

Diogenes

Leseprobe



Alle Rechte vorbehalten.

Die Verwendung der Texte und Bilder, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar.

Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© Diogenes Verlag AG
www.diogenes.ch

Leseprobe

John Irving
My Movie Business

Über die Verfilmung meines Romans

›Gottes Werk und Teufels Beitrag‹

Mit zahlreichen Fotos

aus dem Film

Aus dem Amerikanischen

von Irene Rumler

Diogenes

Titel der 1999 bei Random House, Inc.,
New York, erschienenen Originalausgabe:
»My Movie Business«
Copyright © 1999 by
Garp Enterprises, Ltd.

Alle deutschen Rechte vorbehalten
Copyright © 2000
Diogenes Verlag AG Zürich
ISBN 3 257 06238 9

Keine Escargots

Bevor ich mich an das Drehbuch zu *Gottes Werk und Teufels Beitrag* machte, hatte ich mich erst einmal im Drehbuchschreiben versucht. Irvin Kershner wollte bei der Verfilmung meines ersten Romans, *Laßt die Bären los!*, Regie führen. Er hatte bei dem Film *Das Glück des Ginger Coffey* nach dem Roman von Brian Moore Regie geführt und wollte (damals) auch Moores Roman *Die einsame Passion der Judith Hearne* verfilmen. Der Film über Ginger Coffey hatte mir ausgezeichnet gefallen, und sowohl Kershner als auch ich hatten eine besondere Vorliebe für Brian Moore. 1969 erwarb Columbia Pictures die Option auf die Filmrechte an *Laßt die Bären los!* und beauftragte mich, das Drehbuch für Kershner zu schreiben.

Noch im selben Jahr im August fuhr ich nach Österreich; auf dem Weg dorthin kaufte ich in Paris einen roten Volvo. Die Verkäufe der Hardcover-Ausgabe von *Laßt die Bären los!* lagen weit unter Bestsellerniveau (weniger als zehntausend Exemplare), waren aber besser, als ich es bei einem Erstlingsroman erwartet hatte; und außer der Option auf die Filmrechte war auch eine Taschenbuchlizenz verkauft worden. Ein Volvo war zu jener Zeit zwar nicht gerade ein Luxuswagen, aber für mich war er der erste Luxuswagen – das heißt, der erste, den ich mir wirklich leisten konnte. Mit einem brandneuen Auto durch Paris und dann durch Frankreich und die Schweiz nach Österreich zu fahren... also das sollte wirklich jeder einmal machen. Bis zu jenem Sommer war ich erst einmal in Paris gewesen, und zwar mit

dem Bus.

In Wien war ich nicht mehr gewesen, seit ich 1963 und '64 am Institut für Europäische Studien und an der Universität studiert hatte. Jetzt vermietete mir mein ehemaliger Professor Ernst Winter einen Flügel seines Schlosses in dem kleinen Ort Eichbüchl am Rande der Wiener Neustadt – über die das Geschwader meines Vaters vor mehr als zwanzig Jahren hinweggeflogen war und Bomben abgeworfen hatte. (Mein Vater, der in Harvard slawische Sprachen und Literatur studiert hatte, war im Zweiten Weltkrieg als Chiffreur für die Luftstreitkräfte der U.S. Army tätig gewesen.)

Schloß Eichbüchl war ein richtiges Schloß, dessen ältester Teil ursprünglich von Karl dem Großen als Wachturm erbaut worden sein soll. Hier hatten sich nationalsozialistische Offiziere einquartiert. Einige von ihnen waren auf der Treppe, die ins Verließ hinunterführte, mit Maschinengewehren erschossen worden; an den Wänden konnte man noch die Spuren der Einschüsse sehen. Doch 1969, als ich in diesem Schloß wohnte, diente das Verließ als Kartoffelkeller.

Die Familie Winter hatte unzählige Kinder, die meisten davon im Teenager-Alter und alle recht beeindruckend. Kershner und ich gewannen sie in der Zeit, in der wir in der Schloßbibliothek das Drehbuch zu *Laßt die Bären los!* schrieben und immer wieder umschrieben, ausgesprochen lieb.

Mein ältester Sohn, Colin, war viereinhalb, als in jenem September in Wien sein Bruder Brendan zur Welt kam. Colin durfte im ganzen Schloß frei herumlaufen, was er herrlich fand, und die Winter-Kinder hüteten abwechselnd den kleinen Brendan.

Wenn Kershner und ich uns nicht in der Bibliothek anschrien – Kershner ist, wie ich, einer, der gern schreit –, hielten wir uns in den Kriegsarchiven in Wien auf und sahen uns rund achtundvierzig Stunden Wochenschauen am laufenden Meter an, in denen zumeist ausführlich über Hitlers triumphalen Ein-

marsch 1938 in der österreichischen Hauptstadt berichtet wurde. Der Führer, wie er aus seinem offenen Mercedes winkte und sich an die Menge auf dem Heldenplatz wandte. Später sprach er von einem Balkon der Hofburg aus zu den Massen.

Es gab auch einiges erstaunliche Filmmaterial von Göring in der Lederhose; der Anlaß war ein Ausflug ins Grüne irgendwo in der Nähe von Salzburg. Mit breitem Lächeln geht er von Tisch zu Tisch und küßt sämtliche Kinder. Der Generalfeldmarschall war ausgesprochen reizend und hatte eine Art, mit den Kindern umzugehen, daß Kershner und ich ihn zunächst gar nicht erkannten. Wiederholt baten wir den Filmvorführer, einen alten Mann mit einer Augenklappe, den Film zurückzuspulen und uns die letzten Meter noch einmal zu zeigen. Der herzliche junge Mann, der die Kinder küßte, kam uns zwar bekannt vor, aber wir konnten ihn nicht einordnen.

Schließlich wandte sich Kershner verärgert an den Vorführer. »Wer ist denn dieser Bursche?«

»Das ist Hermann Wilhelm Göring«, sagte der alte Mann würdevoll; in seinem einen Auge, das er von uns abwandte, standen Tränen.

Während Kershner und ich die Wochenschau mit dem Anschluß gleich ins Drehbuch zu *Laßt die Bären los!* einbauten, gelang es uns trotz aller Mühe nicht, einen Platz für Göring zu finden, der die Kinder beim Landausflug küßt. (Ich liebäugelte mit dem Gedanken, diesen Ausschnitt im Vorspann zu verwenden.)

Es machte großen Spaß, mit Kershner zu arbeiten. Er war ein stürmischer Mensch mit einer überbordenden Phantasie und grenzenloser Energie. Außerdem war er der leidenschaftlichste Leser, der mir je untergekommen ist. Der Mann las einfach alles. Kershner begeisterte sich so für *Laßt die Bären los!*, daß er mehr zum Drehbuch beitrug als ich. Er wurde nicht müde, die Geschichte immer und immer wieder zu erzählen, jedesmal ein klein wenig anders. Ich versuchte lediglich, mit ihm Schritt zu

halten, was nicht einfach war.

Kershner setzte sich nie hin. Er ging auf und ab. Er pflegte die ganze Geschichte von der Eröffnungsszene bis zum Abspann zu erzählen, ohne ein einziges Mal Bezug auf das vorhandene Drehbuch zu nehmen. Ich hatte Mühe, alles mitzuschreiben. Ich kam mir eher wie ein Stenograph vor und nicht wie ein Drehbuchautor. Der eigentliche Drehbuchautor war Kershner, ich nahm nur das Diktat auf.

»Halt! Du hast etwas verändert!« rief ich dazwischen. »Du hast gerade was verändert!«

»Klar hab ich was verändert!« schrie er zurück, ohne stehen-zubleiben oder seinen Schritt auch nur zu verlangsamen. »Ich ändere immer was! Das ist schließlich mein Job!«

Dann flog er wieder nach New York oder Los Angeles zurück und überließ es mir, anhand der Notizen ein neues Drehbuch zu verfassen. Es war unglaublich aufregend, aber die Schecks von Columbia Pictures trafen stets mit einiger Verspätung ein. Und dann gibt es im Filmgeschäft eine Besonderheit, die noch schlimmer ist, als sein Geld nicht zu bekommen: die Annahme auf seiten der Geldgeber, sie hätten ein verbrieftes Recht darauf mit-zubestimmen, was im Drehbuch geschieht und wie der fertige Film auszusehen hat. (Vergessen Sie bitte nicht, daß es auch Leute gibt, die Geld hinlegen, um Bücher zu veröffentlichen. Verleger, und seien sie noch so knallhart, fordern einen Autor auf, Veränderungen vorzunehmen; sie erklären einem nicht, daß man sie machen *muß*, oder machen sie gar selbst.)

Dennoch war Kershner mein Held, der jeden Drehbuchentwurf verteidigte und dann in die Schloßbibliothek zurückkehrte, um lauthals einen neuen ins Leben zu rufen.

Irgendwann im Frühjahr spazierten wir durch einen Birnen-garten in der Nähe von Schloß Eichbüchl, als Kershner mitten in einem neuen Drehbuchentwurf innehielt und auf den Boden starrte. Er hatte Schnecken entdeckt.

»Escargots!« rief er.

In Österreich heißen die Dinger Schnecken, aber für ihn waren es *escargots*. Wir entdeckten eine leere Kiste, die wahrscheinlich für die Birnen gedacht war, und füllten sie mit Schnecken. Im Schloß gab es ein Kochbuch, in dem erklärt wurde, wie man Schnecken vor dem Kochen »reinigt«. Man legt ihnen sauberen Kopfsalat in die Kiste; wenn sie den gegessen haben, sind sie gereinigt. Irgendwie.

Frau Winter meinte, sie habe nach den Anweisungen in diesem Buch schon oft Schnecken gereinigt. Natürlich müsse man sich zuvor vergewissern, daß es sich auch wirklich um eßbare Schnecken handelte. Frau Winter versicherte uns, daß dies der Fall sei.

Kershner war ganz begeistert, daß es *escargots* geben würde. Er wollte frisches Brot backen. Ob wir denn auch genug Knoblauch hätten, wollte er wissen.

Am nächsten Morgen waren sämtliche Schnecken tot. Vielleicht hatte der Kopfsalat sie umgebracht. Vielleicht seien es doch keine eßbaren gewesen, räumte Frau Winter ein.

Frau Winter hatte zu den Sängern der Trapp-Familie gehört – sie hatte eins der Kinder gespielt. Sie wußte allerlei Geschichten zu erzählen. Kershner und ich verehrten sie. Aber Kershner war untröstlich über den Tod der Schnecken.

»Keine *escargots*«, sagte er. Dies und die stets verspätet eintreffenden Schecks waren die ersten Anzeichen dafür, daß es mit dem Film *Laßt die Bären los!* Ärger geben würde.

Orson Welles sollte darin den Großvater spielen. Dann sollte Vittorio De Sica der Großvater sein. Helmut Berger sollte Siegfried Javotnik, den dem Untergang geweihten Helden, spielen, Jon Voigt seinen Kumpan, Hannes Graff. Dann sollte Al Pacino Graff spielen. So redeten die Burschen von Columbia Pictures (in ihrem Überschwang), aber ihre Schecks kamen immer zögerlicher – und blieben schließlich ganz aus.

Im Mai 1970 verließ ich Wien mit meiner Frau und den zwei Kindern und flog von London aus heim in die Vereinigten Staaten. Den Volvo hatte ich vor der Überfahrt nach England in Frankreich verschiffen lassen. Wochen später traf er in New York ein, salzverkrustet und völlig verblichen, wie ein vierzig Jahre altes Fahrzeug. Mein Volvo muß den Atlantik auf einem offenen Deck überquert haben, oder er wurde hinter dem Dampfer hergezogen und hat die Überfahrt unter Wasser gemacht.

Wenigstens kam er an, was man von den ersten paar Kapiteln meines zweiten Romans, *Die wilde Geschichte vom Wassertrinker*, der damals im Entstehen war, nicht behaupten kann. Ich hatte das Manuskript, zusammen mit einem Teil unserer Wintergarderobe, in einem Überseekoffer von Wien nach Vermont verfrachten lassen. Der Koffer kam nie an. Der Kleidung trauerte ich nicht nach; und die Kapitel schrieb ich neu, was ihnen wahrscheinlich zugute kam. Aus meiner ersten Erfahrung mit dem Drehbuchschreiben habe ich etwas über den Vorgang des Überarbeitens gelernt. Man kann etwas, was man geschrieben hat, stets verbessern, und sollte man es verschlechtern, merkt man es. Ich hatte gelernt, keine Angst mehr vor dem Überarbeiten zu haben. Dieses Glück würde ich allen Schriftstellern wünschen.

Wie die meisten Filmprojekte kam *Laßt die Bären los!* nie zustande. Doch Irvin Kershner hat ungebrochen überlebt. Für mich ist er nach wie vor ein Held. Vor etwa anderthalb Jahren trafen wir uns in Santa Monica zu einem gemeinsamen Frühstück, das mit einer Menge herrlichem Geschrei einherging. Kershner hat sich in den dreißig Jahren nicht verändert. Nicht einmal die Regie bei dem Film *Das Imperium schlägt zurück* hat ihn altern lassen – die wundersame »Kraft« steckt noch immer in ihm. Als nächstes wolle er einen Film über Puccini machen, sagte er. (Die Hauptfigur ist eigentlich ein junges Mädchen, das bei Puccini studiert, glaube ich.) Wieder einmal erzählte Kersh-

ner die Geschichte in so atemberaubendem Tempo, daß ich Mühe hatte mitzukommen. Kershner ist ein leidenschaftlicher und begeisterungsfähiger Mensch; auch das Filmgeschäft konnte seine Energie nicht trüben, obwohl er mittendrin steckt.

In Santa Monica brannte die Morgensonne auf seinen grandiosen, kahlen Schädel. Er bat einen Kellner, ihm zum Schutz vor der Sonne einen Schirm heranzurücken. Es war eine höfliche und vernünftige Bitte, aber Kershner ist bei allem, was er sagt, Filmregisseur. Selbst seine höfliche Bitte hat etwas von einem Befehl. Der Kellner überschlug sich schier. Bald kümmerten sich außer ihm noch ein anderer Kellner und eine Kellnerin eifrig darum, daß Kershners Kopf im Schatten blieb. Wäre es bewölkt gewesen und Kershner hätte mehr Sonne verlangt, hätten wir alle miteinander versucht, die Wolken für ihn beiseite zu schieben.

Natürlich erinnerten Kershner und ich uns im Gespräch an die enorme Energie, die wir im Schloß Eichbüchl auf *Laßt die Bären los!* verwandt hatten. Wir unterhielten uns auch über Frau Winter, die ehemalige Trapp-Sängerin, die inzwischen gestorben war, und über ihre reizenden Kinder, die sich damals um Brendan gekümmert hatten. Kershner war erschüttert, als er von Frau Winters Tod erfuhr; ihm war sie immer unverwüstlich erschienen. Auf seinem Gesicht spiegelte sich die gleiche ehrliche Entrüstung und Trauer wie damals, als die Schnecken verendeten und als Columbia Pictures den Geldhahn für *Laßt die Bären los!* zudrehte.

Der verdrießliche Bahnhofsvorsteher

Er taucht in nur zwei Szenen des Films auf, und er sagt kein Wort; apostrophiert wird er lediglich als »der verdrießliche Bahnhofsvorsteher«, aber im Film ist er eine völlig aus dem Gleichgewicht geratene, kummervolle Gestalt. Er spielt eine Nebenrolle, einen unsagbar dummen Menschen. Das fünfte Kapitel von *Gottes Werk und Teufels Beitrag* beginnt mit seiner Beschreibung:

Der Bahnhofsvorsteher von St. Cloud's war ein einsamer, unsympathischer Mann – ein Opfer von Postversandkatalogen und einer ausgesprochen spleenigen Sekte, die ihre Religion per Postversand verbreitete. Ihre Zeitschrift, die ungefähr das Format von Comicheften hatte, wurde monatlich zugestellt. Auf der Titelseite der Ausgabe vom letzten Monat zum Beispiel war ein wie ein Soldat gekleidetes Skelett abgebildet; es flog auf einem geflügelten Zebra über ein Schlachtfeld, das irgendwie an die Schützengräben im Ersten Weltkrieg erinnerte. Die anderen Postversandkataloge waren von der eher üblichen Sorte, doch der Bahnhofsvorsteher litt derart unter seinen abergläubischen Vorstellungen, daß sich in seinen Träumen die Bilder aus den Sektenblättchen häufig mit den Haushaltsgeräten, Stillbüstenhaltern, Klappstühlen und Riesenzucchini vermischten, die er in den Katalogen angepriesen sah.

Daher war es für ihn nichts Ungewöhnliches, von nächtlichen Horrorvisionen aus dem Schlaf gerissen zu werden, in denen Särge aus einem Bilderbuchgarten emporschwebten – Leichen, die sich, umgeben von preisgekröntem Gemüse, in die Lüfte erhoben. Ein Katalog war ausschließlich diversem Angelzubehör gewidmet; so zeigten sich die Leichen des Bahnhofsvorstehers denn auch häufig in Gummistiefeln oder mit Angelruten und Käschern in der Hand. Und dann gab es noch die Wäschekataloge, in denen Büstenhalter und Straps-gürtel feilgeboten wurden. Vor allem die fliegenden Toten in Büstenhaltern und Straps-gürteln jagten dem Bahnhofsvorsteher Angst ein.

Im Roman verkörpert dieser Bahnhofsvorsteher ein schier hoffnungsloses Ausmaß an Überängstlichkeit; er fürchtet sich wahrhaftig zu Tode. »Für den Bahnhofsvorsteher war die Vorstellung vom Jüngsten Gericht etwas so Konkretes wie das Wetter.« Daher ließ er sich auch einreden, »das Jüngste Gericht stehe bald bevor (stets noch eher, als beim letzten Mal erwartet, und stets mit noch entsetzlicherer Wucht). Der Bahnhofsvorsteher lebte dafür, sich in Angst und Schrecken versetzen zu lassen.«

Er fürchtet sich vor allem und jedem. Besonders große Angst hat er vor den in Konservierungsflüssigkeit schwappenden Leichen, die sich Dr. Larch schicken läßt, damit Homer Wells seine Anatomiestudien fortsetzen kann. Aber der Bahnhofsvorsteher fürchtet sich auch vor simplem Obst und Gemüse. »Ein Loch in einer Tomate konnte bewirken, daß er sich noch mehr in seine frühmorgendlichen fieberhaften Betanfälle hineinsteigerte.«

Eines Nachts sieht er, wie sich die langgezogenen Schatten von Dr. Larch und Homer Wells bis in den Wald hinein erstrecken, ja sogar bis in den Himmel; er bekommt einen Herzanfall, weil er die beiden Gestalten für Zauberer oder Riesenfledermäuse hält. (Dabei werden Larch und Homer nur von einem

Licht, das aus einem Fenster des Waisenhauses fällt, von hinten angestrahlt.)

Im Film bekommen wir die Angst des Bahnhofsvorstehers allerdings nicht zu sehen, sondern nur seine anhaltende Verdrießlichkeit. In einer seiner beiden Szenen ist er zur Stelle, als Homer nach St. Cloud's zurückkehrt. Es ist ein Wintertag; auf dem Bahnsteig liegt knöcheltief Schnee. Vielleicht erkennt der Bahnhofsvorsteher den gutgekleideten jungen Mann, der aus dem Zug steigt, vielleicht auch nicht. Vielleicht weiß er, daß es sich um eine Waise handelt, die St. Cloud's als Junge verlassen hat und nun als junger Arzt zurückkehrt – um den Platz von Dr. Larch einzunehmen, der gestorben ist –, vielleicht weiß er es auch nicht. Wir wissen nur, daß er Homer verdrießlich und mißbilligend betrachtet, sobald er seiner ansichtig wird.

Der erste Freitag im Oktober begann sonnig, dann bewölkte sich der Himmel – ein frischer Herbsttag in Bellows Falls, Vermont, dem Drehort für die Bahnstation von St. Cloud's. Die einsame Spur des Bahngleises deutete auf die für das Waisenhaus notwendige abgeschiedene Lage hin. Tatsächlich wies die Bahnstation Bellows Falls samt den dazugehörigen Gebäuden alle üblichen Zeichen der Vernachlässigung auf; man brauchte lediglich ein paar Automobile aus der Zeit und natürlich eine Dampflokomotive und alte Personenwaggons, damit es hier aussah wie in den 40er Jahren in St. Cloud's im Staat Maine. (Mit Hilfe anderer Automobile wurde der Bahnhof für den kurzen Blick, den wir im Vorspann darauf werfen, in einen Schauplatz der 20er Jahre umgestaltet.)

Als ich an diesem Morgen ziemlich früh zum Set kam, war man schon seit Stunden dabei, künstlichen Schnee zu erzeugen; die Baumstämme auf den Plattformwagen waren ganz davon überzogen. Die Dampflokomotive wurde angeheizt. Ein Stück oberhalb des heruntergekommenen Bahnhofs wurde Frühstück an die Komparsen ausgeteilt. Die meisten von ihnen sollten Zug-

fahrgäste darstellen – Frauen mit Kindern, Männer, die zu alt waren, um eingezogen zu werden, Soldaten.

Als erstes an diesem Morgen sollte die Szene gedreht werden, in der Homer Wells nach St. Cloud's zurückkehrt, jeder Zoll ein Arzt. Als er aus dem Zug steigt, ist nur der verdrießliche Bahnhofsvorsteher zugegen, um ihn mürrisch willkommen zu heißen. Es ist Anfang November 1944, kurz nach Halloween, aber in St. Cloud's liegt bereits Schnee. Im Roman wird Homer Wells bei seiner Rückkehr nach St. Cloud's von einem neuen Bahnhofsvorsteher begrüßt. Er ist der »schwachsinnige Bruder« des früheren Bahnhofsvorstehers, der sich einen Augenblick lang einbildet, Homer wiederzuerkennen; doch dann läßt er sich von der Arzttasche irreführen. Im Film bleibt der ursprüngliche Bahnhofsvorsteher am Leben.

Lasse drehte die Szene rund ein halbes dutzendmal, während der künstlich erzeugte Schnee allmählich dahinschmolz, sich auf dem Bahnsteig in Matsch verwandelte und die dicken Dampfschwaden aus der Lok sich um die Füße von Homer und dem Bahnhofsvorsteher legten.

Ich war der Bahnhofsvorsteher. Ich hatte mir die Rolle gewünscht. Fast zwanzig Jahre lang hatte ich mir vorgestellt, wie Homer aus diesem Zug steigt und »nach Hause« zurückkehrt. Ich sagte Richard, ich wolle diese Szene aus der Perspektive des Bahnhofsvorstehers miterleben, der so viele schwangere Frauen nach St. Cloud's hatte kommen und ohne ihre Babys hatte abfahren sehen. Richard und Lasse, die es gewohnt waren, daß ich ständig an allem herummäkelte, trauten mir zu, daß ich so verdrießlich sein konnte, wie die Rolle es erforderte.

Das Wetter an jenem Drehtag in Bellows Falls – am Morgen ein sonniger Himmel, der sich allmählich grau überzog, dazu der langsam schmutzig werdende künstliche Schnee – war genau so, wie ich es bei Homers Rückkehr am Ende des Romans beschrieben hatte: »Und zuweilen lag in der Gewitter verheißen-

den Luft jenes bleierne, niederdrückende Gefühl, das so kennzeichnend war für die Luft in St. Cloud's.«

Als Tobey den Fuß auf den Bahnsteig setzte, lag ein zurückhaltendes, verschlagenes Lächeln auf seinem Gesicht. Genau so hätte Homer meiner Meinung nach ausgesehen, der heimkehrende Hochstapler. Ich weiß nicht, wie ich aussah – hoffentlich verdrießlich. In Wirklichkeit war ich erleichtert. Im Film war Homer Wells fünfzehn Monate lang von St. Cloud's fort, im Roman fünfzehn Jahre. Aber in meiner Phantasie war der Junge, der nach St. Cloud's gehörte, *achtzehn* Jahre lang fortgewesen; er hatte lange gebraucht, um nach Hause zurückzukehren.

In der Maske waren mir die Haare so geschnitten worden, daß sie zu einem Bahnhofsvorsteher der 40er Jahre paßten; außerdem hatte man mir Stirn und Nase gepudert. In der Garderobe hatte man mir die ungewohnte Uniform samt Mütze verpaßt, dazu schwarze Schuhe mit Metallkappen. Ich hatte mich in meinem Wohnwagen allein angezogen und mich dabei gefühlt wie damals, als ich in einen geliehenen Smoking schlüpfte, um auf meinen ersten Ball zu gehen.

Sie werden mich nicht erkennen; man sieht mich nicht in Nahaufnahme. Vielleicht entgeht Ihnen sogar die Verdrießlichkeit des Bahnhofsvorstehers. Ich wollte einfach nur dasein, in der jämmerlichen Gestalt des Bahnhofsvorstehers, um Homer aus dem Zug steigen zu sehen.

Es wurde dunkel, als ich in meinen Wohnwagen zurückkehrte und mein Kostüm auszog. Ich hängte die Uniform des Bahnhofsvorstehers sorgfältig in den Schrank im Wohnwagen, als würde ich mit einem zweiten Bahnhofsvorsteher rechnen – vielleicht mit dem echten, der seine Uniform zurückhaben wollte, unzerknittert. Ich zog meine eigenen Sachen an und ging über das Gleis zum Parkplatz; in den anderen Wohnwagen brannte bereits Licht.

Es war dunkel, als ich nach Hause fuhr. (Ich wohne etwa eine

Stunde von Bellows Falls entfernt.) Die Bäume verloren schon ihre Blätter, obwohl es erst der zweite Tag im Oktober war. Am nächsten Tag hatte mein Sohn Everett seinen siebten Geburtstag; er war nicht einmal halb so alt wie *Gottes Werk und Teufels Beitrag*. Ich kannte noch nicht einmal seine Mutter, als Homer Wells den ersten Versuch unternahm, St. Cloud's zu verlassen, und dann zurückkehrte.

Entfallene Szenen

Als ich das letzte Mal nachzählte, waren schon 64 Szenen aus dem 234 Szenen umfassenden Filmdrehbuch gestrichen worden – vor Beginn der Dreharbeiten. Das bedeutet, daß wir uns zwischen der ersten Drehbuchfassung vom März 1998 – der ersten, die Lasse und ich gemeinsam erarbeiteten – und dem Tag im September '98, an dem die Dreharbeiten begannen, darauf einigten, 64 Szenen wegzulassen. In diesen sechs Monaten fügten wir 21 neue Szenen ein, von denen wir eine später wieder herausnahmen. (Die Anzahl der Drehbuchfassungen habe ich nicht gezählt; ich wollte mich nicht entmutigen lassen.)

Mathematik war zwar nie meine Stärke, doch läßt sich un schwer nachrechnen, wie viele Szenen wir drehen wollten: 234 plus 21 minus 65 ist gleich 190. Aber nur 184 Szenen wurden tatsächlich gedreht. Die sechs, die nicht zustande kamen, fielen der ständig herrschenden Zeitknappheit zum Opfer. Miramax hatte uns neunundfünfzig Drehtage bewilligt. Später bekamen wir noch drei dazu. Aber selbst bei zweiundsechzig Tagen lief uns die Zeit davon, so daß sechs Szenen flach fielen.

Ob sie wichtig waren? Na ja... es gehört nun mal zur Realität des Filmemachens, daß man auf einiges verzichten muß, was man gerne gedreht hätte. Ich habe schon erläutert, daß Homer im Roman von vier Pflegefamilien aufgenommen wird, bevor Dr. Larch es aufgibt, ihn irgendwo unterzubringen. Für das Drehbuch erschienen mir drei gescheiterte Adoptionsversuche ausreichend, zumal sie im Vorspann stattfinden. Doch die Zeit reichte nicht aus, um die Episode mit der dritten Familie zu dre-

hen. Die drei Szenen, aus denen der dritte Adoptionsversuch besteht, sind es wert, hier aufgeführt zu werden.

14 Außen. Haus des dritten Paares. Tag

Die Tür geht auf, und ein drittes Paar lächelt uns entgegen, heißt den sechzehnjährigen Homer willkommen und umarmt ihn. Hinter den beiden wartet die zukünftige Stiefschwester, ein attraktives Mädchen, etwas älter als Homer.

Larch (Voice over): Ich legte der dritten Familie ans Herz, gut für ihn zu sorgen – er war ein besonderer Junge.

15 Innen. Schlafzimmer der Stiefschwester. Abend

Homer und die Stiefschwester liegen zusammen im Bett. Die Eltern kommen überraschend herein, der Vater jagt Homer mehrmals um das Bett, die Mutter schlägt auf ihre Tochter ein, die sich ein Kissen vorhält.

Larch (Voice over): In diesem Fall sorgte Homer selbst zu gut für sich.

15A Außen. Haus des dritten Paares. Abend

Von ihrem Fenster aus sieht die Stiefschwester zu, wie Homer mit dem Koffer in der Hand das Haus verläßt. Homer schaut zu ihr hinauf, während er rasch auf die Straße zugeht.

Diese Szenen sind nicht sehr bedeutsam. Aber dem Drehbuch fehlt es an Humor – zumal wenn man bedenkt, daß es sich um

meine eigene Adaption des Romans handelt –, und diese kurzen Einstellungen bildeten ein komödiantisches Intermezzo, das den Vorspann aufgelockert und meine Leser an den Grundtenor meiner Romane erinnern hätte. Es tat mir ein bißchen leid, darauf verzichten zu müssen.

Die vierte Szene, die wir nicht mehr drehen konnten, ist ein echter Verlust. Sie spielte im Haus der Familie Worthington, wo Homer und Wallys Mutter Olive (Kate Nelligan) zu Abend essen. Wally ist noch im Krieg. Homer und Candy befinden sich mitten in ihrer Affäre, von der Olive jedoch nichts weiß. Die Apfelernte ist fast schon vorüber; bald werden sich die Wanderpflücker wieder auf den Weg machen. Homer erwägt, noch länger im Ciderhaus zu bleiben. (Wegen Candy natürlich.)

158 Innen. Haus der Worthingtons, Eßzimmer. Abend

Olive und Homer sitzen am Eßtisch, vor sich die Reste eines Apfelkuchens. Homer ißt noch. An der Wand hängen Fotos von Wally.

Olive: Ich fand es immer schlimm, wenn Wally ins College zurück mußte – obwohl es nur das College war! Dabei war sein Vater da noch am Leben... selbst damals fand ich es schlimm. Natürlich finde ich das jetzt noch viel schlimmer.

Homer nickt mitfühlend. Er hat den Mund voller Apfelkuchen.

Olive (fährt fort): Was ich damit sagen will... Ich wäre sehr froh, wenn du dir vorstellen könntest, hier glücklich zu sein, Homer.

Homer (wischt sich den Mund ab): Mrs. Worthington, ich empfinde es als großes Glück, hier sein zu dürfen.

Olive: Im Winter gibt es nicht viel Arbeit, und du wirst

Vernon aushalten müssen. Selbst Wally verachtet ihn, dabei mag Wally wirklich jeden.
Olives Gedanken schweifen ab; ihr Blick bleibt an einem Foto von Wally hängen.
Homer: Ich glaube, Wally wird es schaffen, Mrs. Worthington. Er kommt mir so vor, als könnte ihm nichts etwas anhaben.
Olive (geistesabwesend): Ich weiß nicht recht. (Eindringlich zu Homer) Versprich mir eines.
Homer ist angespannt. Ob Olive wegen Candy Verdacht schöpft?
Homer: Äh... ja, sicher.
Olive: Versprich mir, wenn ein Schneesturm kommt, dann ziehst du in Wallys Zimmer, bis er vorbei ist.
Beide lachen, aber Homer fällt es schwer, ihr in die Augen zu schauen.

Wir brauchen die Szene nicht für den Fortgang der Handlung. Wir sehen, wie Homer sich von den Pflückern verabschiedet, und wir sehen Candy ins Ciderhaus gehen und zu Homer sagen: »Olive hat es mir gesagt. Du hättest es mir selber sagen können.« Wir wissen, daß er dableibt. Aber in dieser Szene kommt Olive gut zur Geltung, eine vielschichtige und sympathische Figur. Kate Nelligan war grandios in der Rolle. Ich hätte gern mehr von ihr gesehen.

Zehn Szenen später büßten wir eine Einstellung von Dr. Larch an der Schreibmaschine ein. Laut Drehplan war die Szene für die letzten, hektischen Tage angesetzt, und so kam es, daß wir sie aussparten – damals erschien sie durchaus verzichtbar. Außerdem waren wir zuversichtlich, daß wir eine andere Szene finden würden, in der sich Larchs Voice-over-Passage verwenden ließ. (Wir fanden auch eine.)