt die Eintretenden aus gewaltigen Shelley-Duval-Augen an. Während das Filmteam sich im Raum verteilt, hält Eichinger Schlecht jovial seine Pranke hin. Schlecht steckt hastig die brennende Zigarette in den Mund, kann sich aber trotzdem nicht entscheiden, welche ihrer knochigen Hände sie Eichinger geben soll, so dass Eichinger kurzerhand beide Gudrunhände mit den seinen Eichingerhänden umfasst und schüttelt. Er fragt Gudrun, ob es für sie in Ordnung ist, wenn das Gespräch gefilmt wird, er hat den Leuten vom ARD versprochen, dass sie ihn bei einem ganz normalen Arbeitstag begleiten dürfen. Gudrun nickt gezwungen lächelnd und entblößt dabei, wie man in Amerika sagt, *zwei Fingerbreit* ihres Zahnfleisches. Unter den Achseln ihrer türkis-lila Seidenbluse haben sich schon jetzt große Schweißflecke gebildet. Mit dem genauen Gegenteil von Selbstverständlichkeit zieht sie zwei Umschläge aus ihrer Tasche und reicht sie Eichinger. Angeblich sind es Empfehlungsschreiben von Gisela Elsner und Karin Struck. Eichinger betrachtet die Umschläge, legt sie dann aber ungeöffnet zur Seite und sagt mit einnehmendem Lächeln: mich interessiert nicht, von wem Sie kommen, meine Liebe, mich interessiert allein der Stoff, den Sie mir bringen.

Während Eichinger seinen erwartungsvollen Blick auf Gudrun richtet, angelt der Tonmann das Mikrofon wenige Zentimeter über ihren Kopf, gerade so, dass es nicht im Bildausschnitt des Kameramanns ist, direkt vor Gudrun auf dem Boden kniet. Die immens schlaksige, fast zwei Meter große Deutsche versucht auf dem viel zu niedrigen Sessel einigermaßen normal zu sitzen und zugleich nicht an das Mikrofon über ihrem Kopf zu stoßen und erinnert dabei an Adam Sandler auf dem Plakat zu *Billy Maddison – Ein Chaos zum Verlieben*.

Gudruns kleiner Bauchansatz wird, bedingt durch die unbequeme, stark angewinkelte Sitzposition von ihren Schenkeln nach oben gedrückt. Die Keilhose und die weite Bluse, deren Schnitt im Stehen Gudrun's Körperbau schmeicheln, wenden sich nun im Sitzen gegen sie, bilden unvorteilhafte Luftpolster (Bluse) und schnüren sie andererseits oberhalb des Bauchnabels ein (Hose).

Gudrun schlägt die Adaption einer Novelle von Anton Tschechow vor. Sofort erkundigt sich Eichinger nach Tschechows Todesjahr, weil er wissen will, ob Rechte gekauft werden müssen. Als er ausgerechnet hat, dass Tschechow schon über neunzig Jahre tot ist, lehnt er sich erleichtert in seinem Sessel zurück, faltet die Hände über seinem medizinballgroßen Bauch und bedeutet Gudrun, mit dem *pitch* fortzufahren. Der Titel der Novelle, die Gudrun adaptieren will, lautet *Eine langweilige Geschichte*. Schweißperlen bilden sich auf der Stirn des Produzenten. Der Protagonist und Ich-Erzähler *Nikolaj Stepanovič*, ein Medizinprofessor kurz vor dem Ruhestand, schildert darin seine zunehmend in Verachtung übergehende Gleichgültigkeit sich selbst und den Menschen

in seinem Leben gegenüber. Lediglich für seine Ziehtochter *Katja*, die sich nach einer gescheiterten Karriere als Schauspielerin, enttäuschter Liebe und einem mißlungenen Selbstmordversuch in Lethargie und Verbitterung flüchtet und das Erbe ihres leiblichen Vaters verprasst, empfindet Nikolaj Stepanovič noch eine tiefe, ihm selbst unverständliche platonische Zuneigung.

Eichinger, der Gudrun mit versteinertem Lächeln zuhört, verflucht innerlich die Anwesenheit des Filmteams, die ihn daran hindert, die Absolventin der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“ mit dem nächsten Flug zurück ins geeinte Deutschland zu verfrachten.

Gudrun hat während dem Sprechen langsam ihre Haltung verändert und an die stark horizontale, fläzende Position angepasst, die der Sessel vorgibt, wodurch ihre Füße nun gegen die Vorderseite von Eichingers Schreibtisch drücken und ihr Kopf so zurückgelehnt ist, dass ihre Augen statt auf Eichinger auf das Mikrofon über ihr gerichtet sind. Indem sie so beinahe direkt ins Mikrofon spricht, dominiert ihre Stimme die Aufnahme. Obwohl sich der Soundmixer darum bemüht hat, dies im Rahmen des Möglichen zu korrigieren, klingt Eichingers zaghafte Frage, wo Gudrun denn das filmische Potential dieses Stoffs sieht, auch in der fertigen Dokumentation wie aus weiter Ferne, was überhaupt nicht zum Bildausschnitt passen will. Hämischer Off-Kommentar Dieter Wieland: *das der bürgerlichen Gesetzgebung nicht unterworfenen Revolutionstribunal der Kulturindustrie urteilt ohne Ansehen des Autors und ähnlich einem Verdauungstrakt nur über die Verwertbarkeit des zugeführten Stoffes.*

Gudrun weiß, dass jetzt alle im Raum den schneidenden Schweißgeruch wahrnehmen, der von ihr mittlerweile ausgeht. Sie zündet sich eine weitere Zigarette an, in einer hilflosen Solidaritätsdemonstration tut Eichinger es ihr nach. Durch den scharfen, trockenen Rauch der Zigarette kommt Gudruns Stimme ganz heiser und dünn heraus, und sie bittet mit rotem Kopf, kurz auf der Toilette etwas trinken zu dürfen, aber die Sekretärin eilt bereits herein und bringt Gudrun einen winzigen Papierkegel mit eiskaltem Wasser.

GUDRUN: Ich glaube, dass die Figur der Katja, die, wie von ihr selbst thematisiert, offensichtlich eine Variation der von Turgenjew in die russische Literatur eingeführten *nutzlosen Person* ist, besonders durch die bereits vor der Handlung erfolgte private wie berufliche Enttäuschung und daraus resultierenden tiefen Minderwertigkeitsgefühle, die sie mit einer demonstrativen Verachtung der von ihr einst bewunderten Schauspielerei zu überdecken versucht, ähnlich wie Nikolaj Stepanovičs Freund Michail Fëdorovič die Wissenschaft, der er sein Leben geweiht hat, demonstrativ verachtet, eine große Aktualität besitzt, weil Tschechow in ihr die meinem Empfinden nach sehr ähnlichen Gefühle der ostdeutschen Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland vorwegnimmt. Damit meine ich keineswegs, dass in der Adaption explizit ein aktueller Bezug hergestellt werden müsste, ich glaube sogar, dass dies eher schaden würde, weil die didaktische Wirkung ja gerade darauf beruht, es dem Zuschauer zu überlassen, die Verbindung zwischen Katjas und seiner Situation herzustellen. Sie hat sich mit dem größten Enthusiasmus einer Sache hingegeben, doch das Leben ist an ihr vorbeigegangen und sie steht nun mit nichts da, während andere scheinbar mühelos Erfolg haben. Zugleich wird ihr beständig vorgehalten, sie solle etwas mit ihrem Leben anfangen,

aber niemand sagt ihr, was dies überhaupt wäre. Es bleibt eine völlig abstrakte Forderung, die als wohlmeinender Rat daherkommt, aber de facto eine konstante, sadistische Quälerei darstellt.

Wenn Nikolaj Stepanovič am Ende des Films die Einsicht hat, dass Katja schon vor der Mitte ihres Lebens mit eben jener Erkenntnis von dessen Sinnlosigkeit konfrontiert ist, der er selbst erst jetzt, kurz vor seinem Tod ins Auge sehen muss, dann liegt darin ja die gerade auch für westdeutsche Zuschauer hochrelevante Erkenntnis, dass das Scheitern der DDR auch ihn angeht, so wie eben Katjas Scheitern auch Nikolaj betrifft, dass dieses Scheitern eben nicht nur ein Scheitern des anderen ist, sondern auch das eigene potentielle Scheitern darin enthalten ist, und - ZACK - haben wir damit sogar in gewisser Weise ein Happy End, was ja ein *sine qua non* für den Erfolg des Films auf dem amerikanischen Markt ist.

Eichinger fächert sich mit dem zufällig auf dem Tisch herumliegenden Drehbuch von *Werner – Das muss kesseln!* Luft zu. Diese Katja ist also die DDR?

Gudrun, nun in Fahrt: Ja und Nein.

Der Pferdeschwanz des immer noch knienden Kameramanns hängt durchnässt auf dem Kragen seines T-Shirts. Eichinger stellt sich vor, wie er nach Ausstrahlung des Beitrags in Deutschland als kulturloses, geldgeiles und vom Ami restlos korrumpiertes Schwein hingestellt werden wird, wenn es ihm nicht gelingt, hier gesichtswahrend herauszukommen. Er nimmt das Scheckbuch aus der Schublade, schreibt eine Summe auf und reißt mit feierlicher Geste den Scheck heraus.

EICHINGER: Meine Liebe, Sie sehen mich sprachlos. Die verblüffende Aktualität dieses Stoffs zu erkennen, das ist – grandios. Vergessen wir nicht die ja noch immer vorhandene Sympathie der Deutschen für Russland und Gorbatschow, welcher uns die Wende ja gewissermaßen...Nebenbei, den Wenders sehe ich hier als erste Wahl. Vielleicht mit Katja Flint als Katja, oder noch besser, der der Ferres als Katja Flint, ich meine, als Katja? Sagen Sie nicht gleich nein, die Ferres kann durchaus auch ernstes Fach, sie hat bisher nur komische Rollen gespielt, aber sie ist eigentlich überhaupt nicht komisch und ich weiß zufällig, dass sie nach einer Gelegenheit sucht, das unter Beweis zu stellen.

Er reicht der verdutzten Gudrun den Scheck und schüttelt ihr die Hand, wobei er dem Kameramann bedeutet, diesen Moment zu dokumentieren. Eichinger komplimentiert Gudrun zur Tür und trägt der Sekretärin auf, sofort einen Rückflug nach Deutschland zu buchen, LAX – KENNEDY AIRPORT, dann KENNEDY AIRPORT - FRANKFURT, erste Klasse, die Produktion zahlt alles. Als Gudrun aus der Tür ist, entschuldigt sich Eichinger beim Filmteam, er muss kurz duschen und ein frisches Hemd anziehen, sie werden verstehen, dass ich sie dabei nun doch nicht dabei haben will.

Eichinger, in frischem Gewand und mit noch leicht nassen Haaren, sitzt im Schatten eines Sonnenschirms im Außenbereich eines Restaurants, ihm gegenüber in der prallen Sonne der in seinem weißen Anzug wie ein Opernsänger aussehende Helmut Dietl. Beide rauchen. Dietl adressiert Eichinger ausschließlich als „Burschi“, was dieser nicht schätzt, worin er sich aber ergeben hat wie in ein unabänderliches Schicksal.

EICHINGER: Helmut, ich glaub ich kann heut nicht mehr ins Office zurück.

DIETL: Ja mei, Burschi, wer sagt denn, dass du ins Office musst. Du bist doch schon im Office gewesen, wie oft willst du denn da noch hingehen?

EICHINGER: Aber wir sind doch nicht zum Spaß hier.

DIETL: Ich schon.

EICHINGER: Das stimmt. Warum bist du überhaupt hier? Du machst doch überhaupt keine Filme hier, du machst doch all deine Sachen in Deutschland.

DIETL: Ich bin hier zu Gast, weil man als Deutscher in L.A. doch sowieso nur zu Gast sein kann, vom Puck natürlich abgesehen, der als Wirt hier ist.

EICHINGER: Aber hast du denn nicht das Verlangen, hier dazuzugehören?

DIETL: Nein, wieso? Komm, mir flanieren ein wenig.

Eichinger und Dietl in einer gigantischen Mall. Während sie langsam die Rolltreppe herauffahren, kommen ihnen auf der herunterfahrenden Rolltreppe zwei Männer entgegen. Der eine der beiden Männer ist groß, gutaussehend und Anfang Zwanzig. Er trägt weite, olivgrüne US-Army-Cargohosen und ein gelbes T-Shirt und hat die Haare zu einem, wie man in Amerika sagt, *Crew-Cut* geschoren. Der andere ist kleiner, über Dreißig und trägt ungebleichte Jeans und eine Olivgrüne Windjacke, dazu Sonnenbrille und Baseballmütze.

DIETL: Das ist doch der Spacey mit seim Gschpusi.

EICHINGER: Der Spacey? Nein!

DIETL: Aber freilich. Ganz junge Burschen immer. (zum Kamerateam) Aber das tun mir dann schön rausschneiden, gell?

Auf der oberen Etage angekommen erblicken sie eine unappetitliche McDonalds-Filiale im Kleinformat.

DIETL: Du, weißt du das noch, wie der McDonalds [deutsch ausgesprochen] am Stachus aufgemacht hat? Da sind mir beide noch in München gewesen, da sind mir noch ganz am Anfang gestanden.

EICHINGER: Der McDonalds ist doch nicht am Stachus gewesen, sondern in der Lutherstraße.

DIETL: Ich bin ja nie hingegangen. Ich erinnere mich immer nur, wie damals alle drüber gesprochen haben, wohin man auch gegangen ist ist es darum gegangen, dass der McDonalds jetzt nach München gekommen ist. Wie ein paar Jahre darauf der IKEA nach München gekommen ist, ist es das selbe gewesen. Meinst du, wie wir nach Hollywood gekommen sind haben alle gesagt: In Hollywood gibt es jetzt einen Eichinger, oder: in Hollywood hat jetzt ein Dietl aufgemacht?

Eichinger wirkt tief in sich gekehrt und hört Dietl nur noch halb zu. Das Filmteam, das sich von der Begegnung der beiden Filmlegenden viel mehr versprochen hat, tritt

lustlos hinterher. Dietl treibt Eichinger in ein Bekleidungsgeschäft und bleibt vor einem Ständer mit beschrifteten Kappen stehen.

DIETL: Vielleicht sollten wir dir auch so eine Baseballmütze kaufen. Ganz rot bist du vom Sitzen in der Sonne. Schlimm schaust du aus, Burschi.

Dietl setzt dem widerwilligen Eichinger eine Kappe mit dem *Jurassic-Park*-Logo auf. Eichinger reißt sie ärgerlich wieder herunter, aber Dietl setzt sie ihm erneut auf. Dabei flüstert er Eichinger etwas zu.

DIETL: (streng zischend) Schau, Burschi, du hast doch Gäste, denen musst du was bieten.

Dietl blickt Eichinger in die Augen und wirft dann einen dezenten Blick hinüber zum Filmteam.

DIETL: (cont'd, wieder launig und laut) Burschi, du hast doch gesagt, du willst ein Hollywoodproduzent sein. Schau, hier gibt's sogar eine von *Das Boot*. Dann nimmst du lieber *Das Boot*, und dafür nehm' ich dann die *Jurassic Park*.

Das Filmteam nimmt dankbar den Ball auf, den Dietl ihnen zuspielt und filmt mit wiedergewonnenem Elan die improvisierte Mützen-Szene einschließlich Kauf der beiden Mützen.

Dietl hat sogleich einen neuen Einfall:

DIETL: Du Burschi, warum gehen wir eigentlich nicht ans Set. Drehst du grad irgendwas? Ich dreh nämlich grad nix.

EICHINGER: (empört) Wenn ich was drehen würd, dann wär ich doch nicht hier!

DIETL: Der Produzent muss doch nicht am Set sein, eigentlich is' eh meistens besser, wenn er nicht da ist. Du, ich weiß was: der Spielberg dreht grad was, und mir hat er gesagt ich soll ihn besuchen.

EICHINGER: Wie kennst du denn den Spielberg?

DIETL: Na, so halt.

EICHINGER: Wie kommt's dass du den Spielberg kennst, wenn du hier nie irgendwas drehst?

DIETL: Weißt, Burschi, ich sag dir, was mein Geheimnis ist. Eigentlich ist es gar nicht mein Geheimnis, und so geheim ist es auch nicht. Man muss nur hinschauen, dann sieht man's nach einer Weile. Wie wenn du was suchst, dann setzt du dich hin und schaut auf solange auf einen bestimmten Fleck, bis es da ist.

EICHINGER: Wie du den Spielberg kennengelernt hast hab ich dich gefragt.

DIETL: Schau, in L.A. will doch jeder irgendwas, oder? Du zum Beispiel willst doch hier etwas?

EICHINGER: Ja. Grad weiß ich aber nicht mehr, was es war.

DIETL: Das spielt ja keine Rolle. Du stimmst mir also zu, dass hier jeder etwas will?

EICHINGER: Bis auf dich.

DIETL: Genau. Das ist das Geheimnis, das Geheimnis von L.A. Wenn du hier nichts willst, dann merken das die Leute. Dann steht dir alles offen. Und jetzt gehen mir beide zum Spielberg und schauen uns an, was der heute so dreht.

Eichinger, Dietl und das Filmteam mit um den Hals gehängten Studiopässen am Rand einer Soundstage in einem gewaltigen Hangar. Um sie herum wildes Gewusel. Ein schneidiger *studio executive* hat von weitem die Kamera gesehen und rauscht sofort mit einem der überall herumstehenden *studio lawyers* im Schlepptau heran, nur um bei den Worten *german public television* sofort abzuwinken und wieder von dannen zu ziehen. Bernd Eichinger ist abwechselnd eingeschüchtert und zu Tränen gerührt von der schier Menge an Produktionsmitteln und Arbeitskraft die hier in eine romantische Komödie mit Julia Roberts umgewandelt werden.

Steven Spielberg, der ursprünglich nur deshalb zugestimmt hatte, bei diesem für ihn recht untypischen Film Regie zu führen, weil die Kosten für die penibel nach Vorgaben des Denkmalschutzes zu erfolgende Restaurierung des Fischerhäuschens mit Ufergrundstück am Starnberger See, das er kürzlich erworben hat, immer mehr aus dem Ruder laufen, hat diese Aufgabe mittlerweile an den dafür noch wesentlich ungeeigneteren George Lucas abgetreten.

Um die ihm zutiefst verhasste Arbeit mit Schauspielern auf das absolute Minimum zu reduzieren, führt Lucas die Regie von einem 800 Kilometer entfernten Salzstollen aus unter Zuhilfenahme einer Kombination aus *video assist* und Live-Übertragung, die ihm erlaubt, das von den verschiedenen Kameras aufgenommene Material in Echtzeit mitzuverfolgen.

Die Szene, die gerade gedreht werden soll, liest sich im Drehbuch folgendermaßen:

MIMI SELFRIDGE [die von Julia Roberts gespielte Protagonistin] in ihrem kuschligen Apartment overlooking Central Park. Mit enttäushtem Gesichtsausdruck legt sie den unscheinbaren limettengrünen Pullover, den ihr TROY [David Duchovny] geschenkt hat, in jenes Fach ihres Wandschranks, in das sie die Kleidungsstücke legt, die ihr nichts bedeuten [was früher im Film etabliert wurde]. Da fällt ihr ein kleines Schild im Kragen des Pullovers auf, auf dem steht:

PURE CASHMERE

Wie vom Schlag getroffen wendet sie sich um und erblickt TROY, der völlig unerwartet in der Zimmertür steht und wissend lächelt.

Da die CGI-Technologie noch nicht auf dem für diese Szene eigentlich erforderlichen Stand angelangt ist, ist Lucas gezwungen, zu improvisieren. Die Wände der Kulisse sind in alle Richtungen vollkommen geräuschlos beweglich, um der Kamera die größtmögliche Bewegungsfreiheit zu erlauben. Aus dem selben Gedanken heraus sind der Central Park und die Teile der New Yorker Skyline, die in dem Moment, in dem Mimi/Julia Roberts sich zu Troy/Duchovny umdreht, kurz durchs Fenster zu sehen sind, als Originalgetreues Model im Maßstab 1:4 auf der Fläche eines halben Quadratkilometers nachgebaut worden, inklusive Wolken aus gezogenem Glas.

Eichinger und Dietl haben gerade auf einem mit Chromstahl beschlagenen Equipment-Case platzgenommen und beobachten Julia Roberts, die seit vier Tagen sech-

zehn Stunden am Tag den Pullover (der alle paar Takes durch einen neuen ausgetauscht wird, damit er im Film nicht abgegriffen wirkt) in das selbe Fach legt, als der Executive wieder auf sie zustürmt. Dietl versteckt hastig die Zigarette, die er sich heimlich angezündet hat, aber der Executive hat überhaupt keine Augen dafür. Er teilt den beiden mit, dass Lucas soeben erfahren hat, dass sich zwei Regisseure aus Europa am Set befinden und möchte sie um ihre Meinung bitten. Eichinger und Dietl folgen ihm sichtlich geehrt in einen luxuriösen Vorführraum, wo ihnen einige bereits als Rohschnitt zusammengesetzte Versionen der Szene gezeigt werden. Anschließend sollen sie sagen, ob sie verstehen, worum es in der Szene geht. Eichinger antwortet verlegen, dass er natürlich anhand der isolierten Szene nur begrenzt versteht, worum es geht, vermutet aber, dass mit der Frage des scheinbaren vs. tatsächlichen Werts des Pullovers eigentlich der Wert des *male lead/romantic interests* symbolisch bestimmt wird. Dietl fügt halbherzig hinzu, dass die scharfe Drehung, englisch: *turn* von Julia Roberts, der die Kamera folgt, den *turning point* der Handlung markiert.

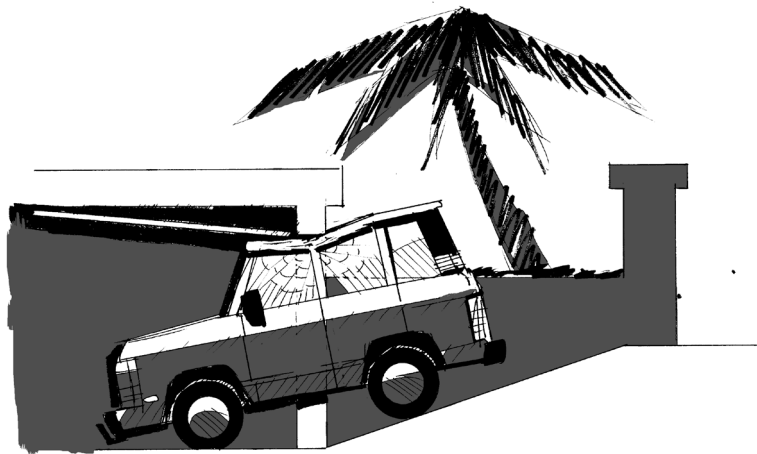
Der Executive nickt wortlos und verschwindet eilig. Für einige Minuten steht am Set alles still. Dann erschallt aus gigantischen Lautsprechern die uncharismatische Stimme von Lucas, der donnernd verkündet:

LUCAS: After thoroughly reviewing the material we have shot so far and testing it with a european audience, and after some serious soul searching, I have come to the conclusion that the scene is still too ambiguous for an international audience. This scene, which I cannot stress enough, is the most important scene in the movie, has to communicate to the viewer as clearly as possible the high quality of the textile in question. I have therefore decided to work with what we already have to stress this point sufficiently and use the point in the scene where Julia turns around and we get a look out of the window of her apartment. In this brief moment, the clouds, which until now have simply been clouds, will be reshaped in such a way as to resemble a goat slowly ascending a steep mountain path followed by a young boy of maybe 12 years. To achieve the precision we not only seek but which is absolutely critical for this allegorical image, we have been in contact with the last surviving member of the Blaschka-family, known for their blown glass models of jellyfish. At this moment, Ronny Blaschka is passing through studio security and will then immediately get to work in our in-house glass workshop. After a five-minute break, we will resume filming.

Eichinger und Dietl haben das Set verlassen und stehen völlig erschlagen und desorientiert auf dem Studiogelände. Dietl ist kreidebleich und murmelt vor sich hin, dass er mit dem nächsten Flug zurück nach München will. Eichinger blickt ratlos um sich. Er ist sich sicher, sein Auto bei der Ankunft hier geparkt zu haben, aber genau an der Stelle steht jetzt ein gigantischer, zwölfachsiger Truck mit der Aufschrift *Hital'n'Vital Organic Catering San Fernando Valley*. Unter den mannshohen Reifen des Trucks ist ein seltsames, feines Pulver, das exakt die selbe Farbe hat wie Eichingers S-Klasse. Ein Valet eilt herbei und entschuldigt sich umständlich, dass man vergeblich versucht habe, Eichinger zu erreichen, damit er seinen Wagen umparkt, aber letztlich nicht mehr warten können. Zur Verteidigung sei die Parkfläche eindeutig mit *Catering* gekennzeichnet gewesen. Als Geste des guten Willens wolle das Studio Eichinger aber einen Ersatzwagen anbieten, wobei der Valet auf einen dunkelgrünen *Landrover Defender* deutet.

Auf dem Heimweg in die Hills setzt Eichinger Dietl ab, der ohne Verabschiedung und leise vor sich hin grantelnd im Terminal des LAX verschwindet. Das Filmteam auf dem Rücksitz filmt weiterhin aus schierer Ratlosigkeit die nunmehr völlig stumm verlaufende Heimfahrt, was Eichinger schließlich dazu veranlasst, das Radio einzuschalten. Untermalt von Glen Campbells *Wichita Lineman* rollt der Landrover die abschüssige Einfahrt zur Garage herunter, verklemmt sich aber, da sich durch die relative Niedrigkeit des Garagentors in Kombination mit der relativen Höhe des Landrovers ein unerwartetes geometrisches Problem ergibt [siehe Abbildung].

Da der Geländewagen genau an der Fahrertür eingeklemmt ist, kann das Filmteam den Wagen verlassen, Eichinger aber bleibt eingesperrt, weil er wegen seines Bauchs nicht nach hinten klettern kann. Auf Eichingers Bitte hin beendet das Team die Aufnahme an dieser Stelle, womit die Dokumentation gezwungenermaßen auf einem Standbild des flehend blickenden Eichinger enden muss.



Da die Kinder schon ins Bett gebracht worden sind, schalten Mutter und Vater noch kurz rüber zur *Harald Schmidt Show* auf Sat.1. Der Vater bewundert Schmidts *Hugo Boss*-Anzug und den dicken Krawattenknoten. Als Schmidt nach Monolog und Sketchen zum hinteren Teil der Show übergeht, in dem er mit seinen Gästen spricht (heute: die Schauspielerin Elisabeth Volkmann), schalten sie aus und gehen zu Bett.

Georg



Thanner