

GEORGE R. R. MARTIN

TRAUMLIEDER III

GEORGE R. R.
MARTIN

TRAUM LIEDER

ERZÄHLUNGEN

DRITTER BAND

Deutsche Erstausgabe

WILHELM HEYNE VERLAG
MÜNCHEN

Titel der amerikanischen Originalausgabe

DREAMSONGS VOLUME 3

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Werner Fuchs (»Der Sirengesang Hollywoods«, »Das Herz im Widerstreit«, »Aussichtslose Varianten«, »Rede als Ehrengast«), Jasper Nicolaisen (»The Twilight Zone: Merkwürdiger Besuch«), Simon Weinert (»Doorways«), Maike Hallmann (»Das Mischen wilder Karten«), Christian Jentzsch (»Taschenspielertricks«, »Aus dem Tagebuch des Xavier Desmond«), Barbara Heidkamp (»Belagert«), Joachim Körber (»In der Haut des Wolfes«), Irene Bornhorst (»Die Glasblume«), Birgit Reiß-Bohusch (»Bilder seiner Kinder«)



Verlagsgruppe Random House FSC® Noo1967

Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte Papier
Super Snowbright liefert Hellefoss AS, Hocksund, Norwegen.

Deutsche Erstausgabe 6/2015

Redaktion: Catherine Beck

Copyright © 2003 by George R. R. Martin

Copyright © 2015 der deutschen Ausgabe

und der Übersetzungen by Wilhelm Heyne Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Published by agreement with the author and the author's agents,

The Lotts Agency, Ltd. and Utoprop Literary Agency

Umschlaggestaltung: Nele Schütz Design, München

Satz: Schaber Datentechnik, Wels

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pöbneck

ISBN 978-3-453-31672-0

www.heyne.de

INHALT



DER SIRENENGESANG HOLLYWOODS	9
The Twilight Zone: Merkwürdiger Besuch	31
Doorways	69
DAS MISCHEN WILDER KARTEN	189
Taschenspielertricks	203
Aus dem Tagebuch des Xavier Desmond	281
DAS HERZ IM WIDERSTREIT	371
Belagert	391
In der Haut des Wolfes	439
Aussichtslose Varianten	573
Die Glasblume	661
Bilder seiner Kinder	731
REDE ALS EHRENGAST	793

Natürlich für Phipps

*there is a road, no simple highway
between the dawn and the dark of night*

Ich bin froh, dass du hier bist,
um sie mit mir zu beschreiten.

DER SIRENENGESANG HOLLYWOODS



Als Siebtklässler war *Twilight Zone* meine absolute Lieblingsserie im Fernsehen. Nie im Traum hätte ich damals gedacht, selbst einmal für sie zu schreiben.

Nun, dazu muss man sagen, dass es sich hier um zwei verschiedene Serien handelt. Ich muss verdammt viel älter aussehen, als ich glaube, bedenkt man die Reaktionen, die ich manchmal auf *Twilight Zone* bekomme. *Die Serie fand ich toll! Wie war die Zusammenarbeit mit Rod Sterling?* (Diese Ahnungslosen lassen immer unweigerlich ein »t« in Rod Serlings Namen einfließen).

Auch ich fand diese Serie toll, dennoch kam es leider nie zu einer Zusammenarbeit mit Rod Sterling, geschweige denn Rod Serling. Allerdings arbeitete ich mit Phil DeGuere, Jim Crocker, Alan Brennert, Rockne S. O'Bannon und Michael Casutt zusammen, und einer Schar von großartigen Schauspielern und Regisseuren, bei diesem kurzlebigen und viel beklagten *Twilight-Zone-Revival* in den Jahren 1985–87. Nennen wir es *TZ-2*. (Es gab seither noch zwei weitere Inkarnationen, *TZ-3* und *TZ-4*, aber über die hüllen wir lieber den Mantel des Schweigens.)

Es war *Armageddon Rock*, der mich zur *Twilight Zone* brachte. Von *Poseidon Press* im Jahre 1983 veröffentlicht, sollte der Roman

mir eigentlich den großen Durchbruch als Bestsellerautor bescherten. Ich war stolz auf dieses Buch, und auch mein Agent und mein Lektor waren völlig davon überzeugt. *Poseidon* überwies mir einen saftigen Vorschuss für die Rechte, was mich umgehend dazu verleitete, mir ein größeres Haus zu kaufen.

Der *Rock* erhielt einige hervorragende Rezensionen und wurde für den *World Fantasy Award* nominiert, verlor jedoch gegen John M. Ford's großartiges *The Dragon Waiting* – und lag dann wie Blei in den Regalen. Trotz aller amtlichen Gütesiegel für einen Bestseller wollte es niemand haben. Anstatt auf der Welle des Erfolgs von *Fiebertraum* mitzusurfen, verkaufte es sich spärlich als Hardcover und miserabel als Taschenbuch. Das ganze Ausmaß dieser Katastrophe wurde mir erst 1985 völlig bewusst, als mein Agent Kirby meinen unfertigen fünften Roman, *Black and White and Red All Over*, an den Mann zu bringen versuchte und weder Poseidon noch sonst ein Verlag auch nur das geringste Interesse zeigten.

Obgleich sich mit *Armageddon Rock* eine Tür für mich schloss, öffnete sich eine andere. Trotz trauriger Verkaufszahlen hatte der *Rock* auch seine inbrünstigen Fans. Einer von ihnen war Phil DeGuere, Erfinder und Produzent der überaus erfolgreichen Fernsehserie *Simon & Simon*. DeGuere war ein großer Fan von Rockmusik, insbesondere der Band Grateful Dead. Als unser gemeinsamer Agent Marvin Moss ihm mein Buch zeigte, hatte Phil direkt die Idee zu einer Filmadaption und sicherte sich umgehend alle dazugehörigen Rechte. Er beabsichtigte, Drehbuch und Regie selbst in die Hand zu nehmen und die großen Konzertszenen während Grateful-Dead-Shows zu filmen.

Ich hatte schon mal Filmrechte verkauft. Mein Part beschränkte sich dabei jedoch immer nur darauf, den Vertrag zu unterzeich-

nen und den Scheck einzulösen. Mit Phil DeGuere verhielt es sich etwas anders. Die Tinte war kaum getrocknet, da saß ich auch schon im Flieger Richtung L. A., wo er mich für ein paar Tage in ein Hotel einquartierte, um mit mir über das Buch und dessen bestmögliche Adaption zu reden. Phil schrieb einige Drehbuchentwürfe, schaffte es aber leider nicht, ein Studio für sich zu gewinnen, das bereit war, den Film zu finanzieren. Er wurde nie gedreht. Trotzdem lernten wir uns in dieser Zeit besser kennen. So gut sogar, dass er mich 1985, als er sich entschied, *The Twilight Zone* für CBS wiederzubeleben, anrief und fragte, ob ich ein Drehbuch übernehmen wolle.

Überraschenderweise war ich nicht sofort Feuer und Flamme. Natürlich hatte ich das Medium Fernsehen wie die Muttermilch in mich aufgesogen, aber niemals selbst dafür geschrieben, geschweige denn das Bedürfnis danach gehabt. Ich wusste nichts über das Schreiben von Drehbüchern und hatte noch nie ein richtiges gesehen. Außerdem hörte man über die Zusammenarbeit mit Hollywood immer nur die gängigen Horrorgeschichten. Trotz allem hatte ich Harlan Ellison's *Glass Teat* gelesen. Ich hatte sogar *The Other Glass Teat* gelesen. Ich wusste, wie verrückt es da draußen zuing.

Andererseits mochte und respektiere ich Phil wirklich, und er hatte Alan Brennert in seinem Team, einen weiteren Autor, dessen Arbeit ich sehr schätzte. DeGuere hatte auch Harlan Ellison mit an Bord, in schreibender und beratender Funktion. Vielleicht würde dieses neue *Twilight Zone* ja anders sein. Und ganz unter uns, ich brauchte das Geld wirklich. Zu dieser Zeit schrieb ich wie verrückt Haviland-Tuf-Geschichten, um *Planetenwanderer* aufzufüllen und meine Hypothekenraten bezahlen zu können. Aber *Black and White and Red All Over* war immer noch nicht verkauft, und meine Karriere als Schriftsteller

lag in Trümmern. Zögernd willigte ich schließlich ein, als Phil mir den Deal unterbreitete, meine Freundin Parris bekäme Backstage-Pässe zu allen Grateful-Dead-Konzerten, die wir sehen wollten. Unmöglich, so etwas auszuschlagen.

Er schickte mir die Showbibel und einen Stapel Beispiele, und ich schickte ihm im Gegenzug einen Stapel herausgerissener Seiten und Fotokopien von Geschichten, die ich für geeignete *Twilight-Zone*-Folgen hielt. Da ich mich auf unbekanntem Terrain bewegte, wollte ich das Ganze ein wenig vereinfachen, indem ich erst mal mit einer Adaption anfang, statt alles selbst zu schreiben. Auf diese Weise konnte ich mich eher auf das Perfektionieren der Form konzentrieren als auf das Erschaffen und Ausbauen von Plot und Figuren. Adaptionen wurden längst nicht so gut bezahlt wie Originale, aber mein Gesicht zu verlieren machte mir mehr Sorgen, als vielleicht nicht reich zu werden.

DeGuere gefielen einige der Geschichten, die ich ihm zugesandt hatte, und ein halbes Dutzend sollten später zu *TZ-2*-Folgen werden. Teilweise von mir adaptiert, teilweise von anderen. Als mein TV-Debüt wurde »Nackles« ausgewählt, eine Weihnachts-Horror-Fabel aus der Feder eines Autors namens Curt Clark. Ich hatte sie zuvor in einer obskuren Anthologie von Terry Carr entdeckt.

»Nackles« lag eine Idee zugrunde, bei der man sich vor die Stirn schlagen und weinen wollte. »Warum bin *ich* bloß nicht darauf gekommen?« Jeder Held braucht einen Gegenspieler. Und Nackles war der Anti-Santa. Am Weihnachtsabend, während Santa Claus in seinem Schlitten umherfliegt und durch Schornsteine rutscht, um artigen Jungs und Mädchen Geschenke zu bringen, bewegt sich Nackles unterirdisch fort. In einem Eisenbahnwaggon, gezogen von blinden weißen Zie-

gen, reist er von Haus zu Haus und kriecht durch die Ofengitter, um böse Kinder in seinen großen schwarzen Sack zu stecken.

Ich war hocheifrig über Phils Auswahl. »Nackles« schien perfekt für *Twilight Zone* zu sein, wenn es getreu umgesetzt wurde. Ich erfreute mich außerdem an dem Gedanken, zu welchen Begeisterungstürmen Curt Clark über diesen Verkauf hingerissen würde. Dieser obskure, längst vergessene kleine Autor, den ich mir als Lehrer für Englische Literatur vorstellte, an einer Volkshochschule in Nirgendwo, North Dakota, oder auch Gottverlassen, Georgia.

Es stellte sich heraus, dass »Curt Clark« ein Pseudonym war, und zwar von niemand Geringerem als Donald E. Westlake, dem Bestsellerautor der wunderbaren John-Archibald-Dortmunder-Serie und Hunderter weiterer Kriminalromane, von denen die Hälfte verfilmt worden war. Es stellte sich weiter heraus, dass, kaum waren die Rechte gesichert und ich meinen Vertrag unterzeichnet hatte, die Herren hinter *Twilight Zone* keinerlei Interesse an einer getreuen Adaption von Westlakes Geschichte hatten. Sie mochten lediglich die Vorstellung eines bösen Santas, doch nicht dessen Peripherie: ein zu Gewaltausbrüchen neigender ehemaliger Footballstar, der Nackles erfindet, um seine Frau und Kinder zu terrorisieren, und seinen Schwager als Erzähler der Geschichte – all das war nicht vertretbar, wurde mir gesagt. Noch bevor ich überhaupt ein Wort an meinem Drehbuch schreiben konnte, musste ich also erst mal mit einer völlig neuen Geschichte hinter Nackles aufwarten und den Verantwortlichen behutsam verabreichen. (So viel zum Thema, Adaptionen seien einfacher.)

Ich hatte ein halbes Dutzend Ideen, was man aus »Nackles« machen könnte. Die ersten zwei, drei schrieb ich noch als sorg-

fältige Treatments, später gab ich Harlan meine Ideen nur noch telefonisch durch. Ihm gefiel keine. Nach einigen Monaten der immer gleichen Prozedur ging es nicht mehr weiter. Ich hatte keine neuen Ideen mehr für »Nackles« und war nach wie vor überzeugt, dass die beste Version immer noch die von Westlake selbst gewesen war. Harlans Frustration stand meiner in nichts nach, und mich beschlich das Gefühl, dass DeGuere bald den metaphorischen Stecker ziehen würde.

Dann hatte Harlan jedoch eine Idee. Es gab noch eine weitere Folge, die allen Kopfzerbrechen bereitete. Ein Original mit dem Titel »The Once and Future King«, über einen Elvis-Imitator, der sich dank einer Zeitreise mit Elvis höchstpersönlich konfrontiert sieht. Ein freier Mitarbeiter namens Bryce Maritano hatte bereits einige Entwürfe für ein mögliches Drehbuch geschrieben, aber DeGuere und sein Team waren der Meinung, es fehlte noch der letzte Schliff. Rock 'n' Roll war kein Fremdwort für mich, was *Armageddon Rock* eindeutig bewies. Harlan schlug einen Tausch vor. Er selbst würde sich um »Nackles« kümmern, und ich sollte Maritanos Drehbuch übernehmen. Phil befand, man sollte es versuchen, und der Tausch wurde vollzogen ... mit schicksalhaften Konsequenzen für alle Beteiligten.

Die »Nackles«-Episode, die folgen sollte, war nicht weniger Furcht einflößend als Nackles selbst. Harlan Ellisons Herangehensweise fand mehr Anklang als die meinige, und sein Drehbuch war nach allen Regeln der Kunst geschrieben, daher erhielt es bald grünes Licht. Ed Asner wurde für die Hauptrolle gecastet, und Harlan selbst übernahm die Regie. Er hatte jedoch Westlakes Geschichte eine neue Wendung verpasst. Eine, die die Zensurverantwortlichen auf die Barrikaden trieb. Inmitten der Vorproduktion kam »Nackles« aufgrund der üblichen

Schwierigkeiten quietschend zum Stehen. Für die Neugierigen: alle grausigen Details, was danach passierte, finden sich in Harlans Collection *Slippage* (Houghton Mifflin, 1998), zusammen mit Westlakes Originalversion und Harlans TV-Adaption. Trotz aller Versuche Phils und Harlans, die Befürchtungen des Senders zu entkräften, blieb CBS unnachgiebig. Man ließ »Nackles« fallen, und Harlan verließ die Sendung.

Währenddessen saß ich immer noch zu Hause in Santa Fé, kilometerweit vom Unheil entfernt, und las die Neuigkeiten über den King. Elvis hatte Nackles ausgebootet. Ich schrieb mein Treatment zu »The Once and Future King«, und sobald es genehmigt war, machte ich mich an das Drehbuch. Es war mein erster Versuch fürs Fernsehen und kostete mich wesentlich mehr Zeit als vorgesehen. Dementsprechend kleinlaut schickte ich es an *The Twilight Zone*. Mir war klar, wenn Phil meine Arbeit nicht gefiel, würde mein erstes Fernsehspiel auch mein letztes sein.

Es gefiel ihm. Nicht so sehr, um diese erste Version tatsächlich zu verfilmen (ich lernte schnell, dass in Hollywood ein erstes Skript niemandem gut gefällt ...), aber immerhin gut genug, um mir einen festen Job anzubieten, nachdem »Nackles« gescheitert war und Harlans Abreise die *Zone* unterbesetzt zurückließ.

Plötzlich fand ich mich wieder in einem Land aus Zweifeln und Klarheit, Fakten und Fantasie, irgendwo zwischen der Grube menschlicher Ängste und dem Gipfel seines Wissens: Studio City, Kalifornien.

Ich stieß gegen Ende der ersten Staffel zur Serie, als einfacher Autor (man weiß immer schon direkt, dass man eine niedrigere Stelle innehat, wenn »Autor« dabeisteht). Mein erster Vertrag lief über sechs Wochen, und selbst das erschien noch

optimistisch. Nach einem guten Start bauten die Einschaltquoten für *TZ-2* stetig ab, und keiner wusste, ob CBS den Vertrag für eine weitere Staffel verlängern würde. Ich begann weitere Entwürfe von »The Once and Future King« zu schreiben, dann wandte ich mich neuen Drehbüchern zu, Adaptionen von Roger Zelaznys »The Last Defender of Camelot« und Phyllis Eisensteins »Lost and Found«. Sechs Wochen, in denen ich mit DeGuere, Crocker, Brennert und O'Bannon über die Story redete, Skripts las, Ratschläge gab und entgegennahm, in Meetings ausharrte und dabei zusah, wie die Sendung letztendlich gedreht wurde, lehrten mich mehr, als ich in sechs Jahren in Santa Fé jemals hätte lernen können. Keines meiner eigenen Drehbücher kam auch nur in die Nähe einer Kamera, bis ganz zum Schluss letztendlich »The Last Defender of Camelot« in Produktion ging.

Casting, Budgets, Vorproduktions-Meetings, die Arbeit mit einem Regisseur – all das war vollkommen neu für mich. Mein Drehbuch war zu lang und kostete zu viel. Dies sollte sich als das Kennzeichen meiner Film- und Fernsehkarriere erweisen. *Alle* meine Drehbücher waren zu lang und zu kostspielig. Ich bemühte mich, Roger Zelazny über alle Änderungen, die wir vornehmen mussten, auf dem Laufenden zu halten, um zu vermeiden, dass er aus allen Wolken fiel, wenn er seine Story zum ersten Mal im Fernsehen sah. Irgendwann kam unser Line Producer Harvey Frand mit besorgter Miene auf mich zu. »Du kannst Pferde haben«, sagte er, »oder du kannst Stonehenge haben. Aber du kannst nicht Pferde *und* Stonehenge haben.« Das war eine schwierige Entscheidung, also reichte ich die Frage weiter an Roger. »Stonehenge«, entgegnete er wie aus der Pistole geschossen, und es wurde Stonehenge.

Sie bauten es aus Holz, Gips und bemalten Leinwänden im Tonstudio hinter meinem Büro. Wären Pferde auf der Bühne gewesen, hätte Stonehenge jedes Mal gewackelt wie ein Blatt im Wind, wenn eines vorbeigestampft wäre. Ohne Pferde machten sich die künstlichen Steine allerdings hervorragend, was man von der Stuntarbeit leider nicht behaupten konnte. Der Regisseur wollte Sir Lancelots Gesicht während des sich zuspitzenden Schwertkampfes zeigen, was dazu führte, dass das Visier von Richard Kileys Helm entfernt werden musste ... und so auch das seines Stunt doubles. Alles lief großartig, bis zu dem Zeitpunkt, als einer der Akteure im Eifer des Gefechts nach links hieb statt nach rechts und dem Stuntman die Nase abschlug. »Nicht die ganze Nase«, erklärte mir Harvey später, »nur ein bisschen von der Spitze.«

»The Last Defender of Camelot« wurde am 11. April 1986 ausgestrahlt als Teil von TZ-2s Staffelfinale. Nach getaner Arbeit ging es für mich zurück nach Santa Fé, nicht wissend, ob es zu einer zweiten Staffel kommen würde. Ich wusste lediglich, dass ich mein Soll erfüllt hatte.

Aber als die Sender ihre Programmpläne für den Herbst im Mai veröffentlichten, stellte sich heraus, dass CBS wider Erwarten für eine weitere Staffel verlängert hatte. Ich wurde vom einfachen Autor zum Autorenredakteur befördert und machte mich auf den Weg zurück nach Studio City. Einige neue Autoren und Produzenten kamen für diese verkürzte Version der zweiten Staffel hinzu, allen voran Michael Cassutt, der meinen Platz am unteren Ende der Nahrungskette einnahm, als einfacher Autor. Cassutt saß im Büro nebenan. Klein, zynisch, talentiert, komisch und durchaus vertraut mit den Gepflogenheiten Hollyweirds. Er zeigte mir, wie man sich ein besseres Büro erstreitet (man kommt früh zur Arbeit

und besetzt eins), und gemeinschaftlich versuchten wir Phil DeGueres Kakadu beizubringen, »blöde Idee« zu sagen, was den Meetings in unserer Vorstellung erheblich mehr Leben einhauchen würde.

Die zweite Staffel von *TZ-2* startete hervorragend für mich. Beide meiner übrig gebliebenen Drehbücher aus der ersten Staffel »Lost and Found« und »The Once an Future King« wurden produziert, Letzteres wurde zum Staffel-Opener. Als Autorenredakteur hatte ich mehr Pflichten, redigierte mehr und hatte eine wichtigere Rolle in den Meetings. Ich schrieb außerdem noch zwei weitere Fernsehspiele. »Merkwürdiger Besuch«, das ihr auf diesen Seiten findet, war mein erstes (und letztes) Original für *The Zone*. Die Idee, eine Anthologie über den Vietnamkrieg, hatte ich bereits einige Jahre zuvor gehabt, aber ich hatte sie nie niedergeschrieben.

Bei einer Episoden-Serie wie *Twilight Zone* stehen die Geschichten im Mittelpunkt. Wir hatten keine Hauptrollen mit dicken wöchentlichen Gehaltsschecks, keine wiederkehrenden Figuren zu bedienen, keine fortlaufenden Storylines. Dadurch gelang es uns, hin und wieder Spitzenschauspieler und -regisseure für uns gewinnen zu können, die normalerweise niemals zugestimmt hätten, bei einer ordinären Fernsehproduktion mitzuwirken. Mit »Merkwürdiger Besuch« hatte ich viel Glück. Mein Drehbuch wurde an Wes Craven geschickt. Er mochte es und willigte ein, es zu verfilmen.

Wir reden hier von Fernsehsendungen mit einer Stunde Laufzeit (die meisten Dramen) oder einer halben Stunde (die meisten Sitcoms), aber natürlich sind die Sendungen selbst nicht annähernd so lang, weil ein großer Teil dieser Laufzeit für Werbung draufgeht. Mitte der Achtzigerjahre dauerte ein »einstündiges« Drama 46 Minuten und eine »halbstündige« Sitcom ungefähr 23.

Natürlich ist es eher selten, dass man beim Verfilmen eines Drehbuchs auch genau die Menge an Film bekommt, die man benötigt. Die meisten Rohfassungen sind ein bisschen zu lang, irgendwo zwischen ein paar Sekunden und ein paar Minuten. Kein Problem. Die Leute vom Schnitt, die eng mit dem Regisseur und dem Produzenten zusammenarbeiten, nehmen das Band einfach mit in den Schneiderraum und kürzen es so lange, bis sie bei 46 oder 23 Minuten Material angelangt sind.

Rod Serlings *Twilight Zone* war ein halbstündiges Programm, für den Großteil seiner Laufzeit. Es sind genau diese Folgen, an die sich die Fans am besten erinnern können. Die Sendung wurde für eine Staffel auf eine Stunde Laufzeit ausgeweitet, aber diese Stundensendung wird selten überregional ausgestrahlt, weil sie nicht in dieselben Zeitfenster passt wie der Rest der Serie. Ob nun aber eine Stunde oder eine halbe Stunde, Serlings *Twilight Zone* weist immer nur eine Geschichte pro Folge auf.

TZ-2 war eine einstündige Sendung, machte aber lieber Gebrauch vom Format einer anderen Sendung Serlings, *The Night Gallery*, als von der originalen *Zone*. Jede Stunde setzte sich aus zwei oder drei unterschiedlichen Geschichten zusammen, die in ihren Längen variierten. Es kam nur äußerst selten vor, dass eine 46-minütige Stunde in zwei 23-minütige Folgen unterteilt wurde. In einer Woche konnte die Sendung eine Folge haben, die 30 Minuten dauerte, gepaart mit einer Folge, die 16 Minuten dauerte, in der nächsten Woche zeigten sie ein 21-Minuten-Segment zusammen mit einem, das 25 Minuten dauerte. In der folgenden Woche konnte auf eine 18-minütige Folge eine 15-minütige und darauf eine 13-minütige folgen. Es spielte keine Rolle, wie lang die unterschiedlichen Teile waren, sie mussten nach dem Schnitt nur auf 46 Minuten kommen.

»Merkwürdiger Besuch« war zu lang (und zu kostspielig), wurde aber als starkes Drehbuch wahrgenommen und hatte in Wes Craven einen starken Regisseur, der einen großartigen Film machte. Als Wes seinen Director's Cut einreichte, war er länger als die meisten unserer vorherigen Teile, aber zeitgleich auch ein mächtiges kleines Stück Film. Es wurde entschieden, nur wenige Änderungen daran vorzunehmen. Wenn wir die Stunde voll bekamen, konnten wir immer noch etwas aus dem anderen Segment herausschneiden, um wieder bei 46 Minuten zu landen.

Die letztendlich zusammengefügte Sendung teilte sich in einen 36-minütigen Schnitt von »Merkwürdiger Besuch«, mit einer zehnminütigen Version von ... tja, um ehrlich zu sein, ich kann mich absolut nicht mehr erinnern, welche Folge der zweiten Staffel ich als Vizekandidat ausgesucht hatte. Die Sendung wurde geschnitten, nachkoloriert und musikalisch unterlegt. Effekte wurden nachträglich hinzugefügt, zusammen mit der Einleitung und dem Abspann. Zurück im Büro wurde ich von Mike Cassutt und meinen anderen Freunden beglückwünscht. Es war die Rede von Emmy Awards für Wes Craven und Cliff DeYoung. Die Folge wurde an den Sender geliefert und war damit bereit für die Ausstrahlung.

Dann setzte CBS *The Twilight Zone* ab.

Wir hätten nicht überrascht sein dürfen. Die Einschaltquoten waren zum Ende der ersten Staffel mau und wurden während der zweiten immer schlechter. Trotzdem strich der Sender die Serie nicht komplett. Sie nahmen uns lediglich aus dem Programm, um »umzurüsten«.

Schwermut machte sich auf dem MTM-Gelände breit, während wir in unseren Büros auf die nächste Hiobsbotschaft warteten. Es dauerte nicht lange. Wir gingen wieder auf Sendung,

zu einer neuen Sendezeit ... als halbstündige Show. Das *Twilight-Zone*-Original genoss seine größten Erfolge als halbstündige Sendung, begründete CBS; vielleicht könnten wir es ihm gleichtun. Und ganz nebenbei, nun war Schluss mit diesen zwei oder drei Geschichten pro Folge. Von nun an sollte jede Folge eine einzelne Geschichte enthalten, 23 Minuten lang. Allerdings hieß das für die Folgen, die bereits im Kasten waren, dass sie neu geschnitten und auf 23 Minuten zurechtgestutzt werden mussten.

»Merkwürdiger Besuch« wurde am 18. Dezember 1986 ausgestrahlt. Allerdings war nicht mehr viel von der Folge übrig, auf die ich so stolz gewesen war. Stattdessen wurde ein verstümmelter Überrest gesendet. 13 Minuten wurden herausgeschnitten, mehr als ein Drittel der ursprünglichen Länge. Der ganze Spannungsbogen ging den Bach runter, und von der Figurenentwicklung fehlten wesentliche Teile.

Wenn irgendjemand von euch Gelegenheit hatte, »Merkwürdiger Besuch« in überregionaler Ausstrahlung zu sehen ... es war die verhunzte Version. Der originale 36-Minuten-Schnitt wurde niemals gezeigt, und soweit ich weiß, existieren nur noch zwei Kopien auf Band. Wes Craven hat verständlicherweise eine davon. Ich habe die andere. Ich würde sie euch gern zeigen, wenn ich könnte, aber ich kann nicht. Ich kann euch lediglich mein Drehbuch zur Verfügung stellen.

Wenn ihr mich fragt, ich kann nicht wirklich mit CBS und ihrer Entscheidung hadern. *The Twilight Zone* lag im Sterben; CBS war gezwungen, etwas zu unternehmen. Das halbstündige Format war immerhin einen Versuch wert. Rückblickend betrachtet wäre es der Serie wahrscheinlich besser ergangen, wenn sie von vornherein als halbstündiges Format gelaufen wäre. Demnach kann ich den Schlipsträgern für ihre Veränderungs-

versuche keinen Vorwurf machen. Ich hätte mir nur gewünscht, sie hätten damit eine Woche gewartet, bis *nach* der Ausstrahlung von »Merkwürdiger Besuch«.

Die traurige Wahrheit ist, dass sich die Einschaltquoten nicht maßgeblich verbesserten und CBS noch während der zweiten Staffel endgültig den Stecker zog. Kurz darauf stieg eine dritte Inkarnation von *The Twilight Zone* aus unserer Asche empor und lieferte dreißig billige, neue halbstündige Shows, die mit unseren Arbeiten zu einem Paket zusammengeschnürt wurden. *TZ-3* erbt unsere nicht produzierten Drehbücher, und ein paar von ihnen wurden tatsächlich verfilmt (herausragend darunter Alan Brennerts Adaption von »The Cold Equations«). Ansonsten gab es aber keinerlei Verbindung zum Vorgänger. Oder zu mir.

The Twilight Zone war eine einzigartige Sendung. Die perfekte Serie für jemanden wie mich. Als sie eingestellt wurde, war Hollywood für mich gestorben. Zumindest dachte ich das, denn umgekehrt war das nicht der Fall. Die Leichenstarre von *TZ-2* hatte kaum eingesetzt, als ich mich ein Treatment für *Max Headroom* schreibend wiederfand. Einige Monate darauf fiel eines meiner *TZ*-Drehbücher in die Hände von Ron Koslow, dem Erfinder und Produzenten einer neuen, urbanen Fantasyserie namens *Die Schöne und das Biest*, die im Herbst 1987 Premiere feierte. Eigentlich wollte ich nicht an einer weiteren Serie arbeiten, aber als mir meine Agenten eine Kassette von Koslows *Die-Schöne-und-das-Biest*-Pilotfolge zuspielten, wurde ich von der schreiberischen, darstellerischen und kinematografischen Qualität einfach umgehauen.

Ich stieß im Juni 1987 zum Team von *Die Schöne und das Biest* und verbrachte drei Jahre bei der Serie. Dort schaffte ich den Aufstieg vom Executive Story Consultant zum Super-

vising Producer. Es war eine ganz andere Serie als *The Twilight Zone*, aber wieder einmal arbeitete ich mit außergewöhnlichen Schauspielern, Autoren und Regisseuren zusammen. Die Sendung wurde zweimal für einen Emmy als »Beste dramatische Serie« nominiert. Ich schrieb und produzierte 13 Folgen und war für etliche Neufassungen verantwortlich, die unerwähnt blieben. Ich hatte meine Finger überall im Spiel, vom Casting über die Budgetierung bis hin zur Postproduktion, wobei ich sehr viel lernte. Zu dem Zeitpunkt, als *Die Schöne und das Biest* seinen frühzeitigen Tod starb, hatte ich bereits so viel Erfahrung und Ansehen gesammelt, dass ich davon träumte, meine eigene Sendung zu entwickeln und zu produzieren.

Schnellvorlauf zum Sommer 1991. Ich war wieder zu Hause in Santa Fé (obwohl ich zehn Jahre lang in Hollywood gearbeitet hatte, bin ich niemals richtig nach Los Angeles gezogen und flüchtete stattdessen immer wieder zurück nach New Mexico und zu Parris, sobald ein Projekt beendet war). Seit dem Ende von *Die Schöne und das Biest* hatte ich die Pilotfolge für eine Arztserie und das Screenplay für einen Low-Budget-Science-Fiction-Film geschrieben (als ich damit fertig war, war er nicht mehr so low budget). Keines der beiden Projekte hatte es zu etwas gebracht, und es lagen auch keine weiteren Aufgaben vor mir, also begann ich meine Arbeit an einem neuen Roman. *Avalon* war Science Fiction, die Rückkehr zu meiner alten Geschichte der Zukunft. Das Schreiben ging mir gut von der Hand, bis ich eines Tages zu dem Kapitel kam, in dem ein kleiner Junge der Hinrichtung eines Mannes beiwohnt. Das passte nicht zu *Avalon*, das war mir klar. Ich wusste aber auch, dass ich weiter daran schreiben musste. Also legte ich das andere Manuskript beiseite und begann mit dem, was letzt-

endlich der erste Band von *Das Lied von Eis und Feuer* werden sollte.

Als ich bereits um die hundert Seiten Fantasy geschrieben hatte, rief mich meine liebenswürdige und energiegeladene Hollywood-Agentin Jodi Levine an, um zu berichten, dass sie Gipfeltreffen mit NBC, ABC und Fox für mich arrangiert habe. (CBS, der Sender, der sowohl *The Twilight Zone* als auch *Die Schöne und das Biest* ausgestrahlt hatte, wollte von meinen Ideen nichts wissen. Wer hätte das gedacht?) Ich hatte Jodi erklärt, dass meine Werwolfgeschichte »In der Haut des Wolfes« eine hervorragende Lizenz für eine Fernsehserie abgeben würde, und sie gebeten, mich dafür in einem Meeting unterzubringen. Das hatte sie hiermit getan. Also legte ich meinen angefangenen Roman mit dem kleinen Jungen und der Hinrichtung in dieselbe Schublade wie *Avalon* und flog nach L. A., um eine Freundschaftskiste zwischen einer attraktiven, jungen, weiblichen Detektivin und einem asthmatischen, hypochondrischen Werwolf an den Mann zu bringen.

Es erweist sich immer als hilfreich, mehrere Eisen im Feuer zu haben, wenn es darum geht, Sender zu bezirzen, daher spielte ich bereits während des Flugs auch mit anderen Ideen herum. Irgendwo über Phoenix kam mir die Anfangszeile von »Die einsamen Lieder Laren Dorrs« wieder in den Sinn. *Es gibt ein Mädchen, das zwischen den Welten wandelt ...*

Als ich schließlich aus dem Flugzeug stieg, war diese Zeile in meinem Kopf zu einem weiteren Konzept für eine Zwischenwelten-Serie mutiert, die ich *Doors* nannte (sie wurde später in *Doorways* umgetauft, um Verwechslungen mit Jim Morrisons Band und Oliver Stones Film auszuschließen). Es war *Doors*, das großen Anklang bei ABC, NBC und Fox fand, nicht »In der Haut des Wolfes«. Ich flog wieder nach Hause in dem Gedanken,

dass Fox wohl als Erste anbeißen würden, allerdings war ABC schneller am Zug. Wenige Tage später hatte ich einen Pilotfilm.

Doorways wurde für die nächsten zwei Jahre zu meinem Lebensinhalt. Ich nahm dieses Projekt mit zu Columbia Pictures Television, wo mich mein alter *Twilight-Zone*-Kollege Jim Crocker als Executive Producer unterstützte. Den Rest des Jahres 1991 schrieb und redigierte ich den Pilotfilm. Ich entwarf mehrere Storysettings und Plotlinien bevor ich mich an das Drehbuch machte. Die schwierigste Frage war, welche Art Alternativwelt Tom und Cat im Pilotfilm besuchen sollten. Nach langen Überlegungen und Gesprächen mit Jim Crocker und den Machern bei Columbia und ABC entschied ich mich schließlich für »Winter World«. Eine nackte Erde nach dem Atomkrieg, stecken geblieben im Todeskampf eines nuklearen Winters. Mein erster Entwurf war, wie gewohnt, zu lang und zu teuer. Crocker hingegen sprach er an, genauso wie Columbia.

Auch ABC konnte sich mit ihm anfreunden ... zumindest mit dem ersten Teil des Drehbuchs. Unglücklicherweise hatten die Jungs vom Sender ihre Meinung geändert. Tom und Cat sollten nun durch die erste Pforte in eine andere Welt schreiten. Die winterliche Welt war ihnen jetzt zu düster. Wenn es zu einer ganzen Serie kommen sollte, konnte man sie sicherlich für eine Folge gebrauchen, aber für den Pilotfilm bevorzugte ABC eine weniger deprimierende Szenerie.

Für mich bedeutete das, dass ich die ganze zweite Hälfte meines Drehbuchs zerreißen und noch mal von vorne anfangen konnte. Aber ich biss die Zähne zusammen, schob einige Nachtschichten und lange Wochenenden ein und bekam es letztendlich fertig. Anstelle von Winter World schickte ich Tom und Cat in eine Zeitlinie, in der das gesamte Erdölvorkommen der Welt vor Jahren von einem künstlich hergestellten Virus ge-

fressen wurde, der eigentlich dazu entwickelt worden war, Ölverschmutzungen zu beseitigen. Natürlich sorgte dies für einen gewaltigen ... äh ... Rülpsen ..., aber die Menschheit erholte sich davon einigermaßen, und die daraus resultierende Welt war weitaus weniger düster als Winter World.

Im Januar 1992 erhielten wir von ABC den Produktionsauftrag für einen 90-minütigen Pilotfilm. Um die Kosten auszugleichen, die das Projekt verschlungen hatte (mein Skript war zu lang und zu teuer), entschied sich Columbia, noch eine zweistündige Version für den europäischen Markt zu produzieren. Oscar-Preisträger Peter Werner wurde für die Regie engagiert, und die Vorproduktion konnte beginnen. Das Casting war unerträglich und sorgte tatsächlich für eine Verzögerung des Drehs (mit verhängnisvollen Konsequenzen, wie sich später herausstellen sollte), aber wir fanden letztendlich unsere Stammbesetzung. George Newbern war ein perfekter Tom, Rob Knepper ein brillanter Thane, und Kurtwood Smith machte sich so gut in seiner Doppelrolle als Trager, dass wir ihn oft und gern wieder ans Set beordert hätten, wäre die Serie in Produktion gegangen. Um Cat zu besetzen, mussten wir erst den Atlantik überqueren, bis hin nach Paris, wo wir eine junge und großartige Bretonin namens Anne LeGuernec ausfindig machten. Ich bin nach wie vor davon überzeugt, dass aus der Bühnenschauspielerin Anne ein großer Star geworden wäre, hätte sich *Doorways* als Serie etabliert. Sie war einmalig im amerikanischen Fernsehen – damals wie heute. Auch unsere Gastrollen konnten wir großartig besetzen, mit Hoyt Axton als Jake und Tisha Putman als Cissy. Endlich sollte es losgehen.

Als wir in jenem Sommer ABC den Rohschnitt vorführten, war die Resonanz überwältigend, und wir bekamen den Auftrag für sechs weitere Drehbücher, auf die wir als Ersatz in der

Mitte der Staffel zurückgreifen konnten, wenn wir 1993 in Produktion gingen. Ich schrieb eines dieser sechs Drehbücher selbst, engagierte ein paar hervorragende Autoren für die anderen fünf und verbrachte den Rest des Jahres und die ersten paar Monate von 1993 damit, Neufassungen zu schreiben, Budgets durchzurechnen und den Serienstart vorzubereiten.

Er fand allerdings nie statt. ABC machte einen Rückzieher. Über das Warum lässt sich nur mutmaßen, wobei ich dazu meine eigenen Theorien entwickelt habe. Schlechtes Timing mag wohl ein Grund gewesen sein. Zu dem Zeitpunkt, als wir Tom und Cat endlich gefunden hatten, hatten wir leider das Produktionsfenster für die Herbststaffel 1992 verpasst. Wir schienen das Projekt für Herbst 1993 sicher in der Tasche zu haben, aber es gab eine Umbesetzung bei ABC, noch bevor es überhaupt zu diesem entscheidungsträchtigen Tag kam, und die beiden Produzenten, die unseren Pilotfilm betreut hatten, verließen den Sender. Wir haben eventuell auch einen Fehler gemacht, als wir uns darauf einließen, Winter World komplett zu streichen. Diese hätte der zweiten Hälfte der Sendung eine Wirkung verliehen, die durch Mark und Bein gegangen wäre und mit der es keine ölfreie Welt hätte aufnehmen können. Das Testpublikum und die Zielgruppe hätten einen ganz anderen Eindruck vom dramatischen Potenzial dieser Serie bekommen, in einer Welt mit diesen ausweglosen Engpässen.

Vielleicht war es aber auch etwas ganz anderes. Niemand wird das jemals genau wissen. Nachdem ABC den Stecker zog, stellte Columbia den Pilotfilm NBC, CBS und Fox vor, aber es passiert äußerst selten, dass ein Sender eine Serie in sein Programm aufnimmt, die für einen anderen Sender konzipiert worden ist. Wie Heinlein schon so richtig sagte: Wenn du sie in die Suppe pinkeln lässt, schmeckt sie ihnen besser.

Doorways war gestorben. Ich trauerte eine Weile und machte dann weiter.

Man muss sich nur bewusst machen, dass mittlerweile mehr als zehn Jahre vergangen sind. Aber es macht mich immer noch traurig, wenn ich darüber nachdenke, was daraus hätte werden können. Ich freue mich sehr darüber, das Drehbuch in diese Retrospektive mit aufnehmen zu können. Kein Autor möchte seine Kinder in einem anonymen Grab beerdigen.

Ich habe lange darüber nachgedacht, welche Version ich hier verwenden sollte. Die späteren Entwürfe sind besser aufbereitet, aber letztendlich habe ich mich doch für die erste Version entschieden, die mit der winterlichen Welt. Der zweistündige europäische Schnitt von *Doorways* wurde überall auf Videokassette veröffentlicht, außer in den USA, und ein großes Publikum sah den Rohschnitt der 90-Minuten-Version bei den Test-Screenings, die wir für den MagiCon, den WorldCon 1992 in Orlando, Florida, durchführten. Aber bis heute hat niemand Winter World besucht. Und was könnte angemessener sein für eine Geschichte, die sich mit Alternativwelten befasst, als die alternative Version ihres Skripts?

Doorways wird für immer das große »Was wäre wenn« meiner Karriere bleiben. Ich habe andere Pilotfilme geschrieben – *Black Cluster*, *The Survivors*, *Starport* –, aber *Doorways* war der Einzige, der es jemals über die Skriptebene hinaus geschafft hat. Der Einzige, der verfilmt wurde. Der Einzige, der sich um Haaresbreite einen Platz zur Hauptsendezeit bei einem Sender sichern konnte. Wer weiß, was passiert wäre, hätte er es geschafft? Vielleicht hätte es die Serie nur auf zwei Folgen gebracht, vielleicht wäre sie aber auch zehn Jahre lang gelaufen. Ich würde die Serie vielleicht noch heute schreiben und produzieren. Vielleicht wäre ich auch nach zwei Monaten gefeuert

worden. Die einzige Gewissheit ist, dass ich wesentlich reicher wäre, als ich es heute bin.

Andererseits hätte ich dann wahrscheinlich nie diesen Roman mit dem Jungen und der Hinrichtung beendet oder die anderen Teile von *Das Lied von Eis und Feuer* geschrieben. Und so hat sich letztendlich wohl doch alles zum Guten gewendet.

The Twilight Zone: Merkwürdiger Besuch



AUFBLLENDE

INNEN – WOHNZIMMER – NACHT

JEFF MCDOWELL und seine Frau DENISE, ein gut aussehendes Paar Ende dreißig, kuscheln sich auf dem Sofa aneinander und schauen fern. Sie schläft fast ein, wirkt aber trotzdem zufrieden; er hingegen klebt gebannt am Bildschirm. Das Licht der Mattscheibe flackert auf ihren Gesichtern. Die Einrichtung ist zusammengewürfelt, nichts Teures oder Superschickes, alles sehr gemütlich. Ein Kamin wird zu beiden Seiten von Bücherregalen gesäumt, in denen sich Zeitschriften und zerfledderte, eselsohrige Taschenbücher drängen.

Aus dem OFF HÖREN wir einen Dialogfetzen aus der Originalfassung von *Das Ding aus einer anderen Welt*: »Was, wenn es Gedanken lesen kann?« – »Dann wird es verflucht sauer sein, wenn es mich erwischt.« Jeff lächelt. Wir SEHEN, wie hinter ihnen die fünfjährige Tochter MEGAN den Raum betritt.

MEGAN Papa, ich hab Angst.

Denise richtet sich auf, während Megan aufs Sofa zusteuert. Das Mädchen krabbelt auf Jeffs Schoß.

JEFF Hey, das ist doch bloß 'ne Weltraummöhre. Vor Gemüse braucht man keine Angst haben. *(Pause, er lächelt.)*
Was machst du überhaupt hier unten? Wolltest du nicht längst im Bett sein?

MEGAN Da ist ein Mann in meinem Zimmer.

Denise und Jeff werfen sich einen Blick zu. Jeff hält den Film an.

DENISE Schatz, du hast bloß schlecht geträumt.

MEGAN *(trotzig)* Hab ich *gar nicht*. Ich hab ihn genau gesehen, Mama.

JEFF *(zu Denise)* Diesmal bin dann wohl ich dran.

Jeff nimmt seine Tochter auf den Arm und trägt sie zur Treppe.

JEFF *(aufgeräumt, beruhigend)* Tja, dann wollen wir doch mal sehen, wer meiner Großen da solche Angst macht, hm? *(Beiseite, zu Denise.)* Wenn er Gedanken lesen kann, wird er verflucht sauer sein, wenn er mich erwischt.

SCHNITT

INNEN – MEGANS SCHLAFZIMMER

Jeff öffnet gerade die Tür. Das typische unaufgeräumte Kinderzimmer einer Fünfjährigen. Puppen, Spielzeug, ein klei-

nes Bett. In einer Ecke liegt ein riesiges Stofftier. Es ist auf die Seite gekippt. Eine Nachtleuchte in Gestalt irgendeiner Comicfigur ist die einzige Lichtquelle. Megan zeigt mit dem Finger in den Raum.

MEGAN Genau da war er. Er hat mich angeguckt, Papa.

WECHSEL ZU JEFFS PERSPEKTIVE

Er schaut nach. Unter dem Fenster lauert ein Schatten, der in der Tat aussieht wie ein Mann, der auf einem Stuhl sitzt und die beiden anstarrt.

WECHSEL ZUR TOTALEN

Jeff schaltet die Deckenlampe ein. Plötzlich ist der Mann auf dem Stuhl nichts weiter als ein Haufen Klamotten.

JEFF Na guck mal. Das war's schon, Megan.

MEGAN Da war ein Mann, Papa. Er hat mir Angst gemacht.

Jeff wuschelt seiner Tochter durchs Haar.

JEFF Das war nur ein Albtraum, Megan. Du bist doch meine Große, da hast du doch wohl keine Angst vor so einem blöden Albtraum, oder?

Er trägt sie zum Bett und deckt sie zu. Megan wirkt verunsichert, sie will jetzt ganz bestimmt nicht allein bleiben.

JEFF Kannst du ein Geheimnis für dich behalten?

Megan nickt feierlich.

JEFF (*verschwörerisch*) Als ich noch klein war, hatte ich auch immer Alpträume. Von Monstern.

MEGAN (*mit weit aufgerissenen Augen*) Monstern?

JEFF Im Schrank, im Bett, einfach überall. Dann hat mein Papa mir das Geheimnis verraten. Und danach hatte ich keine Angst mehr. (*Er flüstert ihr ins Ohr.*) Monster können dir nichts tun, wenn du dich unter der Decke verkriechst!

MEGAN Ehrlich wahr?

JEFF (*mit feierlichem Ernst*) So lauten die Regeln. Und sogar Monster müssen sich an die Regeln halten.

Megan zieht die Bettdecke hoch und verschwindet kichernd darunter.

JEFF Genauso. (*Hebt einen Deckenzipfel und kitzelt sie.*) Aber für Papas gelten die Regeln nicht.

Sie raufen einen Moment. Dann gibt ihr Jeff einen Kuss und deckt sie wieder zu.

JEFF Und jetzt ist Schlafenszeit, klar?

Megan nickt und schlüpft unter die Decke. Jeff lächelt, geht zur Tür und hält kurz inne, bevor er das Licht ausmacht.

WECHSEL ZU JEFFS PERSPEKTIVE

Er wirft einen Blick zurück ins Zimmer, schaut zum Bett. Megans kleine Gestalt zusammengekauert unter der Decke, das herumliegende Spielzeug. Er knipst den Schalter aus.

ABRUPTER SCHNITT

INNEN – EINE HÜTTE IN VIETNAM – NACHT

Alles ist gleich und zugleich absurd verschieden. Wände und Decke bestehen aus Stroh, der Fußboden aus gestampfter Erde. Die Gegenstände im Inneren sind so angeordnet, dass ein verzerrtes Echo von Megans Zimmer entsteht. Die Szenerie wird von einem nahen Feuer vor dem Fenster (statt einer Straßenlaterne) erhellt. In einer dunklen Ecke, wo in Megans Zimmer das Stofftier lag, ist hier eine Leiche zusammengesackt. Jedes Spielzeug, jeder Bauklotz, jeder Gegenstand aus Megans Zimmer hat hier ein spiegelbildlich platziertes Gegenstück: Töpfe und Pfannen, eine Lumpenpuppe, eine Pistole usw. Das Bett besteht aus einem Strohhaufen, die Decke ist fadenscheinig, aber auch hier kauert sich eine kindliche Gestalt darunter. Allerdings breitet sich hier ein dunkler Fleck darauf aus. Wir HÖREN Jeffs entsetztes Keuchen. Die Vietnam-Einstellung sollte nur sehr kurz eingeblendet werden, sodass sie fast aufs Unterbewusste zielt. Dann schaltet Jeff das Licht wieder ein. Es folgt ein

ABRUPTER SCHNITT

MEGANS ZIMMER

Wie eben. Alles wie gehabt.

NAHAUFNAHME VON JEFFS GESICHT

Verwirrt, durcheinander. Er starrt einen Moment vor sich hin, schüttelt dann den Kopf.

ZURÜCK ZUR SZENE

Jeff schaltet das Licht wieder aus. Diesmal geschieht nichts. Er schließt leise die Tür, und wir FOLGEN ihm mit einer KAMERAFAHRT DIE TREPPE HINUNTER.

WOHNZIMMER

Denise überfliegt mit einer übergroßen Brille auf der Nasenspitze einige juristische Unterlagen. Als sie zu Jeff aufschaut, ist da etwas in seinem Gesichtsausdruck, das sie die Akten beiseitelegen lässt.

DENISE Was ist denn mit dir los? Du siehst aus, als hättest du ein Gespenst gesehen.

JEFF (*immer noch erschüttert*) Ach nichts ... ich dachte ... ach, das ist albern. Der Apfel fällt wohl echt nicht weit vom Stamm, schätze ich. (*Lacht gezwungen.*) Der »Mann« war bloß ein Sessel voller Klamotten.

DENISE Die blühende Fantasie hat sie von dir.

JEFF Ich hatte mich schon gefragt, wer die geklaut hat.

DENISE Aber es geht ihr doch gut, oder?

Jeff setzt sich und greift nach der Fernbedienung. Er schaltet den Film wieder ein und landet direkt im »Beobachtet den Himmel!«-Monolog.

JEFF Na klar.

SCHNITT

MEGANS ZIMMER

Das Mädchen hat sich im schwachen Schein der Nachtleuchte unter der Decke zusammengerollt. Wir HÖREN ihren leisen, regelmäßigen Atem. LANGSAME KAMERAFAHRT auf sie, dazu das leise Quietschen eines Rollstuhls, der über Dielelfenboden fährt.

NAHAUFNAHME VON MEGAN

Ein Schatten fällt auf sie. Sie rührt sich auch dann nicht, als von hinter der Kamera die Hand eines Mannes nach ihrem Bettdeckenzipfel greift und ihn bedrohlich langsam zurückschlägt.

ABBLENDE

AUFBLENDE

INNEN – HÖRSAAL – AM NÄCHSTEN TAG

Der Hörsaal einer Universität. Etwa zwanzig Studenten hören zu und machen sich Notizen, während Jeff vorne hin und her läuft und bei seinem Vortrag geistesabwesend ein Stück Kreide auf der Hand tanzen lässt. An der Tafel steht NY JOURNAL – HEARST und NY WORLD – PULITZER.

JEFF ... und als Remington sich beschwerte, dass er keinen Krieg finden könne, soll Hearst ihm angeblich per Telegramm geantwortet haben: »Kümmern Sie sich bloß um die Bilder. Für den Krieg werde ich schon sorgen.« Diese Anekdote gehört zwar vermutlich ins Reich der Legenden, aber trotzdem kann es keinen Zweifel daran geben, dass die Boulevardpresse die kriegerische Stimmung vor dem Spanisch-Amerikanischen Krieg entscheidend angeheizt hat.

Ein mürrischer dunkelhaariger Student, eine typische Sportskanone, unterbricht den Vortrag, bevor Jeff weitersprechen kann.

SPORTSKANONE Aber wenigstens waren die auf unserer Seite.

Jeff hält inne, sieht ihn an und setzt sich auf die Ecke seines Pults.

JEFF Was wollen Sie uns damit sagen, Mueller?

SPORTSKANONE (*zeigt auf die Tafel*) Diese Typen haben wenigstens hinter unseren Jungs gestanden. Die wahre Schmutzpresse, das waren doch die, die alles, was wir in 'Nam gemacht haben, nur in den Dreck gezogen haben.

JEFF (*trocken*) Es kann wohl nicht jeder Krieg so leinwandtauglich sein wie Hearsts Spaghettiwestern.

SPORTSKANONE Tja, na ja, den haben wir wenigstens noch gewonnen. Und in Nam hätten wir auch gewinnen können.

JEFF So weit würde ich nicht gehen, Mueller. Sie sollten mehr Zeit mit der Kurslektüre statt mit irgendwelchen Rambofilmen verbringen.

Das Seminar bricht in Gelächter aus, aber die Sportskanone wirkt wütend. Bevor Jeff mit seinem Vortrag fortfahren kann, KLINGELT es zum Stundenende. Die Studenten stehen auf, sammeln ihre Bücher zusammen usw.

JEFF Und nicht vergessen, Kapitel zwölf im Emery bis nächste Woche.

Er legt die Kreide hin und verstaut seine Unterlagen in einer Aktentasche, während die Studenten nach und nach den Raum verlassen. Die Sportskanone bleibt, bis nur noch er und Jeff übrig sind. Er kommt nach vorn zum Pult. Er überragt Jeff, der die Aktentasche schließt und zu ihm aufblickt.

SPORTSKANONE Wo waren Sie eigentlich in Nam, Mr. McDowell?

Die beiden Männer sehen sich einen langen Moment in die Augen. Es ist Jeff, der den Blickkontakt abbricht und wegschaut. Mit niedergeschlagenen Augen antwortet er.

JEFF (*schroff*) War auf der Uni. Und das geht Sie gar nichts an.

Er schiebt sich an der Sportskanone vorbei und geht etwas schneller als nötig hinaus, während der andere ihm nachschaut.

SCHNITT

AUSSEN – PARKPLATZ DES KINDERGARTENS – TAG

Denise und Megan kommen aus einem Kindergarten und überqueren den Parkplatz zu ihrem Volvo. Denise, die gerade von der Arbeit kommt, trägt ein schickes, maßgeschneidertes Kostüm, unter dem Arm eine Aktentasche. Als sie den Wagen aufschließt, HÖREN wir das Geräusch eines Rollstuhls.

KAMERA ÜBER DIE SCHULTER DES KRIEGSHEIMKEH- RERS AUF DENISE

Im Vordergrund sehen wir die Schulter eines Mannes und seinen Hinterkopf. Denise setzt aus der Parklücke zurück und dreht den Wagen in Richtung Kamera.

FOKUS AUF DAS AUTO

Im Vorbeifahren erhaschen wir einen kurzen Blick auf einen Mann ohne Beine im Rollstuhl (es ist DER KRIEGSHEIMKEHRER), der sich dreht und dem Auto mit den Augen folgt. Er hat lange Haare, einen Bart und die Hosenbeine bis zum Oberschenkel hochgerollt. Er trägt einen sackartigen, olivfarbenen Parka ohne Rangabzeichen. Das Gesicht sollte für uns nicht deutlich zu erkennen sein.

NAHAUFNAHME VON MEGAN

Sie starrt aus dem Fenster, SIEHT den Kriegsheimkehrer und lässt ihn nicht aus den Augen, bis er hinter der nächsten Ecke zurückbleibt.

SCHNITT MIT ZEITSPRUNG

AUSSEN – DAS HAUS DER MCDOWELLS – ABEND

Denise biegt in die Einfahrt ein und parkt den Volvo hinter Jeffs kleinem Datsun. Das Haus ist ein zweistöckiges Vorstadt-Reihenhaus; hübsch, ansehnlich, in einer ruhigen Gegend, aber alles andere als ein Palast. Ein gemütliches Mittelklasseheim.

SCHNITT

INNEN – KÜCHE

Denise und Megan kommen herein. Jeff steht schon an der Salatschleuder. Ein kleiner Fernseher steht auf der Arbeitsplatte, auf dem Jeff nebenbei die Nachrichten verfolgt. Der Ansager liest gerade etwas über die Lage in El Salvador vor. Eine offene Weinflasche und ein halb leeres Glas stehen dicht daneben. Jeff dreht sich um, als die beiden eintreten.

JEFF Rinderbraten, Ofenkartoffeln, gemischter Salat und Wein. (*Er küsst Megan.*) Aber nicht für dich. Du bekommst Milch. (*Zu Denise.*) Na, wie hört sich das an?

DENISE Wie das wiedergewonnene Paradies. (*Zu Megan.*) Geh und wasch dich, Mäuschen.

Megan stürmt die Treppe hoch.

DENISE Also, was ist los?

JEFF Wie? Was soll denn los sein?