

Abschlussarbeit (M.A.-Arbeit) zur Erlangung des Grades
„Master of Arts in Literature, Culture and Media“
am Fachbereich 3 der Universität Siegen

Never Let Me Go

Ein Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman von Kazuo Ishiguro

Johann Wendel

Sommersemester 2009
Studiengang: Literature, Culture and Media (M.A.)
Schwerpunkt: Comparative Studies

Betreuerin: Prof. Dr. Mita Banerjee

Stahlhofen am Wiesensee, den 8. Juli, 2009

INHALT

1	Einführung	1
2	Adaption vom Roman zum Drehbuch: Theorie und Praxis	4
3	Der Stoff der Adaption und die damit verbundenen Problemstellungen	8
4	Die Konstruktion des Drehbuchs	14
4.a	Vorgehensweise	14
4.b	Die Strukturierung des Drehbuchs nach Syd Fields Paradigma	17
4.c	Die Entwicklung der Figuren am Beispiel der Protagonistin Kathy	24
4.d	Von <i>telling</i> zu <i>showing</i> : Wandel einer Szene vom Roman zum Drehbuch	29
	<i>Never Let Me Go</i> – Drehbuch	33
	<i>Quellen- und Literaturverzeichnis</i>	165

By their very existence, adaptations remind us there is no such thing as an autonomous text or an original genius transcending history, either public or private. They also affirm, however, that this is not to be lamented.

– **Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (2006)**

1 Einführung

Adaptionen – ob sie auf einer Literaturvorlage, einem Zeitungsbericht oder einem historischen Ereignis basieren – sind in der heutigen Filmindustrie eher die Regel als die Ausnahme: so waren laut einer Statistik von 1992 mit 85 Prozent die überwiegende Mehrzahl aller Oscar-Gewinner in der Kategorie „bester Film“ Adaptionen (Seger 2001, 9). Dass dem Konzept der Adaption immer noch das Attribut der kulturellen Unterlegenheit anhaftet, mag daran liegen, dass es sowohl von Wissenschaftlern als auch von Filmkritikern häufig als zweitrangig beschrieben wurde, als ewiger Versuch, dem Originaltext gerecht zu werden. Einer solchen Definition von Adaption würde deren Scheitern bereits innewohnen, da eine hundertprozentige Treue dem Original gegenüber nichts anderes wäre als eine äußerst unkreative Kopie. So führt die Theoretisierung der Adaption durch Hutcheon im Kontext von Intertextualität und Postmoderne solche Konzepte wie „Original“, „Hierarchie“ und „Autonomie des Textes“ *ad absurdum*. Das obige Zitat Hutcheons kann als Motto der vorliegenden Arbeit verstanden werden, in der ich meine Adaption von Kazuo Ishiguros Roman *Never Let Me Go* zum Drehbuch im Lichte gegenwärtiger Adaptionstheorie sowie praktischer Drehbuchtheorie beleuchte: um nicht in Depressionen zu verfallen, gestehe ich mir von Beginn an ein, dass dies kein Versuch ist, den Roman 1:1 in ein Drehbuch zu übertragen. Stattdessen sehe ich die Literaturvorlage als eine Quelle von Charakteren, Ideen und verschiedener *Plot Lines*, aus denen ich meine eigene Version der Geschichte webe.

Diese kreative Arbeit wurde angeregt und auf vielfältige Weise bereichert durch Diskussionen in den Drehbuchseminaren von Jürgen Kühnel zwischen dem Wintersemester 2006/07 und dem Wintersemester 2007/08, wodurch mir vieles über die Natur des Drehbuchs als Adaption bewusst wurde. Das wichtigste Merkmal der Gattung Drehbuch ist vielleicht seine Hybridität: einerseits ist das (literarische) Drehbuch zu verorten zwischen Roman,

Drama und Film. Als Text verfügt es noch nicht über die Multidimensionalität (Ton, Bild und Wort) des Films, bildet aber durch seine Beschreibungen und Dialoge die Ansätze für deren Umsetzung und ist gleichzeitig mehr als nur ein Zwischenschritt. Andererseits bewegt sich das Drehbuch stets zwischen Handwerk und Kunst: vor allem auf dem amerikanischen Markt wird das Drehbuchschreiben eher als Handwerk betrachtet (vgl. Eick 30) – ein obendrein nicht besonders lukratives –, was sicher auch zu seiner Geringschätzung als Literatur beigetragen hat. Durch die zunehmende Theoretisierung der Adaption (wie bei Hutcheon oder Robert Stam) löst sich diese Dichotomie auf. Meine Hinterfragung des eigenen Schreibprozesses beim Adaptieren soll also auch einen kleinen Beitrag zu dieser Debatte darstellen. Dabei ist mir bewusst, dass die Vorlage für mein Drehbuch bereits kürzlich von einem anderen Autor umgesetzt wurde und aktuell verfilmt wird¹ – eine Tatsache, die erst ans Licht kam, als mein Schreibprozess bereits im vollen Gange war. Dies hat mein Hauptaugenmerk beim Schreiben auf die Literarizität des Drehbuchs gelenkt: da ich vor diesem Hintergrund umso weniger die Utopie der Verfilmung meines Drehbuchs vor Augen hatte, sollte das Endergebnis eher lesbar sein als anwendungsorientiert. Im Sinne Hutcheons dürfte diese Koexistenz verschiedener Drehbuchvarianten ein und desselben Stoffs keine Beeinträchtigung darstellen, da jede Drehbuch-Version eine eigene Geschichte darstellt, die sich aus dem jeweiligen Kontext, Wissen und Stil des Autors ergibt.

In Kapitel 2 möchte ich zunächst das theoretische Fundament von Adaption durch die Verbindung literaturwissenschaftlicher Theorie (Hutcheon, Stam) und praxisbezogener Theorie (Linda Seger) darlegen: hier verbindet sich die für die Postmoderne charakteristische Vermischung von *highbrow* und *lowbrow culture* bereits im Theorieansatz, was dem Praxisbezug der Adaptionstheorie Rechnung trägt: die Berücksichtigung sowohl von wissenschaftlicher als auch von Ratgeber-Theorie spiegelt die Ambiguität des Konzepts „Adaption“ wieder, das sich laut Hutcheon (22) sowohl auf das transkodierte Endprodukt des Schreibprozesses (welches dann wissenschaftlich befragt werden kann) sowie auf den Prozess selbst als kreative Interpretation (bei der man sich an der praxisbezogenen Ratgebertheorie bedient) bezieht. Dabei kommt es durchaus zu Überschneidungen zwischen wissenschaftlicher und anwendungsorientierter Theorie – Seger und Hutcheon stimmen etwa darin überein, dass Adaptionen Übersetzungen darstellen (Seger 2001, 16; Hutcheon 16), die

¹ Das Drehbuch wurde verfasst von Alex Garland (Autor des Romans *The Beach* und des Drehbuchs *Sunshine*), Regisseur ist Mark Romanek (vor allem als Regisseur von Musikvideos, u.a. von Madonna und Janet Jackson bekannt, drehte aber auch *One Hour Photo*). Es handelt sich zwar um eine Low-Budget-Produktion, dennoch wirken solch bekannte Nachwuchsschauspielerinnen wie Keira Knightley und Carey Mulligan mit. <<http://www.imdb.com/title/tt1334260/>>. Bilder der Schauspieler am Set sind bereits veröffentlicht: <<http://www.celebrity-gossip.net/celebrities/hollywood/keira-knightley-films-never-let-me-go-212969/>>.

sich laut Susan Bassnett auch als Akt der „inter-cultural and inter-temporal communication“ zitiert in Hutcheon 16) beschreiben lassen. Mit Hutcheon gehe ich davon aus, dass Adaptionen durch Transposition, (Neu-)Interpretation und Intertextualität gekennzeichnet sind („transposition“, „(re-)interpretation“, „intertextuality“, Hutcheon 8).

Anschließend stelle ich in Kapitel 3 den Inhalt und die genrespezifischen Merkmale des Stoffes aus Kazuo Ishiguros Roman sowie meine Motivation und Politik bei der Umwandlung der Geschichte zum Drehbuch dar. Der Stoff von *Never Let Me Go* hat mich gerade durch seine Verschmelzung verschiedener Genres (Liebesgeschichte, Reifungsplot und Dystopie) fasziniert, wodurch Kazuo Ishiguro eine völlig neue fiktionale Welt erschaffen hat. Wenn man die Geschichte auf eine einfache *logline*² reduzieren würde - „Geklonte Jugendliche begeben sich auf die Suche nach ihrer Identität“ -, würde man die Klischees der klassischen Hollywood-Dystopie im Stile von *Blade Runner* evozieren, zu der Ishiguros Roman durch seine einfühlsame Erzählweise eher ein Gegennarrativ bildet. Ich gehe in diesem Teil auch auf die spezifische Problematik ein, die sich durch die Literarizität der Romanvorlage bei der Drehbuch-Adaption ergibt. Die Schwierigkeit liegt hierbei vor allem darin, die komplexe Innenwelt der Protagonistin Kathy, aus deren Perspektive der Roman erzählt wird, in Handlungen und szenische Bilder zu übersetzen.

In Kapitel 4 befasse ich mich schließlich mit der konkreten Umsetzung der Geschichte im Drehbuch. Das Schreiben dieses Drehbuchs war ein langwieriger und lehrreicher Prozess, der sich über einen Zeitraum von beinahe zwei Jahren erstreckt und verschiedene Etappen der kreativen Arbeit umfasst hat – von einem ersten 4-Seiten-Treatment über das Erstellen von Figurenbiographien bis hin zu einem Szenario und schließlich dem fertigen Drehbuch. Eine detaillierte Dokumentation und Analyse des gesamten Schreibprozesses würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher beschränke ich mich auf eine kurze Darstellung der Arbeitsschritte und die Betrachtung grundlegender Aspekte meines Drehbuchs im Lichte der Drehbuch-Manuale, die ich beim Schreiben herangezogen habe – hier ist vor allem Syd Field zu nennen, dessen Paradigma der Drehbuchstruktur das Grundmuster für mein Drehbuch darstellt (Field 39). Bei der Anwendung dieser Manuale, die in vielfältigen Versionen den Markt überschwemmen – Field, Seger und Robert McKee sind nur die prominentesten Autoren – verfare ich wie mit dem Stoff meines Drehbuchs selbst: Ich halte mich nicht unbedingt an die normativen Konzepte der Ratgeber, sondern bediene mich an ihnen, um meinem Schreibprozess Sinn zu verleihen, während ich gewisse Gesichtspunkte der Ratgeber außer Acht lasse, wenn sie den Schreibprozess beeinträchtigen. Wenn auch der Großteil der

² Laut Tom Lazarus der auf einen Satz destillierte Plot der Geschichte (19).

Drehbuch-Ratgeber eher durch Redundanz besticht, sind es gerade deren einfache Fragestellungen („Was will meine Figur?“ etc.), die zur Reflexion des Drehbuchs anregen.

2 Adaption vom Roman zum Drehbuch: Theorie und Praxis

In diesem Kapitel möchte ich den Schreibprozess meines Drehbuchs theoretisch verorten sowie einige Gemeinsamkeiten und Widersprüche zwischen Adaptionstheorie und den praktischen Drehbuchratgebern aufzeigen.

Die gegenwärtige Adaptionstheorie greift zurück auf den (Post-)Strukturalismus der 1960er und 1970er Jahre. Konzepte wie Intertextualität bei Julia Kristeva oder Transtextualität bei Gérard Genette betonen die endlosen Verknüpfungen und Wandlungen zwischen verschiedenen Texten im Gegensatz zur Hierarchie, die angeblich zwischen einem früheren, alles überragenden Modell und allem darauf Folgenden besteht (Stam 8). Wenn man also Adaption vor dem Hintergrund von Intertextualität betrachtet, zerfällt die Gegenüberstellung von Original und Kopie (ironischerweise geschieht dies auch im Hinblick auf die Figuren der Geschichte von *Never Let Me Go*, die sich, als Klone, auch als Kopie irgendeines Originals empfinden – dazu später mehr). In der Tat wird gar die Existenz eines Originals angezweifelt, da sich jeder Text immer aus seinen historischen Vorgängern und aus seinem konkreten historischen Kontext speist – in einer endlosen Schleife intertextueller Referenzen. Laut Hutcheon ist die Abwertung von Adaption der westlichen Geistesgeschichte geschuldet:

It is the (post-)Romantic valuing of the original creation and of the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adaptors and adaptations. Yet this negative view is actually a late addition to Western culture's long and happy history of borrowing and stealing or, more accurately, sharing stories.“ (3-4)

Dem Konzept der „original creation“ stellt Hutcheon das Modell der „repetition without replication“ (7) entgegen: Hinter einer solchen Neuinterpretation eines Werkes steckt immer ein Autor, der sich, im Falle der erfolgreichen Adaption, die Geschichte zu eigen macht und ihr eine völlig neue Ausdrucksform gibt. Im Sinne der Cultural Studies, insbesondere der Narratologie, bildet Adaption einen Teilbereich eines breiten Spektrums kultureller Erzeugnisse, die allesamt als Narrative (nicht nur im literarischen Sinne) betrachtet werden und sich einer Hierarchisierung widersetzen: Geschichten werden stattdessen als sinnstiftend

für das Leben der Menschen betrachtet, egal ob in literarischer, filmischer oder mündlicher Form (vgl. Stam 10).

Die Idee der Treue gegenüber dem Originaltext ist, so Hutcheon, schon allein deshalb problematisch, da Adapteure vielmals die ästhetischen und politischen Werte des Originals kritisieren oder völlig umdeuten möchten (20). Dies muss nicht unbedingt aus Respektlosigkeit gegenüber dem Autor geschehen, sondern kann auch ganz pragmatische oder kontextbezogene Motivationen haben: so habe ich bei vorliegender Adaption aus dramaturgischen Gründen Konflikte zwischen den Figuren zugespitzt und Kathy als Hauptfigur gegen Ende der Geschichte stärker werden lassen (vgl. Szene 89 im Drehbuch). In anderen Worten: wenn man Adaption – wie es Hutcheon, Seger und Mireia Aragay tun – als Übersetzung von einem Medium ins andere oder von einer Epoche in eine andere betrachtet, wird dabei das Konzept der Originaltreue durch die Präsenz des Übersetzers ersetzt, der seinerseits wiederum verdeutlicht, dass Interpretationen nie endgültig sind (vgl. Venuti, zitiert in Aragay 30).

Wenn man also die Idee des Quelltextes als alles überragendes Original verworfen hat, was ist seine Funktion bei der Adaption? Laut Andre Gardies kann man ihn als Datenbank betrachten, die verschiedene Formen von Information bereit hält, die man bei der Adaption übernehmen kann – oder nicht: diese Daten sind „diegetic (places, characters), thematic (romance), generic (comedy, or science fiction), and formal (point of view, structure, rhythm)“ (Gardies zitiert in Stam 18-19). Stam schlägt verschiedene Tropen vor, die den Tropus der Treue bei der Adaption ersetzen können: ein „Pygmalion model“ oder ein „ventriloquial model“, in dem die Dialoge den stummen Charakteren des Buches eine Stimme verleihen oder gar ein „alchemical model“ (24), bei dem der Adaptor den Stoff des Buches in filmisches Gold („filmic gold“) umwandelt. Gerade der letzte Tropus scheint mir etwas zu weit gegriffen – stattdessen halte ich Stams Vorschlag der Adaption als Lesart („reading“ 25) des Romans für hilfreich: jeder Text generiert beim Lesen immer mannigfache Auslegungsarten – und dies trifft auch für die Adaption zu, die tatsächlich eine persönliche, partiische und auf Vermutungen beruhende Lesart des Textes zum Ausdruck bringt.

Die Bezugnahme auf den Quelltext erfolgt jedoch bei der Adaption nicht auf völlig willkürliche Weise. Natürlich können Drehbuchadaptionen experimentell sein, jedoch kommt es bei einer Transposition eines Romans in ein Drehbuch immer darauf an, spezifische Merkmale der jeweiligen Gattung im Auge zu behalten: wie kann man einen literarischen Text in szenische Bilder umschreiben? In anderen Worten, wie vollzieht sich der Übergang von *telling* zu *showing*? Wie lässt sich der komplexe Inhalt des Romans zeitlich auf Filmlänge

reduzieren, ohne dass er an Substanz verliert? Laut H. Porter Abbott ist Adaption eine chirurgische Kunst („surgical art“, zitiert in Hutcheon 19), bei der es sowohl auf Kürzung als auch auf Verdichtung ankommt. Verdichtung wird durch die verschiedenen Ausdrucksebenen des Films (Bild, Ton, Sprache) ermöglicht und ist im Drehbuch angelegt – so wird man versuchen, lange Dialoge zu vermeiden und sie in aussagekräftige Handlungen und Bilder umwandeln, oder man lässt Charaktere durch Mimik, Gestik oder den Subtext ihrer Aussagen sprechen.

An dieser Stelle kann ein Blick auf die Drehbuch-Ratgeber nützlich sein. Seger stimmt mit Hutcheon überein, die bei der Umsetzung eines Romans als Drehbuch von einer Destillierung („distillation“ 36) spricht: der Roman muss in seiner Länge und Komplexität gekürzt werden. Seger argumentiert in ihrem Adaption-Ratgeber *Vom Buch zum Drehbuch*: „Der Bearbeiter eines Stoffes muß das eigentlich Dramatische herausarbeiten und den Rest entfernen. So wird das grundlegende Drama freigelegt, welches sich in ein anderes Medium übertragen lässt“ (2001, 16) Dies ist dieselbe Vorstellung des Reduzierens, die auch in dem Begriff der „surgical art“ von Abbott steckt: es wird davon ausgegangen, dass aus der Komplexität des Romans ein klares dramatisches Grundgerüst freigelegt werden kann. Interessant ist gerade bei Seger die implizierte Trennung der dramatischen Handlung vom Gesamtwerk: Ist das „grundlegende Drama freigelegt“, so kann es in jedes beliebige Medium übertragen werden. Diese Trennung von Inhalt und Form im Prozess der Adaption ist ein weiteres Argument gegen die Herrschaft des Originals.

Seger weist darauf hin, dass man bei der Adaption in einem ersten Schritt „das Ausgangsmaterial den gewünschten Zeitparametern anpassen“ (2001, 16) muss. Ein Drehbuch muss die gewöhnlich abstraktere Handlung der Literaturvorlage, die sich häufig im Innenleben der Figuren abspielt und somit nicht immer auf eine konkrete Zeit oder einen konkreten Ort festzulegen ist, in konkrete Schauplätze und Handlungen übersetzen. Es muss einen Anfang und ein Ende finden; hierbei ist der Film, trotz der Möglichkeit einer Rahmenhandlung oder von Rückblenden, meist linearer als der Roman – Anfang und Ende entsprechen durch diese notwendigen Anpassungen häufig nicht dem Roman. Zudem müssen Figuren verdichtet werden: ein Roman von mehreren hundert Seiten kann eine Vielzahl von Figuren auftauchen lassen, während bei einem Spielfilm die Anzahl der Figuren, die der Zuschauer im Laufe des Films rezipieren kann, begrenzt ist (vgl. Seger 2001, 17).

Seger betont weiterhin, eine Schwierigkeit bei der Umsetzung eines Romans als Film liege in der Unterschiedlichkeit der Perzeptionsweise beider Medien: beim Buch trage das Wort die gesamte Bedeutung, zudem sei die Leseerfahrung völlig anders, da man ein Buch

gewöhnlich über einen längeren Zeitraum und mehrere Etappen hinweg rezipiere – ein Film hingegen habe verschiedenste Ausdrucksmöglichkeiten, er sei „mehrdimensional“. Eine gute Filmszene erfüllt laut Seger folgende Kriterien: sie „bringt die Handlung voran, enthüllt Charaktereigenschaften, untersucht die Thematik und schafft ein Bild“ (2001, 35). Seger sieht durchaus einige Probleme bei der Umsetzung eines Romanes als Drehbuch: sie hält es für unratsam, das Innenleben einer Figur filmisch umsetzen zu wollen, da dies nur der Roman könne (2001, 40). Dieses Urteil rührt vor allem von ihrer Vorstellung, Romane und Filme haben grundverschiedene Ausdrucksformen: „In der Literatur entstehen Geschichten, Figuren und Ideen durch Wörter, im Film durch Bilder und Handlung“ (2001, 48).

Solche Hinweise mögen für Drehbuchautoren hilfreich sein, wenn sie ihre Arbeit erfolgsorientiert planen möchten. Aber muss man diese strikte Trennung gerade in postmodernen Zeiten, in denen die Grenzen von Medien zunehmend verschwimmen, tatsächlich aufrecht erhalten? Ist nicht die Einschränkung des Wortes auf Literatur der Garant für die Autorität der Literaturvorlage gegenüber der Adaption? Wäre, andererseits, die Literatur nicht sehr arm, könnte sie jeweils immer nur eine Eigenschaft des Protagonisten enthüllen, während das „mehrdimensionale“ Medium Film all seine Facetten gleichzeitig zeigt – nur scheinbar seine Sprache verschweigt? Ich halte diese normativen Trennungen, die in den Drehbuchratgebern vollzogen werden, für deren größtes Manko, da sie die Wandelbarkeit der verschiedenen Medien verschweigen und die Kreativität der Drehbuchautoren durch die Darlegung scheinbar natürlicher Gesetzmäßigkeiten der jeweiligen Medien einengen. Ist nicht die beliebteste Literatur diejenige, bei der man die Handlung bildlich vor sich sieht oder bei der man alternative Geschichten zwischen den Zeilen, im Subtext, liest? Und ob es tatsächlich dem Film unmöglich ist, das Innenleben seiner Figuren darzustellen? Hutcheon benennt Möglichkeiten, dies zu erreichen: „Certain scenes ... can be made to take on emblematic value, making what is going on inside a character comprehensible to the spectator“ (58). Neben Szenen mit emblematischem Charakter nennt sie, mit Verweis auf die Filme Ingmar Bergmans, die Möglichkeit des *close-up* zur Enthüllung innerer Widersprüche der Figur – ein kraftvolles visuelles Mittel, über das die Literatur nicht verfügt. Tatsächlich nicht? Wie kommt es dann, dass man die Figuren mancher Romane leuchtend vor sich sieht und deren innere Widersprüche errät, auch wenn der Text sie nicht enthüllt? Diese Erfahrung habe ich beim Lesen von Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go* gemacht und mich gefragt, wie man diese Komplexität der Charaktere in ein Drehbuch übersetzen könnte. Im nächsten Kapitel werde ich den Stoff der vorliegenden Adaption sowie meine Motivation bei dessen Auswahl und Übersetzung näher erläutern.

3 Der Stoff der Adaption und die damit verbundenen Problemstellungen

Wenn ich in dieser Arbeit vom Stoff von *Never Let Me Go* spreche, meine ich damit die von mir im Sinne Hutcheons reduzierte Geschichte von Ishiguros Roman. Weiterhin sei der Besprechung des Stoffs vorangestellt, dass ich mich der englischen Originalfassung des Romans bedient habe; folglich handelt es sich bei der vorliegenden Adaption nicht nur um eine intermediale Übersetzung, sondern auch um eine Übersetzung im engeren Sinne. Ich habe mich gezielt für die englische Originalversion als Quelltext entschieden, um im Deutschen³ meine eigene Sprache für die Geschichte und die verschiedenen darin enthaltenen Spezialausdrücke⁴ zu finden.

Weiter oben habe ich die Handlung von *Never Let Me Go* auf eine *logline* reduziert: „Geklonte Jugendliche begeben sich auf die Suche nach ihrer Identität.“ Immer wenn ich jemandem zum ersten Mal vom Stoff meines Drehbuchs erzähle, erhalte ich die Reaktion: „Aber die Geschichte wurde doch gerade erst verfilmt!“ Gemeint ist der 2005 erschienene Titel *The Island* von Action-Regisseur Michael Bay. In dem Film geht es um das Schicksal zweier Individuen (gespielt von Scarlett Johansson und Ewan McGregor), die in einem utopischen Paralleluniversum vorgegaukelt bekommen, die einzigen Überlebenden einer atomaren Katastrophe zu sein, während sie in Wirklichkeit als organische Ersatzteillager betuchter Kunden geklont wurden. Nach einer dramatischen Flucht gelingt es dem männlichen Protagonisten, die Polizisten so zu verwirren, dass sie sein Original (also den Auftraggeber seiner geklonten „Kopie“) erschießen statt ihn selbst – der Klon Ewan McGregor übernimmt die Identität seines Originals Ewan McGregor, wobei die beiden entflohenen Klone auch ihre Liebe zueinander entdecken; ein klassisches Happy End.

Never Let Me Go ähnelt dieser klassischen Hollywood-Dystopie sehr, allerdings nur an der Oberfläche: es geht um eine Gruppe von Jugendlichen – im Kern sind dies die Hauptfigur Kathy, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird, ihre beste Freundin Ruth und Tommy –, die, ähnlich wie die Klone in *The Island*, in einer Parallelwelt aufwachsen und später ihre Organe spenden sollen. Der erste Unterschied zu *The Island* ist das Setting: Kathy, Ruth und Tommy leben in der scheinbar heilen Welt eines abgeschotteten Internats in einer

³ Ich hätte das Drehbuch vielleicht auf Englisch schreiben und somit näher am Original bleiben können – als Nichtmuttersprachler hätte ich so vielleicht jedoch weniger zu meiner eigenen Sprache gefunden und zu viel aus dem Original übernommen.

⁴ Ishiguro erschafft in seinem Roman eine Parallelwelt mit teilweise eigenem Vokabular – die Lehrer im Internat werden beispielsweise als „guardians“ bezeichnet, was ich als „Aufseher“ übersetzt habe; wenn die Klone von ihren möglichen genetischen Modellen sprechen, verwenden sie die Bezeichnung „(a) possible“, was ich als „Kandidat(in)“ wieder gegeben habe etc.

düsteren Version des England der 1980er Jahre, wo sich die Gesellschaft an die Ausbeutung von Klonen gewöhnt hat. Der zweite Unterschied ist das Genre: es geht bei diesem Stoff nicht vordergründig um die zu erwartende Emanzipationsgeschichte der Klone, die zu Actionhelden werden, indem sie sich aus ihrer Unterdrückung befreien. Stattdessen steht die persönliche Erfahrung der Protagonisten in ihrem Zusammenleben und in ihrem Aufeinandertreffen mit einer feindseligen Außenwelt im Fokus der Geschichte. Es existieren zwei gleichwertige *Plot Lines* innerhalb meiner Interpretation der *Story*: der eine Strang handelt von einer vorsichtigen Identitätssuche der Jugendlichen, die im Laufe der Handlung verschiedene Rätsel ihrer Kindheit zu lösen versuchen, vor allem das ihrer Herkunft. Diese *Plot Line* ist während der gesamten Geschichte präsent, rückt jedoch häufig durch die Verdrängung der Jugendlichen in den Hintergrund. Der zweite Strang – überraschenderweise der zumeist vordergründige – handelt von einer klassischen Dreiecksbeziehung der Jugendlichen: von Beginn an wird klar, dass ein besonderes Verhältnis zwischen Kathy und Tommy existiert; dies wird jedoch durch die dominante Ruth gestört, die es ebenfalls auf Tommy abgesehen hat. Es handelt sich also bei *Never Let Me Go* um ein Beziehungsdrama vor dem omnipräsenten Hintergrund einer Dystopie.

Was mich an Ishiguros Geschichte von Beginn an faszinierte, war, dass sie jegliche Stereotype von Klonen missachtet und diese stattdessen von Beginn an als durchschnittliche Jugendliche darstellt, die man allenfalls als privilegierte Internatsschüler wahrnimmt – bis zu dem Zeitpunkt, da der eigentliche Zweck ihrer Existenz von einer ihrer Lehrerinnen enthüllt wird. Somit wird von Beginn der Geschichte an die Gegenüberstellung von Original und Klon auf den Kopf gestellt, da die genetischen Vorbilder der Klone innerhalb der *Story* nur in deren Vorstellungswelt evoziert werden: Die Klone selbst sind in Wahrheit die einzigen Originale *der Geschichte*, denn sie sind diejenigen, die über den Sinn ihres Lebens reflektieren, die Beziehungen untereinander haben, die Bücher lesen, Kunst herstellen etc. – die also durch ihre bloße Existenz einen Widerspruch darstellen gegenüber der Toteskultur, die sie ins Leben gerufen hat. Die Banalität, die sich in der Sprache⁵ und in den zwischenmenschlichen Beziehungen der Klone ausdrückt, ist es, die *Never Let Me Go* zu einem Gegennarrativ der klassischen Hollywood-Dystopie macht: der Actionklon Ewan McGregor stellt Original Ewan McGregor am Ende von *The Island* – jedoch besiegt er ihn nur, weil er den Polizisten verwirrt hat und dieser sein Original aufgrund dieser Verwirrung erschießt: man kann tatsächlich keinen Unterschied zwischen den beiden ausmachen, da beide, als *Simulacra* ein und

⁵ Als Beispiel mag der Beginn des Romans dienen, den ich im Drehbuch zu einer Rahmenhandlung von fünf Szenen ausgebaut habe – in Kapitel 4.d zitiere ich einen Auszug aus dem Roman, der die Sprache der Protagonistin Kathy im Roman darstellt.

derselben Person, genau gleich aussehen und ansonsten keine tieferen differenzierenden Eigenschaften besitzen. Der Klon ist in *The Island* also das Abbild des Menschen, der mangels menschlicher Eigenschaften selbst als Klon gesehen wird. Die Klone aus *Never Let Me Go* hingegen empfinden sich lediglich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Randstellung und indoktrinierenden Erziehung als solche; sie wissen nicht, dass ihr Selbstbild durch diese Erziehung produziert wurde und wehren sich aufgrund dieses mangelnden Bewusstseins nicht wie Actionhelden gegen ihre Unterdrückung – die sie als normal empfinden. Jedoch erlangen sie durch ihre privilegierte Erziehung in Kunst und Literatur die Fähigkeit, ihre Situation mit der Zeit zu reflektieren und durch ihre besonders ausgeprägte Phantasie Überlebensstrategien zu entwickeln (vgl. Szene 61 im Drehbuch).

Im Seminar erhielt ich häufig die Kritik, meine Protagonisten seien zu schwach, sie kämpfen nicht genug gegen ihr drohendes Schicksal. Ich habe daraufhin in einigen Punkten meine Protagonisten im Vergleich zu Ishiguros Roman gestärkt: so legt Kathy am Ende der Geschichte Protest gegen die Menschen in der Außenwelt ein (Szene 89 im Drehbuch). Allerdings habe ich es immer für falsch gehalten, die Geschichte actionreicher zu gestalten, da ich es für einen unterdrückten Jugendlichen (oder später Erwachsenen) nicht für wahrscheinlich hielt, automatisch diese Unterdrückung zu erkennen und im Stile eines Hollywood-Helden dagegen anzukämpfen. In diesem Sinne steht die Geschichte Ishiguros als universelles Beispiel für den stillen Kampf von Unterdrückten um deren Menschlichkeit. Sie unterstreicht als solches Beispiel nicht nur die Absurdität des Klonens zur menschlichen Perfektion, sondern reflektiert das Schicksal derjenigen Menschen, die sich aufgrund ihres entmenschlichten Status dem Tod ausgeliefert sahen. Margaret Atwood benennt in ihrer Kritik von *Never Let Me Go* zwei solche Referenzen: „There's a chilling echo of the art-making children in Theresienstadt [a concentration camp during Hitler's National Socialist Regime] and of the Japanese children [of Hiroshima and Nagasaki] dying of radiation who nevertheless made paper cranes.“

Die Vermittlung der Dystopie durch den Vordergrund eines Beziehungsdramas⁶ erachte ich gerade deshalb als effektiv, da man die Geschichte somit durch einen realistischen Stil dem Publikum zugänglich machen kann.⁷ Ein Beziehungsdrama lebt von den Konflikten und der psychologischen Tiefe seiner Charaktere, nicht von Spezialeffekten. Es ist das (Zwischen-)Menschliche, das die Klone im Widerspruch zu ihrer unmenschlichen

⁶ Wenn ich die Klassifizierung von McKee heranziehe, entdecke ich sogar Merkmale von insgesamt fünf verschiedenen Genres im Stoff von *Never Let Me Go*: „Liebesgeschichte“, „Horrorfilm“, „Reifungsplot“, „Desillusionierungsplot“ und „Science Fiction“ (McKee 94-99).

⁷ Seger bestätigt den Vorteil eines realistischen Filmstils für den Zugang zum Massenpublikum (2001, 208).

Bestimmung erscheinen lässt; hierin liegt das kritische Potential des Stoffs. Somit setze ich den Fokus auf eine Verdichtung des Gehalts der *Story*, im Gegensatz zur Tendenz des Massenkinos, die McKee so beschreibt: „Fehlerhaftes ... Story-Erzählen ist darauf angewiesen, Substanz durch Spektakel, Wahrheit durch Tricks zu ersetzen“ (20).

Die Verbindung zweier so verschiedener Themen – das dystopische Klonen und die romantische Freundschafts- oder Liebesbeziehung – in *Never Let Me Go* habe ich im Drehbuch durch einen schroffen Gegensatz zwischen der Lebenswelt der Klone und der Außenwelt zu verdeutlichen versucht, wie in folgender Passage aus Szene 4; Kathy kümmert sich als Erwachsene um Ruth, die bereits mit den Organspenden begonnen hat:

Kathy verlässt die Klinik, vor sich her schiebt sie die im Rollstuhl sitzende Spenderin Ruth. Der Frühlingsmorgen taucht ihre Gesichter in warmes Licht. Beide strahlen Gelassenheit aus; eine Glückseligkeit, die in der trostlosen Umgebung des Erholungszentrums fast surreal wirkt.

In ihrem Kontakt mit der bedrohlichen Außenwelt finden sich die Klone stets in einem Kontrast wieder; die heile Welt ihrer Kindheit im Internat hat sie zusammen geschweißt, sodass sie gemeinsam eine Art Schutzschild bilden gegen die Kälte der echten Welt. Es war mir jedoch auch wichtig, diesen Kontrast als etwas nicht Reales darzustellen, als etwas, das der Vorstellung der Klone entspringt. Das Stichwort ist hier „surreal“ – jegliches Glück der Klone entspringt ihrer imaginativen Kapazität zur Vorstellung einer besseren Welt. Es ist ihre Befähigung, durch ihre privilegierte Erziehung (Kunst und Literatur) in Verbindung mit der Notwendigkeit, „Nischen“ (Szene 19) zu finden, in denen sie sich geborgen fühlen, die sie träumen und der Grausamkeit ihres Schicksals entfliehen lässt. Bei meiner Umsetzung des Stoffs im Drehbuch kam es mir daher vor allem darauf an, das Surreale an dieser kreativen Leistung zu betonen, indem ich verschiedene symbolhafte Traumsequenzen (im Sinne Hutcheons Szenen mit emblematischem Charakter, die gewisse Facetten von Kathys Innenleben enthüllen sollen) geschaffen habe, die nicht im Roman vorkommen. In Szene 15 etwa drückt sich Kathys Vorahnung ihres Schicksals (zu diesem Zeitpunkt sind die Jugendlichen noch nicht in die Details über ihre Funktion als Klone eingeweiht) in einem Albtraum aus:

Kathy befindet sich wider Erwarten nicht in der gemütlichen Lounge mit den alten Sesseln, sondern in einem wissenschaftlichen Labor. Sie steht inmitten eines endlosen Ganges, an dessen Rändern sich Regale bis ins ferne Nichts aneinander reihen. Auf den Regalen befinden sich riesige Laborgefäße, in denen Kathys

Freunde gefangen sind. Verzweifelt rufen sie um Hilfe, doch ihre Stimmen sind durch das Glas unhörbar. Kathy steht ängstlich inmitten der Szenerie, blickt von Glas zu Glas.

Durch ihre Fähigkeit zu träumen sind die Klone also in der Lage, sowohl im positiven Sinne ihrer Realität zu entfliehen als auch ihr Schicksal zu erahnen.

Im Roman wird Kathys Kreativität auch in ihrer Fähigkeit des Erinnerns deutlich: sie interpretiert verschiedene prägende Ereignisse ihrer Kindheit, erläutert die Beziehungen zwischen den einzelnen Personen. Durch den Detailreichtum ihrer Erinnerungen, die in Gesprächen mit ihren Freunden immer wieder durch andere, widersprüchliche Details ergänzt werden,⁸ ist Kathy auch eine unzuverlässige Erzählerin. Bei meinem Drehbuch war es die schwierigste Aufgabe, Kathys mäandernde Erzählweise in eine dem Spielfilm angemessene Form zu bringen – die Darstellung verschiedener Versionen ein und derselben Geschichte wie bei Tom Tykwers *Lola Rennt* würde den zur Verfügung stehenden zeitlichen Rahmen deutlich sprengen. Die Wiedergabe von Kathys Erinnerungsprozess fiel mir am leichtesten durch das Schaffen einer Rahmenhandlung, in der Kathy als Erwachsene durch ihre Erinnerung in die Welt ihrer Jugend eintaucht; dadurch wird die Haupthandlung der Geschichte in Gang gesetzt (Szenen 5 und 6):

Als Ruth den Namen Tommy erwähnt, versinkt Kathy [als 30-jährige] in Gedanken, die Zeit scheint einzufrieren. Im Licht der Frühlingssonne wird ihr Gesicht, das keine Gefühlsregung zeigt, immer jünger, während die Erinnerung an die gemeinsame Zeit mit Ruth und Tommy in Hailsham sie einholt.

...

Kathys Gesicht hat sich inzwischen in das einer 15-jährigen Teenagerin verwandelt. An einem späten Sommernachmittag läuft sie, zusammen mit drei anderen Mädchen in ihrem Alter, über ein weites Feld, vorbei an einem einfachen Sportpavillon, verkleidet mit weißem Kunststoff, mit ungewöhnlich hohen Fenstern. Das Gebäude steht auf einer Kuppe, umgeben von Pappeln, am Ende des nördlichen Sportplatzes auf dem Internatsgelände von Hailsham. Es ist Spätsommer und die Sonne taucht die Szenerie in einen beinah unwirklichen Ton von Nostalgie.

Der Erinnerungsprozess selbst verläuft hier surreal, indem sich Kathy beim Erinnern scheinbar in eine Teenagerin zurück verwandelt. Ruths Erwähnen von Tommy löst bei Kathy eine traumatische Reaktion aus, einen *flashback*, der sie die Vergangenheit neu erträumen lässt. Der „[unwirkliche] Ton von Nostalgie“ der idyllischen Internatsszenerie verrät Kathys

⁸ Ein Beispiel für dieses Ineinandergreifen von Erinnerungen verschiedener Personen findet man auf Seite 19 des Romans von Ishiguro, wo Tommy rückblickend einen der Gründe für seine mangelnde Kreativität in Hailsham erläutert.

Romantisierung ihrer Jugend. Dies ist mein Versuch, den Kontrast⁹ zu übersetzen, den Margret Atwood in Ishiguros Roman sieht: „You might think of it as the Enid Blyton schoolgirl story crossed with *Blade Runner*.“

Eine weitere Herausforderung für die Umsetzung von *Never Let Me Go* im Drehbuch war die Komplexität der fiktionalen Welt, die Ishiguro im Roman erschafft. Laut McKee ist die Glaubwürdigkeit einer solchen fiktionalen Welt entscheidend für das Gelingen einer *Story* (83):

Eine Story muß ihren eigenen inneren Wahrscheinlichkeitsgesetzen gehorchen.

...

Jede fiktionale Welt erschafft eine einzigartige Kosmologie und stellt ihre eigenen „Regeln“ für das Wie und Warum von Geschehnissen in ihr auf. Wie realistisch oder bizarr das Setting auch sein mag, sind einmal seine Kausalitätsprinzipien festgelegt, können sie sich nicht ändern.

Bei meiner Adaption des Stoffs von *Never Let Me Go* als Drehbuch kam es also darauf an, die Glaubwürdigkeit von Ishiguros fiktionaler Welt mit ihren ganz eigenen „Wahrscheinlichkeitsgesetzen“ zu erhalten. Was der Roman durch eine Vielzahl ineinander verwachsener Erinnerungen schafft, die durch die Technik des Gedankenstroms eine dichte und komplexe „Kosmologie“ erzeugen, muss im Drehbuch auf andere Weise gewährleistet werden. Einerseits habe ich mich entschieden, entgegen der Warnungen verschiedener Drehbuch-Ratgeber (Seger, Field) Kathys Erzählerstimme als *Voice Over* einzusetzen, um ihre reflektierende, kommentierende Perspektive zu verstärken – das *Voice Over* ist also hier nicht einfach nur ein Mittel, um das Drehbuch literarischer erscheinen zu lassen. Andererseits habe ich versucht, es dennoch sparsam einzusetzen, um die Handlung nicht zu statisch werden zu lassen. Wie in folgender Textpassage aus Szene 14, in der Kathy eine bedrückende Begegnung mit einer außenstehenden Person beschreibt, wird das *Voice Over* meist zur Reflexion Kathys über das Geschehene eingesetzt als zur reinen Informationsvermittlung:

Seit wir Kinder waren, vielleicht schon seit der Vorschule, hatte ich eine Ahnung, dass wir anders waren als die Menschen da draußen. Sich jedoch zum ersten Mal durch die Augen einer Außenstehenden zu sehen, ist ein eisiger Moment. Es fühlt sich an wie ein Schritt durch einen Spiegel, an dem man immer nur vorüber gegangen ist, doch plötzlich zeigt er einem etwas völlig Anderes – etwas Fremdes, Beängstigendes.

⁹ Dieser Kontrast sollte sich unter anderem auch in Kathys Sprache ausdrücken, die sich von einer eher flapsigen und unsicheren Ausdrucksweise der Teenagerin Kathy hin zu einer reflektierten, kohärenteren Ausdrucksweise der Erwachsenen Kathy entwickelt.

Meiner Einschätzung nach kann das Mittel des Voice Overs, sporadisch eingesetzt, der Geschichte eine gewisse Tiefe verleihen und den Standpunkt der Protagonistin Kathy stärken; es kann vielleicht durch seine Reflexivität das nicht-Reale, das Nachzeitige und Spekulative, um das es ja bei Kathys Erinnerung auch im Roman geht, effektiver übersetzen als es etwa ein Dialog zwischen den Figuren könnte, der vielleicht eher geschwätzig oder künstlich wirken würde.

Im folgenden Kapitel möchte ich näher auf den Prozess der Konstruktion meines Drehbuchs eingehen. Einige Zitate aus dem Drehbuch habe ich bereits in die Besprechung des Stoffs aufgenommen; nun soll es eher um den Prozess des Drehbuchschreibens gehen, der sich in verschiedenen Etappen vollzogen hat, immer mit der Aufgabe, die „einzigartige Kosmologie“ Ishiguros neu zu erschaffen. Dabei kommt es, neben der bereits beschriebenen „Destillierung“ des Stoffs, vor allem auf die Strukturierung des Drehbuchs sowie auf die Gestaltung seiner Figuren an, die die Handlung voran treiben.

4 Die Konstruktion des Drehbuchs

In diesem Kapitel möchte ich zunächst mein Vorgehen bei der Planung des Schreibprozesses schildern, wobei ich auch auf die Ratgeberliteratur Bezug nehme, die mir dabei hilfreich war. Anschließend werde ich in den weiteren Unterkapiteln eingehen auf die Strukturierung des Drehbuchs unter Anwendung des Paradigmas von Syd Field und auf die Ausarbeitung der Charaktere unter einigen Gesichtspunkten der Theorie von Linda Seger. Zum Schluss analysiere ich anhand der ersten Drehbuchszenen den Übergang vom Quelltext, Ishiguros Roman, zum Drehbuch im Schreibprozess, von *telling* zu *showing*.

4.a Vorgehensweise

Als Anfänger im Drehbuchschieben waren die Drehbuchratgeber für meinen Schreibprozess von großer Bedeutung, da sie mir viele Ideen zur Strukturierung geliefert und mir auch geholfen haben, den Schreibprozess zu reflektieren. Gleichzeitig habe ich mich jedoch oft über die Ratgeber geärgert – dann nämlich, wenn sie zu präskriptiv und gleichzeitig zu redundant waren. Das Präskriptive in der Ratgeberliteratur führt häufig zu einer Kommerzialisierung und Archetypisierung der *Story* – und Archetypisierung, auch wenn

McKee und Vogler dies stets in ihren Ratgebern bestreiten, ist oft wenig mehr als Stereotypisierung. Das Redundante in der Ratgeberliteratur vermittelt einerseits den Eindruck, dass selbst die Drehbuchexperten irgendwann mit ihrem Latein am Ende sind und immer wieder die gleiche Struktur durchkauen, andererseits weist es vielleicht auf das Paradox hin, das im Vorschreiben von Richtlinien für einen kreativen Schreibprozess besteht, der eigentlich ohne solche Vorgaben einzigartiger und freier wäre. Stam kritisiert diese mangelnde Flexibilität der Manuale als „aesthetic mainstreaming“: „Most of the manuals show a radical aversion to all forms of experimentation and modernism. They almost invariably recommend adapting the source along the lines of the dominant model of storytelling“ (43). Er kritisiert diese Normativität der Drehbuchratgeber als „recycled, suburbanized Aristotelianism“ (43). Dennis Eick formuliert das den Drehbuchratgebern innewohnende Paradox sehr treffend: „Obwohl die meisten Autoren einen normativen Anspruch ihrer Bücher ablehnen und versuchen, sich von allen Formeln zu distanzieren, bleibt die präskriptive Ausrichtung und der Manual-Charakter der Drehbuchliteratur offensichtlich“ (49). Mein Kompromiss im Umgang mit der Ratgeberliteratur war es, mich an ihren unterschiedlichen Konventionen zu bedienen, damit diese sich gegenseitig verwirren und somit ihre Präskriptivität einbüßen. Schließlich dienen sie nur dann dem kreativen Prozess, wenn sie dazu anregen können, etwas Neues zu schaffen und nicht eine immer wiederkehrende Struktur zu perpetuieren (vgl. Bildhauer 204).

Syd Field, wie oben erwähnt der erste und bis heute erfolgreichste Ratgeber-Autor im Bereich Drehbuch, macht keinen Hehl aus der Normativität seines Werks; er drückt sich über das Drehbuch stets in einfachen, allgemeingültigen Formeln aus: „Ein Drehbuch ist eine Geschichte, die in Bildern, Dialog und Beschreibung erzählt wird, und das innerhalb einer dramatischen Struktur“ (32). Die Message ist eindeutig: Field weiß, was ein Drehbuch ist - es kann gar nichts anderes sein. Während Fields Selbstüberzeugung allein durch ihre Provokation zu einer kritischen Auseinandersetzung mit seinem Werk anregt, haben solche simplen Formeln den Vorteil, grundlegende Fragen beim Schreibprozess aufzuwerfen; in meinem Fall der Adaption eines Romans: Wie kann ich die Handlung in Bilder und Dialoge übersetzen? Welche Beschreibungen sind zusätzlich notwendig? Wie kann ich den Stoff in eine spannende dramatische Struktur umsetzen? Die Einfachheit der Ratgeber-Formeln war mir also sehr hilfreich, wenn es darum ging, grundlegende Entscheidungen für mein Drehbuch zu treffen. Allerdings habe ich beim Schreiben auch einige Anweisungen Fields missachtet, wie zum Beispiel diejenige, die besagt, was zwischen den Seiten 11 und 20 des Drehbuchs geschehen muss: „Ihre Hauptperson muss aktiv werden: Er oder sie sollte alle

Entscheidungen selbst fällen“ (125). Anweisungen wie diese greifen meiner Ansicht nach zu weit; sie schreiben vor, wie die Heldin in einem Drehbuch zu sein hat (in diesem Falle „aktiv“) und behindern somit die Entwicklung der Vielfalt von Charakteren. So gab es in der Geschichte des Films auch viele erfolgreiche Geschichten mit passiven Protagonistinnen oder Protagonisten: *A Streetcar Named Desire* mit Blanche DuBois, *Rain Man* (vgl. Seger 1999, 94) mit Raymond Babbitt oder *Brokeback Mountain* mit Ennis Del Mar, um nur einige zu nennen. All diese passiven Hauptfiguren funktionieren, weil ihnen aktivere Figuren zur Seite gestellt werden – wie es auch bei *Never Let Me Go* geschieht (vgl. Seger 1999, 94; im Unterkapitel 4.c werde ich noch genauer darauf eingehen).

Im Drehbuchseminar von Jürgen Kühnel verfahren wir beim Schreibprozess nach einem ähnlichen Muster wie dem, das Syd Field empfiehlt: zunächst ging es darum, die Essenz der Geschichte in wenigen Sätzen auszuformulieren. Anschließend erstellten wir erste Treatments, die ebenfalls der Vorgabe Syd Fields nahe kamen: „die erste Aufgabe ist es, den Handlungsablauf so zu strukturieren, dass er in ein Vier-Seiten-Treatment gegliedert ist, worin Ende, Anfang und die ersten beiden *Plot Points*¹⁰ klar ersichtlich sind“ (14). Bei diesen beiden ersten Schritten des Schreibprozesses ging es darum, die Essenz der Geschichte auszuformulieren, den Stoff des Romans im Sinne der oben zitierten „surgical art“ in eine Grundstruktur für ein Drehbuch zu fassen. Die wichtigste Aufgabenstellung dabei war, den Hauptkonflikt der Geschichte inklusive der wichtigsten Wendepunkte herauszuarbeiten. Hierzu diente Syd Fields Paradigma als Vorlage. Im folgenden Unterkapitel (4.b.) werde ich die Umsetzung dieser Struktur in meinem Drehbuch nachvollziehen und dabei insbesondere die Verknüpfung zweier gleichwertiger *Plot Lines*, die jeweils ihre eigenen *Plot Points* haben, beachten. Der nächste Schritt bestand darin, Charakteristiken der Hauptfiguren zu verfassen, unter den Gesichtspunkten ihrer äußeren und psychologischen Merkmale, ihrer Beziehung zu anderen Figuren, ihrer Ziele und Entwicklung im Laufe der Geschichte. Diese Vorarbeit ist deshalb besonders wichtig, da aus den gegensätzlichen Interessen der Charaktere oder aus den Reibungspunkten der Charaktere mit der Außenwelt erst der Konflikt entsteht, der zur Entwicklung der Geschichte führt (vgl. Seger 2005, 189). Sie dient außerdem dazu, die von McKee beschriebene „einzigartige Kosmologie“ einer bestimmten fiktionalen Welt besser zu verstehen: laut McKee muss der Autor die fiktionale Welt, die er erschafft, so genau kennen, dass er jegliche Fragen darüber beantworten kann (McKee 85). Im Unterkapitel 4.c. werde ich genauer auf die Konstruktion der Figuren eingehen. Im nächsten Schritt erarbeiteten wir ein

¹⁰ Syd Fields Definition: „Ein *Plot Point* ist ein Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung 'eingreift' und sie in eine andere Richtung dreht. Richtung meint 'Entwicklungslinie'“ (42).

Szenario unserer Geschichte. Dies war meines Erachtens der aufwendigste und anspruchsvollste Schritt beim Verfassen des Drehbuchs, da es hierbei darum ging, die entscheidenden Elemente der Handlung auszuwählen, zu strukturieren und bereits in eine Szenenfolge zu bringen, die später ausformuliert das fertige Drehbuch darstellt. Im Szenario werden die Funktionen jeder Szene innerhalb der *Story* beschrieben, was dabei hilft, unwichtige Szenen herauszufiltern. Auch die wichtigsten Dialoge und Beschreibungen sind im Szenario bereits angelegt. Im letzten Unterkapitel, 4.d., werde ich exemplarisch auf den Wandel einer Szene darstellen, wie er sich in den verschiedenen Phasen des Schreibprozesses zwischen Roman, Szenario und Drehbuch vollzogen hat.

4.b Die Strukturierung des Drehbuchs nach Syd Fields Paradigma

Linda Seger beschreibt den Prozess des Kürzens beim Drehbuchschreiben wie folgt:

Es liegt in der Natur des Kürzens, daß Material verloren geht. Eine Verkürzung bedeutet oft, Nebenhandlungen wegzulassen, verschiedene Figuren zu einer zusammenzufügen oder sogar ganz zu streichen, einige der unterschiedlichen Themenstränge, die in einem langen Roman vorkommen können, zu unterschlagen sowie Anfang, Mitte und Ende der dramatischen Handlungslinie präzise herauszuarbeiten. (2001, 17)

Wie oben beschrieben, habe ich mich beim „Destillieren“ des Stoffs von *Never Let Me Go* auf die beiden Stränge der Identitätssuche der Klone (im Folgenden bezeichnet als *Dystopia Plot*) und der Dreiecksbeziehung zwischen Kathy, Ruth und Tommy (*Romantic Plot*) festgelegt. Gekürzt habe ich aus dem Stoff all jene Passagen, die von banalen Alltagserinnerungen Kathys handeln, die in keine der beiden *Plot Lines* passen bzw. in denen ich weniger dramatisches Potential gesehen habe. Andererseits habe ich den *Romantic Plot* gegenüber dem Roman gestärkt, da ich das Potential der Geschichte in der Vielschichtigkeit der Beziehungen und Machtverhältnisse zwischen den Protagonisten sehe. So ist es beispielsweise schon in den ersten Szenen offensichtlich, dass zwischen Kathy und Tommy ein besonderes Verhältnis existiert (Szene 7); eine sich anbahnende Beziehung wird jedoch durch Ruths Dominanz in der Dreiecksbeziehung unterbunden – Ruth kommt selbst mit Tommy zusammen. Später kehrt sich die Konstellation zwischen den Charakteren unter Einfluss des *Dystopia Plot* um – die Vielschichtigkeit, die sich aus der Dreiecksgeschichte des *Romantic Plot* ergibt, wird durch den *Dystopia Plot* dimensioniert: Ruth muss früh mit

Organspenden beginnen, während sich die zurückhaltende Kathy so gut an ihre Rolle als Pflegerin angepasst hat, dass sie immer stärker wird – schließlich gesteht Ruth vor ihrem „Terminieren“ (in der Sprache der Klone der Tod durch Organspenden) ihre Schuld gegenüber Kathy und Tommy ein (Szene 80), so dass die beiden schließlich doch noch zusammen finden (Szene 83). Auch wenn Seger feststellt, dass bei vielen Adaptionen von Roman zu Drehbuch der Stoff so sehr gekürzt werden muss, dass ganze Teile der Romanhandlung – etwa der komplette Anfang oder das komplette Ende – gestrichen werden (2001, 17), habe ich mich entschieden, keinen essentiellen Teil von Ishiguros Geschichte aufzugeben. Ich habe vielmehr die Handlung der einzelnen Akte gestrafft und nur die meiner

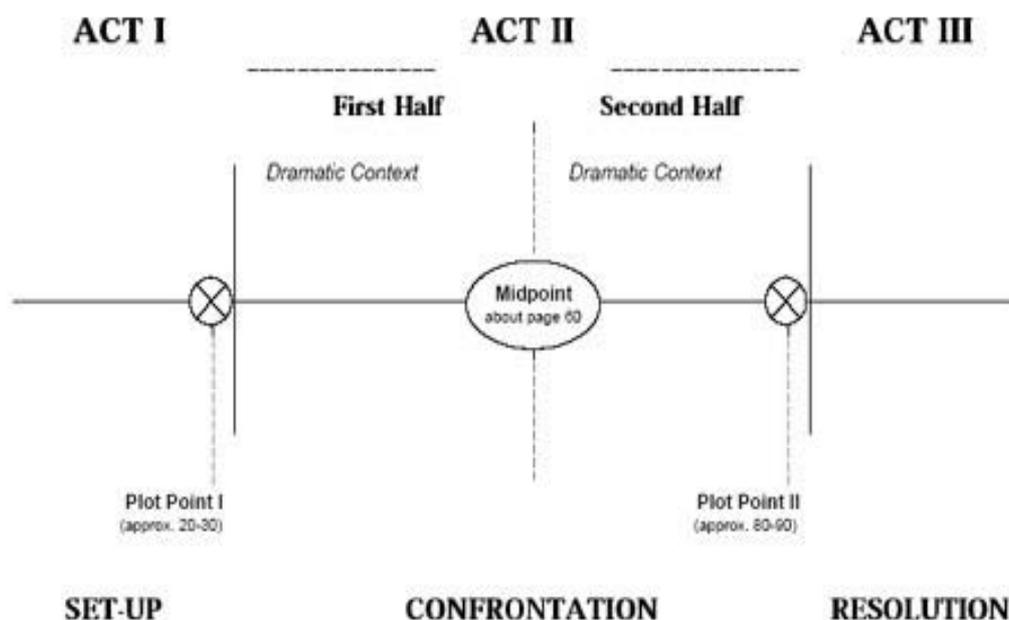


Abbildung 1: *Syd Fields Paradigma*

Ansicht nach für die Entwicklung der *Story* aussagekräftigsten Szenen beibehalten. Ishiguros Roman ist in drei einander ebenbürtige Kapitel von je etwa 100 Seiten unterteilt: jeder Teil beschäftigt sich mit einer anderen Phase im Leben der jungen Klone: Teil I befasst sich mit der Kindheit und Jugend der Klone im Internat Hailsham, in Teil II geht es um die Vorbereitung der Jugendlichen auf ihre Zukunft als Pfleger und schließlich als Organspender und in Teil III sind die Klone schließlich erwachsen, üben also bereits ihre Funktion als Pfleger oder Organspender aus. Aus Sicht der Protagonistin Kathy kommt es hierbei zu einer stetigen Entwicklung von innen nach außen: von der heilen Welt ihrer Kindheit bis hin zu einer Identitätssuche und einem zaghaften Widerspruch gegenüber ihren Unterdrückern. Ich habe mich letztendlich dazu entschieden, diese dreiteilige Gliederung der Geschichte im Drehbuch beizubehalten. Bei der Umsetzung der benannten drei Teile der Geschichte ergibt sich bei Anwendung des gängigen Paradigmas des Spielfilms¹¹ das Problem, die drei

¹¹ Ich beziehe mich hier auf das von Syd Field entwickelte Paradigma, allerdings ähneln sich die von den

Abschnitte des Romans den drei Akten des Drehbuchs (wie sie in der Abbildung von Syd Fields Paradigma als „SET-UP“, „CONFRONTATION“ und „RESOLUTION“ gekennzeichnet sind) anzupassen.

Field geht in seinem Modell von 120 Drehbuchseiten aus – eine realistische Zahl, wenn man bedenkt, dass eine Drehbuchseite in etwa einer Filmminute entspricht und Spielfilme, mit einigen Abweichungen, eine Dauer von mehr oder weniger 120 Minuten haben. Im Drei-Akt-Schema bedeutet dies ein Verhältnis der Seitenzahlen der jeweiligen Akte von 30 : 60 : 30. Ich musste also den Stoff der bei Ishiguro gleich langen drei Kapitel so umformen, dass er in dieses Schema passte, was vor allem eine Straffung des ersten und dritten Aktes zur Folge hatte. Mein Drehbuch weist in seiner letzten Fassung bei einer Seitenzahl von 130 Seiten ein Seitenverhältnis von 41 : 58 : 31 auf, was mein Bemühen um diese Anpassung widerspiegelt. Die Gefahr eines längeren ersten Aktes, wie er bei meinem Drehbuch vorliegt, besteht darin, dass die Handlung langsamer in Gang kommen könnte und der Film letztlich an Spannung verlieren könnte. Mir war bei *Never Let Me Go* dennoch eine verlängerte Exposition wichtig, da gerade der erste Teil der Geschichte durch seinen Schauplatz des Internats und durch seine vielen Geheimnisse¹² (beispielsweise existiert das Gerücht von einem Jungen, der einmal versuchte aus Hailsham zu fliehen und dann angeblich starb; außerdem taucht eine mysteriöse Frau aus der Außenwelt auf, „Madame“, die die Kunstwerke der Jugendlichen abholt) atmosphärisch dichter ist als die anderen Teile und Merkmale eines Mystery-Thrillers aufweist. Außerdem nimmt die Rahmenhandlung mit der erwachsenen Kathy, die sich durch ihre Erinnerung in ihre Jugend in Hailsham zurück versetzt, einen gewissen Raum im ersten Akt ein. Auch werden hier die Grundlagen der beiden *Plot Lines* (*Dystopia Plot* und *Romantic Plot*) gelegt, was ebenfalls eine gewisse Zeit beansprucht.

Neben den verschiedenen Akten sind in Fields Paradigma weitere wichtige Strukturmerkmale des Drehbuchs ersichtlich: die *Plot Points* jeweils zum Ende des ersten (zwischen der 20. und 30. Seite des Drehbuchs) und zweiten Aktes (zwischen den Seiten 80-90) sowie ein *Midpoint* (etwa auf S. 60), der den zweiten Akt wiederum in zwei Hälften gliedert. Laut Field ist ein *Plot Point* „ein Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die

verschiedenen Drehbuchratgebern vertretenen Schemata sehr – zieht man beispielsweise das Muster der Heldenreise bei Christopher Vogler heran, kommt man zu einer ähnlichen Dreiteilung des Drehbuchs mit denselben Größenverhältnissen der einzelnen Akte (1 : 2 : 1) wie bei Syd Field – mit Unterschieden allein in der Terminologie und in der formellen Darstellung. So verwendet Vogler für die Darstellung des Handlungsverlaufs einen Kreis oder eine Raute (anstelle der Geraden bei Syd Field); der *Midpoint* bei Syd Field heißt bei Vogler „Prüfung“ etc. (vgl. Vogler 29-30).

¹² McKee betont den Vorteil des Weglassens von Informationen in der Exposition: „Das Interesse der Zuschauer wird nicht wachgehalten, indem ihnen Informationen dargeboten werden, sondern indem ihnen Informationen vorenthalten werden – außer solchen, die für das Verständnis unerlässlich sind“ (357).

Handlung 'eingreift' und sie in eine andere Richtung dreht. Richtung meint 'Entwicklungslinie' (42). Während die beiden wichtigsten *Plot Points* die Wendepunkte zwischen den drei Akten darstellen, kann es laut Field verschiedene weitere *Plot Points* geben, die zwar ebenfalls die Handlung in eine neue Richtung lenken, jedoch eine geringere Bedeutung haben als die beiden Haupt-*Plot Points* (47). Da ich mich bei meinem Drehbuch auf zwei verschiedene *Plot Lines* festgelegt habe, ergeben sich sowohl für den *Dystopia Plot* als auch für den *Romantic Plot* jeweils eigene *Plot Points* und *Midpoints*. Folgendes Schema stellt den Verlauf der beiden *Plot Lines* in meinem Drehbuch dar (die in verschiedenen Farben markierten Zahlen stehen für die Szenen der drei verschiedenen Akte; D steht für *Dystopia Plot*, R für *Romantic Plot*):

Die beiden Plot Lines im Drehbuch Never Let Me Go

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	
D	x	x	/	/			/		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X	x									x			
R			x	x	x	x	x	x	x		x	x							x	x	/	x	x	x	x	X	x	/		x	x	x	

	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
D		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X	x			x		/	/	x	x	/		x			
R	x			/	/	x	x	x	x	x	x	x						X	x	x	x	x	/	/	x	x	/	x	x	x	/	/

	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	
D	/	x	/	X	x	x	x	/	x		x	x			x	x	/	x	x	x	x	x	x	x	x	X	X	/	/	x	x	x	X
R	x	X	/	/	x			x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	/							/	/	x	x	x	x	x	

1-26 = Szenen im 1. Akt

27-69 = Szenen im 2. Akt

70-96 = Szenen im 3. Akt

D = *Dystopia Plot* R = *Romantic Plot*

x = *Plot Line* kommt in Szene vor / = *Plot Line* kommt indirekt in Szene vor

X = Haupt-*Plot Points*

x = weitere *Plot Points*

X = *Midpoint*

Aus dieser schematischen Darstellung lässt sich zunächst ablesen, wie die beiden verschiedenen Handlungsstränge miteinander verflochten werden: ich habe bei jeder Szene markiert, für welchen der beiden Handlungsstränge sie eine Relevanz haben – häufig tauchen sowohl der *Dystopia Plot* als auch der *Romantic Plot* in derselben Szene auf. Ein Beispiel

hierfür ist Szene 9: hier spekulieren die Mädchen über die Welt, die hinter den Internatsmauern lauert (*Dystopia Plot*); gleichzeitig sorgt sich Kathy darüber, warum die anderen Jungen Tommy ausgrenzen (*Romantic Plot*). In anderen Szenen taucht nur einer der beiden Handlungsstränge auf, zum Beispiel der *Dystopia Plot* in Szene 2: Hier betritt die erwachsene Kathy innerhalb der Rahmenhandlung das „Erholungszentrum“, in dem Ruth untergebracht ist. Mein Ziel bei dieser Szene war es, ein bedrückendes Setting zu schaffen, das typisch für die Dystopie ist:

Kathy steht an der Anmeldung der Klinik – vor einer matten Glasscheibe, in der man schemenhaft Kathys Abbild erkennt, jedoch nicht das, was hinter der Scheibe liegt. Vor ihr erstreckt sich ein spärlich beleuchteter Gang, der bis auf einen scheinbar willkürlich in seiner Mitte platzierten Stuhl völlig leer ist. An seinem Ende befindet sich ein Aufzug. Kathy drückt die Klingel an der Sprechanlage neben der Scheibe; ein greller Laut ertönt. Sogleich dröhnt die verzerrte Stimme einer Frau aus dem kleinen Lautsprecher.

Die ersten Szenen der Geschichte dienen also dazu, die grundlegende Stimmung der Geschichte zu erzeugen: es handelt sich um eine trostlose und bedrohliche Parallelwelt (die Abgeschiedenheit drückt sich hier durch die Metapher der undurchsichtigen Scheibe aus, die die Protagonistin nur schwach reflektiert), in der die Klone mitten im England des späten 20. Jahrhunderts aufwachsen. Das Setting der Dystopie, die Trennung der idyllischen Innenwelt der Protagonisten (symbolisiert durch Träume und durch das Setting des Internats Hailsham) von der kargen Außenwelt, bleibt im gesamten Drehbuch bestehen. Noch im ersten Akt wird jedoch der *Romantic Plot* eingeführt, der, trotz seiner inhärenten Konflikte zwischen Kathy, Ruth und Tommy, stets als utopischer Gegenentwurf zur Dystopie steht: Der *Dystopia Plot* führt immer mehr zur Desillusionierung über die Überlebenschancen der Klone, während der *Romantic Plot* (der durch die Aufforderung des Titels *Never Let Me Go* gekennzeichnet ist – die Protagonisten schützen sich gegenseitig, lassen einander nicht einfach gehen) immer neue hoffnungsvolle Nischen für sie schafft.

Die Tabelle enthüllt, dass die beiden *Plot Lines* im ersten Akt zunächst als voneinander getrennt eingeführt werden: in den Szenen 3-9 geht es überwiegend um den *Romantic Plot*, während anschließend in den Szenen 9-21 der Fokus auf den *Dystopia Plot* rückt. Im ersten Akt können die beiden *Plot Lines* also als eigenständige Erzählstränge gelesen werden: zunächst wird Kathys Zusammentreffen mit Tommy geschildert, dann rücken Ereignisse in den Vordergrund, die die eigentümlichen Lebensumstände der geklonten Jugendlichen charakterisieren (ein mysteriöses Gespräch zwischen Tommy und der Aufseherin Miss Emily,

das schockierende Aufeinandertreffen der Internatsschüler mit Madame etc.). Mit dem Fortschreiten der Handlung verflechten sich die beiden *Plot Lines* jedoch zunehmend und sind im zweiten und dritten Akt oft kaum voneinander zu trennen. Während die Handlung im zweiten Akt auf den *Midpoint* zusteuert, wird diese Verschmelzung besonders deutlich: die Jugendlichen, die inzwischen das Internat verlassen haben, begeben sich auf einen Roadtrip, um Ruths „Kandidatin“ (in der Sprache der Klone ihr personifiziertes genetisches Vorbild) zu suchen. Die Identitätssuche wird hier zur Zerreißprobe für das Verhältnis der drei Freunde, wobei zunehmend deutlich wird, dass Kathy besser mit Tommy harmoniert als Ruth (letztere befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einer Beziehung mit Tommy). In Szene 44 konfrontiert eine jugendliche Klonin aus einem anderen Internat, Joana, die Protagonisten mit einem Gerücht: es soll die Möglichkeit existieren, die Organspenden hinauszuzögern, wenn man als Paar seine Liebe unter Beweis stellt. Ruth bekräftigt das Gerücht (aus Wunschenken und um Joana nicht zu enttäuschen), während Kathy und Tommy (teils aus Naivität, teils aus nüchternem Realitätssinn) abstreiten, etwas von einem solchen Gerücht gehört zu haben. In dieser Szene wird deutlich, wie sich die Interpretation der eigenen Identität (*Dystopia Plot* – Ruths Flucht in eine Traumwelt gegenüber Kathys und Tommys wehrloser Akzeptanz ihres Schicksals) auf die Beziehung zwischen den Protagonisten (*Romantic Plot*) auswirken – die Gemeinsamkeiten von Kathy und Tommy werden dabei unterstrichen.

Während ich die gerade beschriebene Szene im Schema als einen kleineren *Plot Point* für beide *Plot Lines* identifiziert habe, haben die beiden Handlungsstränge durchaus ihre eigenen *Plot Points*. Im *Dystopia Plot* befindet sich der erste Haupt-*Plot Point* (also der Wendepunkt zwischen dem ersten und zweiten Akt) in Szene 20, wo Miss Emily die Klone erstmals explizit über ihre Bestimmung als Organlieferanten aufklärt. Den ersten Haupt-*Plot Point* des *Romantic Plot* sehe ich in Szene 27, also unmittelbar vor Beginn des zweiten Aktes: Kathy soll als Ruths beste Freundin Tommy ins Gewissen reden, damit dieser wieder zu Ruth zurück kommt (nach einem Streit zerbrach deren noch junge Beziehung). Die Szene ist besonders bedeutsam für die Entwicklung des *Romantic Plot*, da sie die innere Zerrissenheit der Charaktere Kathy und Tommy darstellt – einerseits ist Kathy selbst in Tommy verliebt, andererseits würde sie nie ihre beste Freundin Ruth verraten. Tommy erwartet von diesem persönlichen Gespräch, mit Kathy zusammen zu kommen, jedoch ist er ebenso wie Kathy Ruths Vorherrschaft in der Dreiecksbeziehung unterworfen. Am Ende der Szene kommt es zu einem Gemütsausbruch Kathys, die Tommy vorwirft, die Chance einer Beziehung mit Ruth zu verspielen; Tommys Hoffnung auf eine Beziehung mit Kathy wird nicht eingelöst. In dieser Szene sollen die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Medium Film zur Geltung

kommen: die innere Zerrissenheit der Charaktere wird ausgedrückt durch Gesichtsausdrücke und Blicke oder durch den Ton, in dem sie sprechen; der Subtext des tatsächlich Gesprochenen wird somit in den Vordergrund gerückt.

Nicht nur die *Plot Points* der beiden Handlungsstränge sind verschieden, auch die *Midpoints* der beiden *Plot Lines* befinden sich in unterschiedlichen Szenen: so stellt die Begegnung Ruths mit ihrer Kandidatin (wobei unklar bleibt, ob diese tatsächlich ihr genetisches Vorbild ist) wortwörtlich die Konfrontation (auf der 72. von insgesamt 127 Drehbuchseiten) im *Dystopia Plot* dar – somit wird auch versinnbildlicht, dass es bei dieser *Plot Line* um den Konflikt zwischen den Klonen und der Außenwelt geht.¹³ Für den *Romantic Plot* erfolgt die Konfrontation eine Szene später, als Tommy sich dafür entscheidet, lieber bei Kathy zu bleiben als sich Ruths wechselhafter Laune nach deren Zusammentreffen mit ihrer Kandidatin auszuliefern – beim *Romantic Plot* liegt der Konflikt also in der Rivalität zwischen Kathy und Ruth.

Während ich die *Plot Points* der beiden *Plot Lines* unterschiedlich platziert habe, werden beide Handlungsstränge so miteinander verknüpft, dass sie am Ende gleichzeitig aufgelöst werden. In Szene 93 erleidet Tommy einen Rückfall in frühere Zeiten, als er nach der Erkenntnis, dass keine Hoffnung auf eine Verzögerung weiterer Spenden besteht, einen unkontrollierbaren Gefühlsausbruch erleidet. Kathys Kommentar als *Voice Over* verdeutlicht, wie diese Szene beide *Plot Lines* auflöst:

KATHY (V.O.)

Erst als Tommy an jenem Abend vor mir zusammenbrach, wurde mir etwas bewusst: Seine Arbeitsverweigerung in Hailsham war nie ein Mangel an Kreativität und seine ständigen Anfälle waren nicht krankhaft. Es war seine ganz eigene Art zu protestieren. Als hätte er schon immer geahnt, welche Grausamkeiten man uns hinter der Fassade unseres Internats verschwiegen. Uns würde nun nicht mehr viel Zeit bleiben. Vielleicht verharrten wir deshalb stundenlang auf dem Feld irgendwo in England, nicht in der Lage, einander gehen zu lassen.

Im ersten Absatz dieses Erzählerkommentars liefert Kathy eine plausible Erklärung für Tommys Fehlverhalten im Internat: sie interpretiert es als instinktive Protesthaltung gegenüber einem unausweichlichen Schicksal (Auflösung des *Dystopia Plot*). Gleichzeitig kommt die Umwandlung der Verhältnisse zwischen den Charakteren in dieser Szene zum

¹³ An dieser Stelle finde ich die Terminologie Voglers passend, der die Konfrontation des Protagonisten mit der Außenwelt als „Vordringen zur tiefsten Höhle“ definiert – tatsächlich gelangen Kathy, Ruth und Tommy bei ihrer Konfrontation mit Ruths Kandidatin in einem Second-Hand-Shop in einer Stadt an Norfolks Küste „in die unmittelbare Nähe eines gefährlichen Ortes, ... an dem sich das Ziel [der Wünsche des Protagonisten] befindet“ (65).

Ausdruck: Kathy hat sich zur stärksten Figur der Geschichte entwickelt und bietet dem vor ihr knienden Tommy Schutz (Auflösung des *Romantic Plot*). Im folgenden Kapitel möchte ich näher auf die Charakterisierung der verschiedenen Figuren eingehen und dabei den Schwerpunkt auf die Frage setzen, wie die Protagonistin Kathy diese Entwicklung durchläuft.

4.c Die Entwicklung der Figuren am Beispiel der Protagonistin Kathy

Über die Bedeutsamkeit der Charaktere für das Drehbuch sind sich alle in dieser Arbeit zitierten Ratgeber-Autoren einig. In den Worten Segers: „Komplex werden Geschichten durch den Einfluß von Figuren. Es ist *die Figur*, die auf die Geschichte einwirkt, sie dimensioniert und in neue Richtungen bringt“ (2005, 181; Hervorhebung im Original). Field definiert die Figur sogar durch ihre Handlung: „eine Person ist was sie tut, nicht was sie sagt“ (66-67). Bei der Erarbeitung meines Drehbuchs spielten folglich vor allem Überlegungen zur Entwicklung der Figuren innerhalb ihrer komplexen Beziehungen untereinander und mit ihrer Außenwelt eine zentrale Rolle. Wenn mein Fokus auf der Komplexität und Wandlung der Figuren im Laufe der Geschichte liegt, impliziert dies gleichzeitig einen Versuch, Stereotype zu vermeiden. Da Seger die Wichtigkeit von „Mehrdimensionalität“ und „Transformation“ (2005, 232) der Figuren betont, ist es etwas verwunderlich, dass sie sich selbst an Archetypen bedient, indem sie sich auf eine Einteilung Carl G. Jungs bezieht (mit solchen Kategorisierungen wie dem „Empfindungstypus“, dem „Intuitionstypus“ etc., 1999, 94). Hier findet sich der Widerspruch der Drehbuch-Manuale wieder, den ich bereits unter 4.a. kritisiert habe: sie wehren sich gegen die Normativität, die sie im selben Atemzug predigen. Besonders deutlich wird diese Normativität bei Christopher Vogler, der die Figuren des Films in Anlehnung an die Forschung Joseph Campbells (*The Hero with a Thousand Faces*) nach mythologischen Archetypen einteilt. Dass diese Einteilung nicht unbedingt einengend sein muss, bestätigt Vogler selbst: „Die Betrachtungsweise der Archetypen als flexible Funktionsträger – und nicht als starre Zuweisung einer bestimmten Rolle an einen bestimmten Charakter – kann sich sehr befreiend auf das Geschichtenerzählen auswirken“ (82). Gleichzeitig wird bei Vogler das Problem deutlich, das dem Rückgriff auf Archetypen innewohnt: beispielsweise finden sich in seiner Theorie absurde Geschlechterstereotype wieder (er definiert die männliche Heldenreise als „linear“, die weibliche als „Spirale“; der männliche Held möchte „Hindernisse ... überwinden“, die weibliche Heldin möchte die „Familie ... schützen“, 25-26). Um beim Entwickeln meiner Figuren nicht in solche Kategorisierungen zu verfallen, habe ich die Ratgeber bei diesem Aspekt erst zur Reflexion

eingesetzt, als meine Geschichte bereits geschrieben war. Hierbei haben sich besonders die von Vogler vorgeschlagene differenzierte Betrachtung der Funktionen bei verschiedenen Figuren sowie die Nachvollziehbarkeit ihrer Transformation, die Seger fordert, als gewinnbringend entpuppt.

Wenn man die Protagonistin Kathy aus Kazuo Ishiguros Roman betrachtet, scheint sie sich zunächst gar nicht für die Rolle der Heldin zu eignen: auch wenn sie die Erzählerin ist, bleibt sie über weite Strecken der Geschichte im Hintergrund; sie ist schüchtern und äußert selten ihre Meinung. Auf den ersten Blick ist Kathy eher eine blasse Nebenfigur *der Handlung*; wie kann eine solche Figur im Mittelpunkt eines Filmes stehen? Da dieser nicht dieselbe reflektierende Innenperspektive des Romans einnehmen kann, besteht die Gefahr, dass Kathy als Figur nicht interessant genug sein könnte. Laut Segers Einteilung wäre Kathy, die als beste Freundin der dominanteren Ruth dieser immer mit Rat zur Seite steht, eher die typische „Vertrauensperson“, die „oft eine vergleichsweise uninteressante Figur“ (Seger 2005, 236) ist. Dennoch habe ich mich bei meiner Interpretation von Ishiguros Geschichte nicht für eine andere Hauptfigur entschieden, da Kathy eine entscheidende Heldeneigenschaft besitzt, die Vogler definiert:

Die meisten Menschen stellen sich Helden im wesentlichen als stark und tapfer vor, aber diese Eigenschaften sind im Vergleich mit dem wahren Kennzeichen des Helden – seiner Opferbereitschaft – nur zweitrangig. Der Held ist jederzeit bereit, etwas sehr Wertvolles – vielleicht sogar sein eigenes Leben – um eines Ideals oder der Gemeinschaft willen zu opfern. (92)

Ruth, die als Anführerin der Clique in der Tat „stark“ und „tapfer“ zu sein scheint, tritt laut dieser Heldendefinition hinter Kathy zurück, die sich in der Tat opfert: sie stellt ihre eigenen Gefühle in den Hintergrund, um den Frieden innerhalb der Gruppe nicht zu gefährden; sie hilft sogar Ruth, wieder mit Tommy zusammen zu kommen, obwohl sie selbst in ihn verliebt ist (Szene 25). Kathy wird durch ihre Opferbereitschaft, die sich auch in ihrer Tätigkeit als Pflegerin ausdrückt, zu einer Identifikationsfigur; ich habe versucht, dies in ihrer Beschreibung zu Beginn des Drehbuchs auszudrücken:

Die Fahrertür öffnet sich, eine Frau steigt aus dem Wagen: Kathy, einunddreißig Jahre alt, recht blass, von schlaksiger, großgewachsener Statur, mit ungeschminktem, ausdruckslosem Gesicht, glatten langen Haaren, verwaschener Jeans, Kapuzenpulli, Turnschuhen. Während sie einen Rollstuhl, der seine besten Tage bereits hinter sich hat, aus der Ladefläche hebt, sind ihre Bewegungen routiniert, doch zugleich von einer gewissen Unsicherheit. Eine nachdenkliche

Frau, die über Jahre hinweg den selben Beruf mit Sorgfalt ausgeübt hat. (Szene 1)

Kathy ist offensichtlich keine Hollywood-Klonin wie die von Scarlett Johansson verkörperte Jordan Two Delta¹⁴ aus *The Island*. Sie ist eine Frau, die sich ihr Leben lang in ihrem Beruf und auch in ihren Freundschaften für andere aufgeopfert hat und gerade deshalb so stark und anpassungsfähig ist. Somit kann man sich als Leser-Zuschauer (vielleicht ist man beim Lesen eines Drehbuchs bereits schon Zuschauer) mit Kathy identifizieren: sie ist eine Figur, wie man sie im Alltag bewundern würde; gleichzeitig kann man mit ihr mitfühlen¹⁵ und sich wünschen, dass sie ihre Ziele, mit Tommy zusammen zu kommen und eine Verzögerung ihrer Spenden zu erhalten, erreicht. Gleichzeitig ist Kathy, wie die anderen Klone der Geschichte auch, eine klassische „Heldenwaise“ im Sinne Voglers (175). Als Klonin weiß sie nicht, wer ihre Eltern sind; die Aufseher im Internat eignen sich kaum als Bezugspersonen. Dieser essentielle Mangel stellt die von McKee beschriebene „Backstorywound“ dar: ein traumatisches Ereignis der Vergangenheit, das eine Krise bei der Protagonistin auslöst und die Ursache für ihre Identitätssuche darstellt (wichtig für den *Dystopia Plot* in meinem Drehbuch).

Auch wenn Kathy sich im Laufe des Drehbuchs entwickelt, bleibt sie länger in einer passiven Rolle, als beispielsweise Seger es für die Protagonistin verlangt: „Irgendwo um den zentralen Punkt des Drehbuchs herum ... muß die Figur beginnen, aktiv in die Geschichte einzugreifen, statt ihr Opfer zu sein“ (2005, 192). Bei meinem Drehbuch greift Kathy jedoch erst im dritten und letzten Akt aktiv ins Geschehen ein: nur auf Ruths letzten Wunsch hin bemüht sie sich mit Tommy um einen Aufschub ihrer Spenden. Noch beim zweiten Haupt-*Plot Point* am Ende des zweiten Aktes zeigt sich Kathy als unentschlossen: als Ruth vor ihren Augen Tommys künstlerisches Schaffen kritisiert, kann sich Kathy nicht auf die Seite eines ihrer beiden Freunde stellen (Szene 66). Doch Seger selbst legt nahe, dass auch „ein Introvertierter eine packende Figur verkörpern kann, wenn ihm eine aktivere Figur zur Seite gestellt wird“ (1999, 94). Im Falle meines Drehbuchs wird Kathy nicht nur von der aktiveren Ruth, sondern auch vom „Ensemble“ ihrer Clique aus Hailsham unterstützt. Das Figurenpar

¹⁴ Interessant ist auch der Unterschied in der Namensgebung der Klone zwischen Ishiguros *Never Let Me Go* und anderen dystopischen Narrativen: Während Klone meist solch futuristisch anmutende Namen tragen wie „Jordan Two Delta“, werden sie in Ishiguros Roman immer mit abgekürztem Nachnamen dargestellt – Kathy ist zum Beispiel „Kathy H.“ (3). Die Namensgebung mit abgekürztem Nachnamen erinnert an Personen, die in den Medien aufgrund des Datenschutzes nicht mit vollem Namen genannt werden – dies verstärkt einerseits den Mangel an Identität, unter dem die Klone leiden (sie haben keine Familie im eigentlichen Sinn, daher auch keinen Familiennamen), andererseits ihre Identifikation mit den gesellschaftlich geschmähten Personen, die häufig auf diese Weise in Medienberichten abgekürzt werden (etwa Verbrecher oder Prostituierte); Ruth bringt diese Identifikation in Szene 50 zum Ausdruck.

¹⁵ Laut Seger ist es am wichtigsten für die Identifikation mit einer Heldenfigur, dass man mit ihr mitfühlen kann (2001, 227).

Kathy-Ruth ist vielleicht dadurch interessant, dass die beiden sich aufgrund ihrer verschiedenen Eigenschaften ergänzen: Kathy ist schüchtern und zurückhaltend, aber auch ausgeglichen; Ruth ist dominant und aufbrausend, ihre unterdrückerische Art überspielt jedoch auch häufig ihre Unsicherheit. Bei dieser komplexeren Verteilung von Eigenschaften auf verschiedene Protagonisten trifft Voglers Feststellung zu, dass der Helden-Archetypus nicht auf eine Figur festgelegt sein muss: mehrere Figuren können Facetten des Helden in sich tragen (S. 94), was wiederum die Präsenz des Helden als einförmigen Archetyp hinterfragt. Der Titel von Ishiguros Roman, *Never Let Me Go*, spielt auch auf diese Zusammengehörigkeit der verschiedenen Protagonisten an, von denen keiner für sich allein überlebensfähig ist.

Was nun den Wandel der Protagonistin in Gang setzt, ist der Konflikt. Die Heldin muss von Beginn an Ziele verfolgen, die sie in Konflikt mit den Zielen eines oder mehrerer Antagonisten bringen (vgl. Seger 2005, 189). Schon zu Beginn der Geschichte wird deutlich, dass Kathy in einem besonderen Verhältnis zu Tommy steht – in Szene 6 kommt dies zum Ausdruck, als sie sich von ihrer Clique löst, um Tommy bei einem seiner Anfälle zu beruhigen. In mehreren darauf folgenden Dialogen zwischen den beiden wird dieses Verhältnis vertieft. Dennoch kommt Ruth mit Tommy zusammen (Szene 20). Ruth ist also in diesem *zwischenmenschlichen Konflikt*¹⁶ Kathys Antagonistin. Dieser *zwischenmenschliche Konflikt* im Drehbuch stellt auch eine Übersetzung des überwiegend *inneren Konfliktes* aus dem Roman dar, in dem Kathy vorwiegend über ihre Freundschaften während ihrer Jugend reflektiert, wobei die Reibungspunkte zwischen ihr und Ruth häufig nur zwischen den Zeilen zu lesen sind. Damit komme ich Segers Empfehlung nach: „Projizieren Sie [den *inneren Konflikt*] nach außen auf eine Person oder ein Objekt“ (2005, 200). Auch innerhalb dieses Konfliktes kann also die Beziehung zwischen Kathy und Ruth als komplementär gelesen werden, nämlich als Opposition zwischen „Heldin“ und „Schatten“ (nach Voglers Definition löst erst der Archetyp des Schatten einen Konflikt aus, 145). Dieser *zwischenmenschliche Konflikt* steht im Zentrum des *Romantic Plot* meines Drehbuchs.

Der Konflikt, der den *Dystopia Plot* vorantreibt, ist ein *sozialer Konflikt*, der stattfindet zwischen den Klonen als Gruppe und der Gesellschaft, die die Klone ausbeutet. Dieser

¹⁶ Laut Seger ist der *zwischenmenschliche Konflikt* eine von 5 Konfliktarten, die im Film auftauchen können; Konflikte können ihr zufolge innerer, *zwischenmenschlicher*, sozialer, situativer oder kosmischer Natur sein (2005, 197). Diese Aufzählung stellt eine Bewegung der Konflikte in konzentrischen Kreisen nach außen hin dar: ein *innerer Konflikt* findet im Innenleben einer Person statt und ist im Film darstellbar durch *Close-ups*, *Voice Over* oder Traumszenen; sozialer Konflikt kann entstehen, wenn die Interessen des Helden auf Widerstand der dominanten Gesellschaft treffen (ein größerer Widerstand als beim *zwischenmenschlichen Konflikt*, wo es ja meist um einen Konflikt zwischen zwei Personen geht). Ein situativer Konflikt wird ausgelöst durch ein bestimmtes Ereignis; dieser Konflikt liegt häufig bei Katastrophenfilmen vor. Der kosmische Konflikt stellt ein Ringen des Helden mit der Welt als Ganzem oder mit Gott dar; in Filmen kommt dieser Konflikt so gut wie nie vor.

Konflikt ist von Beginn an präsent, da die Klone ja erst durch diesen Zustand der Unterdrückung in einem abgeschotteten Internat aufwachsen und eine bestimmte Behandlung von ihren Aufsehern (in der Sprache der Geschichte die Lehrer) erfahren: so müssen sie sich beispielsweise wöchentlichen medizinischen Untersuchungen unterziehen (Szene 7). Erst in Szene 20 wird dieser Konflikt jedoch für den Leser-Zuschauer offensichtlich, als Miss Emily verkündet, dass die Jugendlichen als Klone zur Organspende vorgesehen sind. Ich habe mich für Miss Emily als Verkünderin dieses Schicksals entschieden, da sie auch am Ende der Geschichte die Antagonistin ist, die diesen sozialen Konflikt verkörpert: Kathy und Tommy suchen als Erwachsene Miss Emily und die geheimnisvolle Madame auf, um einen Aufschub ihrer Spenden zu erwirken (Szenen 85 – 90). Obwohl sich herausstellt, dass Miss Emily sich früher innerhalb einer Menschenrechtsorganisation für die Klone eingesetzt hat, wird auch deutlich, dass sie gleichzeitig eine innere Verachtung ihnen gegenüber hegt: als Kathy aus ihrem Überlebenswillen sich nicht damit zufrieden gibt, nur ein privilegierter Klon zu sein (immerhin hat Miss Emily erst für die menschlichen Rahmenbedingungen im Internat Hailsham gesorgt), zischt die ehemalige Aufseherin sie an: „Undankbare Kreaturen“ (Szene 89). Beide *Plot Lines* im Drehbuch weisen also unterschiedliche Konfliktarten auf – *zwischenmenschlich* und *sozial* – die beide jeweils Projektionen der *inneren Konflikte* der Protagonisten nach außen darstellen: im *zwischenmenschlichen Konflikt* des *Romantic Plot* äußern sich Kathys unterdrückte Gefühle für Tommy; im *sozialen Konflikt* des *Dystopia Plot* äußert sich die Suche der Klone nach ihrer Herkunft und ihrem Platz in der Welt.

Die verschiedenen Konflikte der Geschichte tragen dazu bei, dass Kathy sich letztendlich wandelt und somit den von Seger verlangten „Transformationsbogen“ (2005, 219) vollzieht; wie es für die Heldin üblich ist, geht sie gestärkt aus den Konflikten hervor (vgl. Seger 2005, 189). Nachdem sie in einigen Situationen einer direkten Konfrontation aus dem Weg gegangen ist, wie in Szene 26, in der sie nicht auf Tommy zugeht, oder wie in Szene 66, in der sie sich weder auf Tommys noch auf Ruths Seite stellen kann, lebt die Stärke, die von Ruth bis zu deren Tod (Szene 81) verkörpert wird, in Kathy weiter: sie überredet Tommy zu einem Besuch bei Madame, um sich nach Möglichkeiten des Spendenaufschubs zu erkundigen (Szene 84). Sie ist es auch, die schließlich der Bevormundung durch Miss Emily und Madame widerspricht; als Miss Emily voller Stolz von den Errungenschaften ihrer ehemaligen Menschenrechtsorganisation zugunsten der Klone spricht, entgegnet Kathy in Szene 89: „Für Sie ist es vielleicht nur ein Trend, der kam und dann wieder ging. Aber für uns ist es unser *Leben*. ... Wir wollen *leben*.“ Kathy ist es auch, die sich Madame einer Interpretation ihres Lebens entzieht (Szene 90) und die Tommy bei

seinem letzten Zusammenbruch beschützt (Szene 93). Am Ende der Geschichte siegt Kathy durch ihre Beharrlichkeit und durch ihre geschulte Vorstellungskraft ihr Schicksal zumindest auf symbolische Weise: Realität und Phantasie vermischen sich, als sie Tommy zurück in ihr Leben träumt (Szene 96). Kathys moralischer Sieg über die Kultur des Todes, in der sie lebt, führt zu ihrer „Rückkehr mit dem Elixier“ im Sinne Voglers (73) – das Elixier ist ihre Fähigkeit, durch ihre Träume ihrem Schicksal zu entfliehen. Sie ist gerade deshalb die Heldin der Geschichte, da sie uns zeigt, „wie man mit dem Tod umgeht“ (Vogler 93).

Ich habe mich jedoch bei diesem Drehbuch darum bemüht, nicht nur bei Kathy eine Entwicklung zu verdeutlichen, sondern allen anderen Charakteren auch mehrere Dimensionen zu geben. So ist Ruth zu Beginn in der Rolle der Antagonistin, gesteht vor ihrem Tod jedoch ihre Fehler gegenüber Tommy und Kathy ein und macht sie somit wieder gut (Szene 80). Tommy ist zu Beginn der krasse Außenseiter bei den Internatsschülern, wird jedoch im Verlauf der Geschichte ernster genommen (Szene 11) und wird letztendlich zu einem Künstler (Szene 61); während er am Anfang der Geschichte als verhaltensgestört erscheint (Szene 6), wird am Ende klar, was seine Ausbrüche wirklich waren: eine Form des Protests gegen die Unterdrückung der Klone. Selbst Nebenfiguren wie Laura wandeln sich: zu Beginn der Geschichte habe ich sie als Klassenclown eingesetzt (Szene 6), um *comic relief* für die ansonsten recht ernste Geschichte zu schaffen – in Szene 73 sehen wir Laura wieder; sie ist nach dem Tod ihrer besten Freundin niedergeschlagen, was ihre Sensibilität enthüllt, und ist somit nicht mehr nur der Typus „Klassenclown“.

4.d Von *telling* zu *showing* – Wandel einer Szene vom Roman zum Drehbuch

Bisher habe ich die Struktur des Drehbuchs und die Konstruktion der Hauptfigur Kathy beleuchtet. Ich möchte nun noch exemplarisch auf eine Szene eingehen, die den Schaffensprozess zwischen Romanvorlage und Drehbuch verdeutlicht. Dies ist die erste Szene, die ich als Rahmenhandlung für mein Drehbuch im Szenario erarbeitet habe:

Nr.	Exposition 1	Dauer (Min.):	2 1/2
Ort / Zeit:	Irgendwo in England, 1998, am Morgen		
Beteiligte Figuren:			
Kathy (31 Jahre), eine junge Spenderin			
„Überschrift“ (Inhaltszusammenfassung):			

Kathys Alltag als Pflegerin und Rückblick auf Hailsham
Funktion:
Rahmenhandlung, Einführung des Hauptcharakters Kathy, Grundsituation angedeutet
Aktionen / Dialogteile...
<ul style="list-style-type: none"> - Ein Kleintransporter fährt durch verlassene Landschaft, hält vor einer Klinik. Kathy steigt aus, versorgt eine Spenderin (für den Zuschauer sieht sie aus wie eine gewöhnliche Patientin) in ihrem Krankenzimmer. - Kathys innerer Monolog – Gedanken über ihr Leben, Rückblick auf die Vergangenheit: „Meine Spender wollen nicht nur von Hailsham hören, sie wollen sich buchstäblich daran <i>erinnern</i>, als wäre es ihre eigene Kindheit. In diesen Momenten spüre ich, wie die Grenzen zwischen meinen und ihren Erinnerungen verwischen. Ich realisiere, wie viel Glück wir eigentlich hatten: Tommy, Ruth, ich, all die anderen...“

Rückblickend erscheint mir diese Skizze einer ersten Szene aus verschiedenen Gründen als recht vage: in einer einzigen Szene wollte ich die Hauptfigur Kathy als Erwachsene einführen, sie bei der Pflege einer Organspenderin zeigen und sie zusätzlich auf ihre Jugend in Hailsham zurück blicken lassen, wobei auch noch die Grundkonstellation der Hauptcharaktere (Kathy, Ruth, Tommy) angedeutet werden sollte. Ein weiteres Problem dieser ersten Idee war die Darstellung von Kathys Gedankenwelt als innerer Monolog. Ich hatte die Vorstellung, diesen inneren Monolog als *Voice Over* über einer Montagesequenz ablaufen zu lassen, die Kathy bei verschiedenen Situationen ihres Alltags (Fahrt im Kleintransporter, Pflege in der Klinik etc.) zeigt – ein sehr literarisches Darstellungsmittel, auf das ein Film zugunsten von Handlung und einer Darstellung des zu Erzählenden durch Bilder eher verzichten könnte. Wenn ich diese erste Skizze mit dem Anfang des Romans von Ishiguro vergleiche, stelle ich immerhin die von Hutcheon geforderte „Destillierung“ (S. 36) des Stoffes fest – auf den ersten Romanseiten beginnen Kathys Gedanken wie in einem durcheinander geratenen Tagebuch zwischen verschiedenen Erinnerungen hin und her zu springen, wobei sie immer wieder über ihre eigene Tätigkeit als Pflegerin („carer“) reflektiert:

My donors have always tended to do much better than expected. Their recovery times have been impressive, and hardly any of them have been classified as „agitated“, even before fourth donation. Okay, maybe I *am* boasting now. But it means a lot to me, being able to do my work well, especially that bit about my donors staying „calm“. I've developed a kind of instinct around donors. I know when to hang around and comfort them, when to leave them to themselves; when to listen to everything they say, and when to just shrug and tell them to snap out of it. (3)

Diese Passage steht beispielhaft für Ishiguros Erzählweise im gesamten Roman – sie stellt

seine besondere Fähigkeit dar, nachdenkliche und zugleich sehr originelle Charaktere zu schaffen; besonders erwähnenswert ist hierbei die Sprache, die er zur Charakterisierung der Protagonistin einsetzt. Kathy berichtet in einem sehr einfachen, umgangssprachlichen Stil („Okay, maybe I *am* boasting now“, „snap out of it“ etc.), dennoch zeichnet sie ihre Art der Reflexion, bei der sie immer wieder andere Gesichtspunkte heranzieht, als eine komplexe Figur. Diese Komplexität von Kathys Reflexionen stellt eine Fülle von Hinweisen dar, die ich zur Konstruktion des Charakters im Drehbuch verwendet habe. Gerade der Beginn von Ishiguros Roman ist gekennzeichnet von solchen ineinander übergehenden Reflexionen, die allein Kathys Innenwelt wiedergeben. Meine ersten Ideen für Szene 1 spiegeln noch ein wenig diese scheinbar wirre Struktur wider; immerhin enthält die Szene im Szenario schon konkrete Orte: Kathys Kleintransporter auf der Landstraße und eine Klinik. Andererseits sind zwei weitere wichtige Angaben sehr vage: die Klinik wird zwar konkretisiert, befindet sich jedoch, wie die Ort/Zeit-Zeile verrät, „irgendwo in England“. Außerdem ist die von Kathy besuchte Spenderin nur eine beliebige „junge Spenderin“.

Im Drehbuch habe ich diese erste Szene aus dem Szenario zu einer kompletten Rahmenhandlung ausgebaut, um die hier beschriebenen Mängel zu beseitigen. Diese Rahmenhandlung besteht nun aus fünf Szenen – so viel Raum haben all die Informationen benötigt, die ich ursprünglich durch eine einzige Szene transportieren wollte. Den mäandrierenden Charakter von Kathys Erzählweise habe ich versucht, in Bilder zu übersetzen: als Symbol dafür habe ich die Idee von Kathys Fahrt im Kleintransporter durch England beibehalten – Kathy ist also eine Figur, die von einem Ort zum nächsten reist, ob in der Realität oder in ihren Gedanken; in vielen weiteren Szenen spielt sich die Handlung des Drehbuchs innerhalb eines fahrenden Wagens ab. Konkretisiert habe ich im Drehbuch auch den Ort: Kathy fährt durch eine Landschaft in Dover und holt ihre Spenderin vom „Dover Recovery Centre“ (Szene 1) ab. Die Spenderin selbst ist keine beliebige mehr: ich habe mich entschieden, diese Szene nicht nur als Rahmen für die eigentliche Handlung zu verwenden, sondern mit der Handlung zu verbinden, indem ich die Spenderin als Ruth identifiziert habe. Als Kathy sie im Erholungszentrum (selbstverständlich ein Euphemismus, der die surreale Welt der Dystopie kennzeichnet) besucht, schlägt diese ihr einen Besuch bei Tommy vor, was Kathys Erinnerungsprozess wie einen einzigen langen *flashback* auslöst. Die Wahl von Ruth als Spenderin zu Beginn des Films bietet zudem den Vorteil, den Monolog größtenteils in Dialog umzuwandeln: Kathy spricht zuerst in Szene 2 mit einer nicht identifizierten Person an der Sprechanlage der Klinik (was ebenfalls die Atmosphäre der Dystopie prägt: die Klone haben keinen persönlichen Kontakt zu den Menschen der Außenwelt), dann kommt es in den

Szenen 3 und 5 zu Dialogen mit ihrer Freundin Ruth. Somit verlieren die ersten Szenen ihren strengen literarischen Charakter und spiegeln zudem die heitere Atmosphäre zwischen den beiden Freundinnen wider, die im Kontrast steht zur typisch dystopischen Welt um sie herum:

RUTH

Kath! Hast du auch schon von dem Boot gehört?

In ihrer heiteren Stimmung denkt Kathy zunächst an einen von Ruths Scherzen, blickt ihre Freundin belustigt an.

KATHY

Hmmm? Welches Boot?

RUTH

Hab ich gehört letztens, von einer anderen Spenderin. Die hatte nen Ausflug gemacht nach Dartmoor.

Dennoch habe ich das Mittel des Voice Overs stellenweise eingesetzt, um Kathys reflektierende Denkweise auch im Drehbuch beizubehalten. Durch das Voice Over werden wichtige Hintergrundinformationen enthüllt, die durch die Dialoge nicht transportiert werden können, wie in Szene 5:

KATHY (VOICE OVER)

Ich bin im Internat groß geworden, in Hailsham. Woher ich ursprünglich komme, weiß ich nicht. Ich habe so lange gesucht, aber inzwischen habe ich gelernt, mit den Erinnerungen an meine Kindheit umzugehen. Sie helfen mir sogar, den Job als Pflegerin durchzustehen.

Inwiefern mir bei meinem Drehbuch die Balance zwischen Dialogen und Monologen, zwischen Komplexität und Einfachheit der Charaktere, zwischen Dystopie und Beziehungsdrama gelungen ist, mag nun jeder beim Lesen selbst entscheiden. Wenn mein Schreibstil auch nicht die Komplexität eines Kazuo Ishiguro erreicht, so ist mein Drehbuch doch ein Zeugnis davon, welche Bilder und Gedankengänge *Never Let Me Go* bei mir ausgelöst hat. So freue ich mich auch auf den Moment, wenn ich 2010 im Kino sitze, um mir *Never Let Me Go* von Mark Romanek nach dem Drehbuch von Alex Garland, nach dem Roman von Kazuo Ishiguro anzusehen – irgendwo in den Nischen zwischen all diesen Geschichten werde ich meine eigene entdecken.

Never Let Me Go

Drehbuch

Nr. 1, Dover, A (Außen)/T (Tag), 1998, ein Frühlingsmorgen

Ein etwas älterer Kleintransporter fährt bei Tagesanbruch über verlassene Landstraßen durch eine Heidelandschaft im Südwesten Englands. Die Gegend ist leicht hügelig und am Straßenrand erkennt man niedrige Steinmauern, die Weideflächen abgrenzen.

Einblendung: Dover, England 1998.

Bei wolkenlosem Himmel werden die ersten Sonnenstrahlen von der verspiegelten Frontscheibe des Wagens reflektiert; die Person dahinter bleibt im Verborgenen.

Der Wagen fährt an abgelegener Stelle durch ein Tor mit der Aufschrift „Dover Recovery Centre.“

Er fährt dann eine lange Einfahrt hinauf, hält auf einem weitläufigen Parkplatz vor einem großen, farblosen Gebäudeblock: eine Klinik, die allerdings eher an einen verfallenen Sozialbau erinnert. Außer dem Kleintransporter befindet sich kein weiteres Fahrzeug auf dem trostlosen Gelände.

Die Fahrertür öffnet sich, eine Frau steigt aus dem Wagen: Kathy, einunddreißig Jahre alt, recht blass, von schlaksiger, großgewachsener Statur, mit ungeschminktem, ausdruckslosem Gesicht, glatten langen Haaren, verwaschener Jeans, Kapuzenpulli, Turnschuhen. Während sie einen Rollstuhl, der seine besten Tage bereits hinter sich hat, aus der Ladefläche hebt, sind ihre Bewegungen routiniert, doch zugleich von einer gewissen Unsicherheit. Eine nachdenkliche Frau, die über Jahre hinweg den selben Beruf mit Sorgfalt ausgeübt hat.

Den Rollstuhl vor sich herschiebend betritt Kathy das Klinikgebäude durch den Haupteingang.

Nr. 2, Flur des Erholungszentrums Dover, I (Innen)/T, 1998, Augenblicke später

Kathy steht an der Anmeldung der Klinik – vor einer matten Glasscheibe, in der man schemenhaft Kathys Abbild erkennt, jedoch nicht das, was hinter der Scheibe liegt. Vor ihr erstreckt sich ein spärlich beleuchteter Gang, der bis auf einen scheinbar willkürlich in seiner

Mitte platzierten Stuhl völlig leer ist. An seinem Ende befindet sich ein Aufzug. Kathy drückt die Klingel an der Sprechanlage neben der Scheibe; ein greller Laut ertönt. Sogleich dröhnt die verzerrte Stimme einer Frau aus dem kleinen Lautsprecher. Vielleicht wirkt sie nur in ihrer Verfremdung so rau, vielleicht auch nur im Kontrast zur Sanftheit von Kathys Stimme. Während des Dialogs blickt Kathy auf den Boden, um nicht ihrem Spiegelbild in die Augen zu sehen.

KLINIKANGESTELLTE

Name und Alter?

KATHY

Kathy H., 30.

KLINIKANGESTELLTE

Funktion?

KATHY

Pflegerin.

KLINIKANGESTELLTE

Herkunft?

KATHY

Hailsham 84.

Eine kurze Pause.

KLINIKANGESTELLTE

84? Schon so lange?

KATHY (in sich lächelnd)

Es sind jetzt 14 Jahre.

KLINIKANGESTELLTE

Spenderabteilung?

KATHY

K 16.

KLINIKANGESTELLTE

In Ordnung. Die Spenderin erwartet Sie auf der Station.

Kathy nickt lächelnd in sich, schiebt den Rollstuhl Richtung Aufzug.

Nr. 3, Erholungszentrum Dover, I/T, Minuten später

Kathy öffnet die Tür zu einem Krankenzimmer – außen an der Tür steht in großen Buchstaben „KIDNEY 016“. Sie betritt ein Krankenzimmer, das durch die großen Fenster einer Schiebetür, die auf einen Balkon führt, erhellt ist. Sogleich erblickt Kathy die Spenderin Ruth. Sie liegt geschwächt durch eine Nierenspende vor wenigen Tagen in einem Krankenbett. Das Zimmer wirkt durch seine Helligkeit freundlich, trotz karger Einrichtung: neben Ruths Bett steht ein kleiner Tisch, auf dem verschiedene Tablettenschachteln liegen, daneben ein einfacher Stuhl. Die Wände sind weiß gekachelte und verleihen dem Zimmer den Charakter einer Spiegelhalle – die einzelnen Kacheln scheinen die Bewegungen von Kathy und Ruth tausendfach verschwommen widerzuspiegeln. Das Licht strömt durch die große Schiebetür, die auf einen Balkon führt.

Ruth ist etwa so alt wie Kathy, etwas kleiner als ihre Pflegerin, wirkt aber trotz ihres geschwächten Zustandes widerstandsfähiger als Kathy. Unter ihren strahlenden Augen zeugen tiefe Ränder von der Tortur der Nierenspende. Ihr gewitztes Lächeln ist von den Strapazen der Operation ungetrübt. Sie trägt einen verwaschenen, blauen Pyjama, ihre Haare fallen strähnig über ihr Gesicht.

Die Mienen der beiden erhellen sich, sobald sie sich sehen. Ruth scheint beim Anblick Kathys aufzublühen. Kathy eilt direkt zum Krankenbett und begrüßt die Spenderin wie eine alte Freundin, indem sie sie vorsichtig in die Schulter kneift.

KATHY

Hi Ruth, wie geht's?

Sie setzt sich auf den Stuhl neben dem Bett.

RUTH

Es ist alles gut, Kath. Ich hab nur auf dich gewartet.

Kathy überprüft den Verband um Ruths Bauch. Dann lächelt sie Ruth an.

KATHY

Alles okay.

RUTH (ungeduldig)

Bitte, wir können sofort los.

Nr. 4, Vor dem Erholungszentrum, A/T, Minuten später

Kathy verlässt die Klinik, vor sich her schiebt sie die im Rollstuhl sitzende Spenderin Ruth. Der Frühlingmorgen taucht ihre Gesichter in warmes Licht. Beide strahlen Gelassenheit aus; eine Glückseligkeit, die in der trostlosen Umgebung des Erholungszentrums fast surreal wirkt. Angeregt unterhalten sie sich, während die Erzählerstimme Kathys aus dem Off ihr Gespräch übertönt.

KATHY (VOICE OVER)

Ich bin im Internat groß geworden, in Hailsham. Woher ich ursprünglich komme, weiß ich nicht. Ich habe so lange gesucht, aber inzwischen habe ich gelernt, mit meiner Vergangenheit umzugehen. Hailsham ist inzwischen geschlossen, aber meine Erinnerungen an die Zeit helfen mir, den Job als Pflegerin durchzustehen.

Nr. 5, Auf der Landstraße, I/T, Minuten später

Inzwischen sitzen die beiden Frauen im Wagen, Kathy auf der Fahrerseite, Ruth auf der Beifahrerseite. Sie sind auf der Landstraße unterwegs und durchqueren Südengland. Ihre Fröhlichkeit ist ungetrübt.

KATHY (V.O.)

Ruth war immer meine beste Freundin. Wir haben so viele schwere Zeiten durchlebt, aber als ich erfuhr, dass Ruth Komplikationen bei ihrer ersten Spende hatte, musste ich sofort zu ihr.

Mitten im Gespräch wendet sich Ruth plötzlich Kathy zu und blickt sie strahlend an, als hätte sie eben einen Geistesblitz gehabt.

RUTH

Kath! Hast du auch schon von dem Boot gehört?

In ihrer heiteren Stimmung denkt Kathy zunächst an einen von Ruths Scherzen, blickt ihre Freundin belustigt an.

KATHY

Hmmm? Welches Boot?

RUTH

Hab ich gehört letztens, von einer anderen Spenderin. Die hatte nen Ausflug gemacht nach Dartmoor.

KATHY

Ich dachte, da gibts nur Sumpf?

RUTH (spricht jetzt bestimmter)

Ja, ja! Aber es soll wohl nen total schönen kleinen See geben, und da soll ein Boot angespült worden sein.

KATHY (schaut genervt auf die Straße vor sich)

Oh je, das klingt nach einem Plan...

Mit gespielterm Argwohn kneift Ruth Kathy in die Schulter und beide beginnen wieder zu lachen.

RUTH

Der Plan umfasst aber nicht nur uns beide!

Kathy blickt Ruth nun tatsächlich verdutzt an.

RUTH (grinsend)

Wir holen Tommy ab!

Als Ruth den Namen Tommy erwähnt, versinkt Kathy in Gedanken, die Zeit scheint einzufrieren. Im Licht der Frühlingssonne wird ihr Gesicht, das keine Gefühlsregung zeigt, immer jünger, während die Erinnerung an die gemeinsame Zeit mit Ruth und Tommy in Hailsham sie einholt.

KATHY (V.O.)

So lange ist es schon her. Ich habe die Erinnerung an unsere Jugend in Hailsham so lange verdrängt, und doch scheint es, als hätte ich all die Jahre von nichts anderem gelebt...

Nr. 6, Hailsham, Nördlicher Sportplatz, A/T, 1983, früher Abend im Spätsommer

Kathys Gesicht hat sich inzwischen in das einer 16-jährigen Teenagerin verwandelt. An einem späten Sommernachmittag läuft sie, zusammen mit drei anderen Mädchen in ihrem Alter, über ein weites Feld, vorbei an einem einfachen Sportpavillon, verkleidet mit weißem Kunststoff, mit ungewöhnlich hohen Fenstern. Das Gebäude steht auf einer Kuppe, umgeben von Pappeln, am Ende des nördlichen Sportplatzes auf dem Internatsgelände von Hailsham. Es ist Spätsommer und die Sonne taucht die Szenerie in einen beinahe unwirklichen Ton von Nostalgie.

Einblendung: Hailsham, 1983.

Die anderen Mädchen sind Ruth, Laura und Rachel. Ruth ist Wortführerin der Clique und läuft voraus. Sie ist schon zur damaligen Zeit kleiner als Kathy, allerdings im Gegensatz zu ihrer eher schwächtigen Freundin kräftiger und sportlicher, was sich auch in ihrer Körperhaltung ausdrückt. Ihre Haare sind kürzer und leicht zerzaust, Kathy scheint ihre Frisur seit ihrer Jugend nicht verändert zu haben. Die Mädchen tragen alle für die Zeit altmodische, abgetragene Freizeitkleidung. Kathy ist das stillste der vier Mädchen und hält sich bei Diskussionen im Hintergrund.

Laura ist der Klassenclown – sie ist größer und kräftiger als ihre Freundinnen und scheint ständig über alles zu lachen; mit ihrer positiven Art steckt sie die anderen an. Ihr Markenzeichen ist ein rotes Bandana, das sie lässig um den Hals trägt. Rachel ist die Kleinste in der Clique, und obwohl sie weitaus weniger schüchtern ist als Kathy, ist sie leicht zu verunsichern und etwas ängstlich.

Die Mädchen, in euphorischer Stimmung, setzen sich am hinteren Rand des Feldes ins Gras, Kathy direkt neben ihre beste Freundin Ruth, und beobachten, wie einige Jungen aus ihrer Klasse sich in der Mitte des Feldes zusammen finden, um Fußballmannschaften zu wählen. Die Mädchen beobachten das Spektakel. Kathy wird ernst, sobald sie Tommy erblickt.

KATHY

Guckt nicht so auffällig, Tommy sieht uns!

Die Jungen stehen nun in einer Reihe nebeneinander, warten darauf, von den beiden Kapitänen in deren Teams gewählt zu werden. Einer der Jungen sticht sofort aus der Reihe heraus: Tommy, ein hagerer, blasser Typ, der die anderen Jungen beinahe um einen ganzen Kopf überragt. Seine Haare sind ungekämmt, seine dünnen, langen Arme wirken selbst für seine Körpergröße viel zu lang, und in seinen nervösen Bewegungen scheint er seinen Körper nicht unter Kontrolle zu haben. Im Gegensatz zu den anderen trägt er kein verwaschenes T-Shirt, sondern ein neues blaues Polohemd, das ihm ein kleines Stück zu kurz ist. Während die anderen Jungen cool bleiben, als sei ihnen die Aufteilung der Mannschaften völlig egal, blickt Tommy mit weit aufgerissenen Augen von Kapitän zu Kapitän, deutet immer wieder voller

Selbstüberzeugung mit dem Finger auf sich selbst.

RUTH

Der Idiot merkt auch überhaupt nicht, dass sie ihn verarschen.

Kathy blickt Ruth fragend an. Laura öffnet jetzt Tommys verschiedene Gesichtsausdrücke nach. Alle außer Kathy lachen.

Als die ersten Jungen gewählt werden, ändert sich Tommys Miene: er blickt nun verwirrt und besorgt. Als dann immer weniger Jungen übrig sind, schlägt sein Ausdruck in Panik um. Am Ende steht er ganz alleine da, die anderen Jungen kichern.

RUTH

Es geht los, jeden Moment... Sieben, sechs, fünf...

Bevor Ruths Countdown abläuft, fängt Tommy an wie wild zu schreien, die anderen Jungen lachen und laufen weg zum fernen Ende des Sportplatzes. Tommys rennt ihnen hinterher – eine Mischung aus zorniger Jagd und Panik, zurückgelassen zu werden. Dann bleibt er stehen und schaut ihnen nach, sein Gesicht rot vor Zorn. Er schlägt um sich, reißt Grasbüschel aus, brüllt, flucht - ein unsinniges Wirrwarr aus Flüchen und Beleidigungen.

RUTH

Oh nein... Wenn er mal cool bleiben würde, würden sie ihn auch in Ruhe lassen.

LAURA

Das hat er davon, dass er immer so faul ist.

RACHEL

Für den Frühjahrsaustausch hat er auch noch nichts eingereicht.

RUTH

Ich hoffe nur, dass die Aufseher ihn nicht so erleben...

Kathy wirft Ruth einen besorgten Blick zu.

RUTH (springt auf)

Lassen wir Tommy in Ruhe seinen Shakespeare proben ...

Niemand erhebt Einwände, also stehen die Mädchen wieder auf und gehen am Spielfeldrand entlang, zurück in Richtung Internat, während Tommy weiter tobt. Plötzlich löst sich Kathy von ihnen und betritt das Spielfeld, nähert sich dem immer noch vor Wut rasenden Tommy.

RUTH (flüsternd)

Kathy, komm zurück!

Kathy geht unbeirrt weiter. Als sie vor Tommy steht, bemerkt er sie nicht.

KATHY

Tommy, dein schönes Hemd! Du machst es ganz dreckig.

Tommy hört sie nicht. Kathy geht einen Schritt auf ihn zu und legt ihre Hand auf seinen Arm. Tommy, immer noch um sich schlagend, stößt Kathys Arm weg und trifft sie ins Gesicht.

KATHY

Au!

Tommys Wutanfall ist schlagartig beendet. Er blickt sich um, als wäre ihm erst jetzt bewusst, dass er sich nicht allein auf dem Feld befindet. Verlegen schaut er Kathy an.

KATHY (aufgebracht)

Tommy! (Pause.) Dein Hemd ist voller Dreck!

TOMMY (murmelnd, auf den Boden schauend)

Na und?

Tommy bemerkt nun recht überrascht die Flecken auf seinem neuen Hemd, kann sich gerade noch einen weiteren Aufschrei verkneifen.

KATHY

Mach Dir keine Gedanken. Wenn du selbst nicht raus kriegst,
brings einfach zu Miss Jody.

TOMMY (untersucht sein Hemd)

Na ja... hat ja auch alles nichts mit dir zu tun.

Tommy blickt Kathy unsicher an, sie hat aber nun genug von ihm, also zuckt sie mit den Schultern und schließt sich ihren Freundinnen wieder an, die Tommys Schlag mit Bestürzung registriert haben und Kathy sofort besorgt in ihre Mitte nehmen.

RUTH (besorgt zu Kathy)

So ein Monster!

Gemeinsam gehen sie zurück Richtung Internat.

Hailsham ist ein früher von Gutsherren bewohntes, dreistöckiges Herrenhaus, das vor einigen Jahrzehnten in ein Internat umgewandelt wurde. Es ist umgeben von Gartenanlagen, die, durch die Pflege eines ganzen Trupps von Gärtnern, die ständig im Einsatz sind, eine idyllische Landschaft bilden. Auf dem riesigen Gelände des Internats gibt es neben dem Hauptgebäude in einiger Entfernung ein kleineres Gebäude mit einer Wäscherei und einer Krankenstation. Nach außen ist das Gelände auf allen Seiten durch hohe Hecken abgegrenzt; es gibt nur eine einzige schmale Zufahrt, die durch ein Gatter geöffnet werden kann. Insgesamt ist die Landschaft in der Umgebung des Internats hügelig und bewaldet, so dass ein Gefühl der Abschottung der Internatsbewohner von der Außenwelt entsteht.

Nr. 7, Lounge, I/T, nächster Morgen

Die Jugendlichen stehen nach Klassen geordnet in verschiedenen Warteschlangen zum wöchentlichen medizinischen Check-up in der Lounge des Internats. Die Lounge ist der größte Raum des Internats und grenzt direkt an die Eingangshalle, ist jedoch über eine Glastür auch direkt vom Hof aus betretbar. Überall stehen gemütliche Sofas herum, die jedoch für die medizinische Untersuchung beiseite geschoben wurden. Aufgrund der Vielzahl von

Jugendlichen herrscht ein großes Durcheinander.

Zum ersten Mal erblicken wir die Aufseher, die alle zu diesem Anlass weiße Kittel über ihrer legeren Alltagskleidung tragen. Sie stehen vor den aufgereihten Schülern und gehen Listen mit deren Namen durch. Noch vor den Aufsehern sitzen drei in grüne Kittel gekleidete Krankenschwestern mit Schutzmaske, die im Schnellverfahren den Jugendlichen Blut abnehmen und den Blutdruck messen, dazu alle möglichen Beobachtungen in eine Checkliste eintragen.

Kathy steht hinter ihren Freundinnen am Anfang ihrer Schlange. Ihre Aufseherin, Miss Emily, steht vor ihnen und überprüft zunächst die Anwesenheit ihrer Schüler. Die melden sich per Handzeichen, wenn ihr Name aufgerufen wird.

Miss Emily ist etwa sechzig, energisch und wahrt einen gewissen Abstand gegenüber den Internatsschülern. Durch ihre gerade Haltung und ihren erhobenen Kopf wirkt sie größer als sie eigentlich ist. Miss Emilys Gesicht ist fahl, ihr Blick eindringlich und ihre silbernen Haare trägt sie in einem Knoten am Hinterkopf, allerdings lösen sich ständig Haare aus dem Band und scheinen um ihren Kopf zu wehen. Ihre Kleidung ist förmlich und schlicht: weiße Bluse, dunkelblauer Anzug bestehend aus Hose und Sakko.

MISS EMILY (in strengem Ton)

Zur wöchentlichen medizinischen Untersuchung... Bitte Ruhe, während ich die Namen aufrufe! Andrew B., Ruth T., Morgan F. ...

Für die Jugendlichen ist dies eine gewohnte Situation, sie machen sich also keine besonderen Gedanken um die Untersuchung.

Kathy bleibt trotz der Unruhe um sie herum still, ein Ruhepol inmitten sich angeregt unterhaltender Schüler. Tommy, der schon eine Zeit lang wenige Plätze hinter ihr in der Reihe steht und, während er Kathy beobachtet, darüber grübelt, was er ihr sagen könnte, fasst den Mut, sie anzusprechen. In seiner Aufregung brüllt er ihren Namen etwas zu laut.

TOMMY

Kathy!

Kathy dreht sich erschrocken zu ihm um. Als sie Tommys überfreundliches Grinsen sieht, atmet sie durch und blickt genervt zur Seite.

TOMMY

Ich hab schon überall nach dir gesucht, Kathy. Es tut mir sehr, sehr Leid. Ich würde nicht im Traum daran denken, ein Mädchen zu schlagen, und selbst wenn, dann auf keinen Fall dich!

KATHY (gelassen)

Schon okay. War nur ein Unfall.

TOMMY (strahlend)

Echt? Das Hemd ist wieder wie neu! Alles raus gegangen! Danke für den Tipp mit Miss Jody!

KATHY

Schön.

TOMMY

Und es hat wirklich nicht weh getan?

KATHY

Doch. Schädelfraktur, Schleudertrauma, kurz vorm Koma. Vielleicht merkt es ja die Krankenschwester, falls Miss Emily mich heute nochmal aufruft...

TOMMY (blickt Kathy an, als würde er

nach Anzeichen eines Schleudertraumas suchen)

Aber ehrlich, Kath. Du bist nicht sauer auf mich? Es tut mir furchtbar Leid. Ehrlich.

KATHY (nun sehr ernst)

Tommy, es war ein Unfall. Ich mach dir überhaupt keine Vorwürfe.

Tommy, überglücklich aufgrund dieser Entwarnung, grinst Kathy sofort wieder breit an und tätschelt ihre Schulter, wie er es vielleicht auch bei einem seiner Kumpels machen würde. Sie schüttelt nur genervt den Kopf.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Natürlich war ich nicht sauer auf Tommy. Allerdings konnte ich mich nur über seine unbeholfene Entschuldigung nur im Stillen freuen. Zu jener Zeit waren wir in Hailsham alle extrem wachsam. Gerüchte machten schnell die Runde und manchen wurde ziemlich übel mitgespielt. Gerade Tommy hatte es nicht leicht...

Nr. 8, Klassenzimmer, I/T, nächster Morgen

Man sieht einige der Jungen in einem Klassenraum im Erdgeschoss bei den Vorbereitungen zu einem Streich an Tommy: einer von ihnen hat den Eimer, in dem sich normalerweise die Tafelschwämme befinden, mit Wasser gefüllt und neben die Tür gestellt.

Der Klassenraum ist groß und hell, an allen Wänden hängen Kunstwerke der Schüler: gezeichnete Porträts, Bilder von Herbstlandschaften, Basteleien von Zirkustieren, bunte Kollagen, in Kalligraphie geschriebene Gedichte. An den großen Tischen haben je zwei Schüler Platz, überall liegen ihre Bastel- und Lernmaterialien herum. Einige der Schüler sitzen an ihren Tischen, so auch Kathy und Ruth, die sich einen Tisch teilen, jedoch nichts von dem Streich, der Tommy gespielt werden soll, bemerken.

Die Jungen der Klasse stehen aufgeregt an der Tür, einer hält nach Tommy Ausschau, der sich noch nicht in der Klasse befindet. Als er ihn erspät, zieht er seinen Kopf aus der Tür und nickt den anderen zu. Einer von ihnen steigt auf den Tisch direkt neben der Tür und stellt den mit Wasser gefüllten Eimer auf die angelehnte Tür. Die Jungen eilen zu ihren Plätzen und als

Tommy die Klasse betritt, erwischt er die volle Ladung. Mit weit aufgerissenem Mund blickt er von einem lachenden Gesicht zum anderen, bevor er sich in seiner Wut einfach auf den nächstbesten der Jungen stürzt. Die Jungen rennen alle davon und so kommt es zu einer Verfolgungsjagd durch die Klasse, wobei Tommy alles, was ihm im Weg liegt, einfach umwirft.

Die Mädchen bleiben auf ihren Plätzen und feuern Tommy hämisch an. Ruth nimmt wie die Jungen an der Verfolgungsjagd teil. Nur Kathy bleibt ruhig auf ihrem Platz und schüttelt den Kopf.

Nr. 9, Schlafraum der Mädchen, I/N (Nacht), Nacht des gleichen Tages

Die Mädchen aus der Clique (Kathy, Ruth, Rachel, Laura) liegen nachts wach in ihren Hochbetten. Die vier haben ein geräumiges Zimmer für sich, worin es für jede der vier einen eigenen Schreibtisch und einen kleinen Schrank gibt. Jedes der Mädchen hat einen eigenen Bereich an den Wänden, den sie kreativ gestaltet – so sieht man Basteleien, aber auch ab und an Poster von Popstars.

Durch ein großes Fenster erblickt man den Vollmond, der die Hecken um das Internat und die dahinter liegenden Wälder erkennen lässt. Die Mädchen sitzen am Fenster, auf den Sims gelehnt, und betrachten den Mond, während Kathy nachdenklich in ihrem Bett liegt und zur Decke schaut.

RACHEL

Der Wald sieht so seltsam aus... Irgendwie als ob er gar nicht richtig da wäre...

LAURA

Stellt euch vor, jetzt einfach abhauen, über die Hecke und dann...

RUTH

... machen wir ne Nachtwanderung, mit echten Gespenstern und Zombies!

Laura stellt sich aufrecht hin, wie ein Zombie schreitet sie langsam durch den Raum.

LAURA

Habt ihr auch schon den alten Tommy-Zombie gesehen?

Wie Tommy auf dem Sportplatz verliert Zombie Laura nun ihre Haltung, fängt wie wild an um sich zu schlagen, die anderen Mädchen schreien auf und lachen.

RUTH

Tommy-Zombie sollte sich besser beherrschen, sonst geht es ihm wie Graham B.

Die anderen schauen Ruth fragend an.

RUTH

Ja, habt ihr die Geschichte nicht gehört? Vor vielen Jahren, als Hailsham noch ganz neu war, hat er hier gelebt, wie wir. Er hat sich nicht gut benommen, immer nur Streit angezettelt. Einmal soll er nachts versucht haben, durch die Hecke zu entweichen.

Ruth macht eine Pause, um die Spannung für die anderen zu erhöhen.

RACHEL

Und dann?

RUTH

Hmmm... so genau hat das niemand rausgefunden. Nur dass er erwischt wurde und für einige Wochen auf die Krankenstation musste, als Hausarrest sozusagen.

Die Mädchen werfen einen Blick auf die Krankenstation, die etwa fünfzig Meter vor ihrem Fenster liegt. Kathy blickt weiter gedankenversunken zur Zimmerdecke.

Aber dann wurde er nie wieder gesehen. Nur einige der jüngeren

Schüler, die im Ostflügel waren, sollen nachts Schreie gehört haben...

RACHEL

Bitte aufhören, ich kann sonst nicht schlafen...

LAURA

Er ist bestimmt einfach nur weggelaufen und hat ein anderes Internat gefunden.

RUTH

Bist du bescheuert? Denkst du, man kann einfach so hier weg und sich ein neues Internat suchen? Wir müssen auf die Aufseher hören. Es gibt auch gar kein besseres Internat.

KATHY (in Gedanken, unterbricht das Gespräch)

Was haltet ihr eigentlich davon, wie die Jungs mit Tommy umgehen? Ist doch komisch, er tut keinem was, und ständig sind sie nur an ihm dran.

RUTH

Oh, sieh mal an, da hat sich aber jemand ziemlich verliebt...

LAURA (mit dunkler Stimme)

... aber doch nicht in ... Tommy-Zombie?

Alle bis auf Kathy lachen.

KATHY (unbeirrt)

Nein, ich mein, ganz allgemein.

RUTH

Allgemein hast du schon Recht. Aber er ist doch selbst Schuld.

Warum strengt er sich nicht mehr an? Für den Frühjahrsaustausch hat er auch noch nichts eingereicht, so schafft er es nie in Madames Galerie.

Nr. 10, Werkraum, I/T, nächster Morgen

Man sieht Kathy und ihre Freunde verteilt an großen eckigen Holztischen im Werkraum des Internats. Sie sind fleißig mit Malen, Basteln und Sägen beschäftigt. Die Atmosphäre ist lebendig, aber es wird nicht viel geredet, da jeder auf sein eigenes Kunstwerk konzentriert ist.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Madames Galerie... Wochenlang arbeiteten wir nur, damit unser eigenes Kunstwerk das beste wurde. Die Sache mit der Galerie war nur eine unserer vielen Theorien. Die Betreuer verrieten uns nämlich nie, wohin die elegant gekleidete Dame, die dreimal im Jahr vorbei kam, unsere Kunstwerke brachte. Alles, was wir von ihr wussten, war, dass sie Französin war – deshalb nannten wir sie nur „Madame“, wenn wir von ihr sprachen. Aber es gab auch einen, dessen Kunstwerke es nie dorthin schafften...

Tommy sitzt gelangweilt und genervt an einem Tisch, verteilt mit einem großen Pinsel wässrige Flecke auf einem großen Blatt Papier und verwischt sie mit einem Schwamm. Man hört nun, wie die Aufseherin Miss Geraldine laut in die Hände klatscht, um die Arbeit zu unterbrechen. Sie ist eine ältere, schlanke Frau, in weite, rot-grüne Gewänder gehüllt – womit sie einen Kontrast zu den bieder gekleideten Jugendlichen darstellt. Mit ihrer ruhigen, tiefen Stimme zieht sie sofort alle Blicke auf sich.

MISS GERALDINE

Kinder, die Zeit ist um! Sehen wir uns das mal an ...

Sie schreitet zu Tommys Tisch und beugt sich weit über sein Blatt, dann geht sie einen Schritt zurück und schaut sich sein Bild von weitem an. Ihr Blick ist ernst und kritisch. Die anderen Kinder können sich beim Anblick des Bildes, das nichts weiter als ein paar diffuse Farbkleckse darstellt, das Lachen kaum verkneifen.

MISS GERALDINE

Also, Tommy, du verblüffst mich immer wieder... Du hast wirklich all deine Gefühle in dieses Bild gebracht, wunderbare Leistung!

Die anderen Schüler brechen in schallendes Gelächter aus, Tommy versinkt vor Scham fast im Boden.

Nr. 11, Nördlicher Sportplatz, A/T, Eine Woche später, nachmittags

An einem weiteren sonnigen Nachmittag im Spätsommer sitzt Kathy allein am Rande des nördlichen Sportplatzes und sieht den Jungen beim Fußballspielen zu. Tommy steht im Tor und wartet auf den Elfmeter von Andrew K. Hinter dem Tor steht ein weiterer Internatsschüler, Chris G., und ahmt durch seine Mimik und Gestik Tommys übertrieben ernsthafte Haltung nach. Andrew K. lässt sich jedoch davon nicht beeindrucken – anstatt den Spaß mitzumachen, läuft er an, schießt, und Tommy pariert den Ball bravourös. Er entscheidet somit das Spiel und wird von den anderen Jungen umjubelt. Danach läuft Tommy sofort grinsend zu Kathy und setzt sich neben sie ins Gras.

KATHY

Na! Dir geht's ja richtig gut!

TOMMY

Nur ein bisschen Training, ne?

KATHY

Das sah vor ein paar Wochen aber noch ganz anders aus.

Tommy schaut Kathy ahnungslos und immer noch breit grinsend an.

KATHY

Ich meine, du scheinst viel zufriedener zu sein. Alles läuft bestens für dich.

TOMMY

Dir entgeht auch nichts, hmm? Ja, ja, alles okay. Alles bestens.

KATHY

Und darf man fragen, was passiert ist? Hast du im Lotto gewonnen oder so?

TOMMY

Lotto? (Lacht plötzlich.) So ähnlich. Ich werds dir sagen, aber bitte nicht weiter erzählen.

KATHY

Klar.

TOMMY

Vor ein paar Wochen hab ich mit Miss Emily gesprochen. Schwer zu erklären, aber danach hab ich mich besser gefühlt.

KATHY

Miss Emily? Wie kann man sich besser fühlen, wenn man mit der gesprochen hat?

TOMMY

Na ja... Sie meinte, wenn ich nicht kreativ sein will, wenn das nicht mein Ding ist, ist das gar kein Problem.

KATHY

Das hat sie gesagt?

Tommy grinst und nickt. Kathy wendet sich wütend von ihm ab.

KATHY

Das ist völliger Quatsch, Tommy. Wenn du deine Spielchen

spielen willst, lass mich damit in Ruhe.

Kathy steht auf und stapft wütend davon. Tommy rennt ihr hinterher.

TOMMY

Kathy, bleib stehen! Ich erklär dir alles, gib mir ne Chance.

KATHY

Red keinen Unsinn. Du weißt, wie wichtig die Galerie ist.

TOMMY (ruft Kathy hinterher)

Bitte, Kath, nach dem Abendessen! Am Ententeich!

Kathy dreht sich noch einmal zu Tommy um, zögert, läuft dann weiter.

Nr. 12, Ententeich, A/T, Selber Tag, Abend

Der Teich liegt etwa hundert Meter entfernt vom Hauptgebäude des Internats, welches die weitläufigen Parkanlagen des Geländes überblickt. Er ist wie auch der Rest des Internatsgeländes sehr gepflegt und umgeben von verschiedenen Büschen; auf seiner Oberfläche schwimmen Enten zwischen Wasserpflanzen.

Im Licht der Dämmerung sitzt Tommy auf einer Bank; er ist ruhig und nachdenklich, jedoch, wie es seine Art ist, ständig in Bewegung und wirft Steine ins Wasser. Sein Rücken ist dem Internat zugewandt. Vom Hauptgebäude aus führt ein Kieselpfad hinab ins Parkgelände, schlängelt sich entlang einiger Büsche bis zum Teich. Auf diesem Weg nähert sich Kathy nun, still und unauffällig, immer um sich blickend, um zu kontrollieren, ob sie niemand beobachtet. Fast ängstlich schaut sie immer wieder hinauf zu den gaffenden Fenstern des Internats. Sie setzt sich neben Tommy auf die Bank, dann schauen sie beide über das Wasser. Tommy wirft weiter seine Steine.

KATHY

Also... was meintest du genau mit Miss Emily?

TOMMY

Ja... Sie hat gesagt, ich sollte mir keine Gedanken machen. Egal, was die Leute sagen.

KATHY (nach kurzem Zögern)

Ist doch seltsam, findest du nicht?

TOMMY

Sie hat es ja nicht nur einmal gesagt. Ich war in ihrem Büro, und sie hat eine ganze Ansprache gehalten.

Es ist schon gut, hat sie gesagt. Sie meinte, es gibt wenigstens eine Person in Hailsham, die denkt, dass ich ein guter Schüler bin. Besser als alle anderen, die sie je getroffen hat.

KATHY

Und wer soll das sein?

TOMMY

Wenn ich das wüsste.

Kathy starrt Tommy wie einen Geist an, dann blickt sie wieder aufs Wasser.

KATHY

Ist das dein Ernst? Sie hat dich auch sicher nicht reingelegt?

Tommy, den wir bisher stets als Clown erlebt haben, ist plötzlich absolut ernst.

TOMMY

Nein, nein. Absolut sicher. Jedenfalls...

Er blickt sich um, um sicher zu gehen, dass niemand die beiden beobachtet. Dann rückt er ein Stück näher zu Kathy und flüstert ihr ins Ohr.

TOMMY

Als sie all dies sagte, hat sie gezittert.

Kathy, durch Tommys plötzliche Nähe zunächst verunsichert, weicht mit dem Kopf ein Stück zurück, blickt Tommy dann an.

KATHY

Was meinst du damit, gezittert? Doch nicht Miss Emily!

TOMMY

Sie war wütend, das konnte man ihr ansehen. Sie hat gekocht innerlich. Und dann hat sie noch was Seltsames gesagt... Man würde uns nicht genug beibringen, irgendwie so was.

KATHY

Nicht genug beibringen? Meinte sie, wir sollen noch mehr lernen?

TOMMY

Nein, ich glaub das meinte sie nicht... Es hatte eher mit uns zu tun... mit uns direkt. Was mit uns geschehen wird. Spenden und der ganze Kram.

KATHY

Aber das mit den Spenden haben sie uns doch erklärt. Wissen wir denn noch nicht genug?

TOMMY

Ich weiß auch nicht, vielleicht hab ich sie ja auch ganz falsch verstanden...

Tommy blickt Kathy an, als würde er auf etwas warten. Kathy fühlt sich nicht ganz wohl in dieser Situation.

KATHY

Wer weiß... Wir gehen besser, sonst hört uns noch jemand.

Nr. 13, Foyer des Internats, I/T, nächster Tag, Nachmittag

Als die Schulglocke ertönt, strömen die Kinder aus ihren Klassen ins Foyer des Internats, von wo aus eine Treppe zum Trakt mit ihren Schlafräumen führt. Ebenfalls über das Foyer erreicht man die Lounge. Diese ist, zur Überraschung der Schüler, heute gesperrt. Ruth merkt es als erste, Kathy und Tommy sowie einige weitere Schüler der Klasse folgen ihr.

RUTH

Die Lounge ist gesperrt. Das kann nur bedeuten, dass Madame heute kommt!

Ruth läuft voraus zum Haupteingang, die anderen ihr hinterher. Durch den Türspalt beobachten sie, wie eine Limousine mit verdunkelten Scheiben am Haupteingang vorbeifährt und gleich vor der Glastür hält, durch die man direkt in die Lounge gelangt. Die Fahrertür der Limousine öffnet sich; die Frau, die von den Kindern nur „Madame“ genannt wird, steigt aus. Sie ist schlank, Ende dreißig, elegant gekleidet in einen grauen Hosenanzug. Ihre Haare sind kurz, ihr Gesicht ist blass und ausdruckslos, ihre Bewegungen sind energisch. Die Kinder diskutieren aufgeregt, während Madame durch die Glastür die Lounge betritt.

RACHEL

Ich bin so gespannt... Aber sie nimmt eh wieder Kathys Bild.

KATHY

Diesmal ist George dran mit seinem Gedicht.

LAURA

Das hat der eingereicht? Ich lach mich tot.

RUTH (die einen Augenblick lang nachdenklich war, unterbricht die anderen)

Ist doch seltsam... Madame hat es immer eilig, und nie redet sie mit uns.

ANDREW

Die ist einfach voll eingebildet. So aufgetakelt wie die rumläuft.

RUTH

Sie hat Angst vor uns.

Die anderen schauen Ruth verblüfft an.

RUTH

Ja, da bin ich mir sicher, und ich werds beweisen. Hört mir mal alle zu, ich hab nen Plan...

Nr. 14, Vorhof des Internats, A/T, eine halbe Stunde später

Ruths Plan, zu testen ob Madame tatsächlich Angst vor den Schülern hat, wird nun in die Tat umgesetzt: Die Schüler ducken sich hinter Madames Limousine und die umherstehenden Büsche. Vom Wagen bis zum Eingang der Lounge sind es einige Meter. Aufgeregt blicken die Jugendlichen zur Glastür und warten auf Madame. Dann verlässt sie tatsächlich die Lounge, verabschiedet sich von Miss Emily, die auf der Türschwelle steht und die Tür gleich darauf von innen schließt. Sobald Madame auf den Wagen zugeht, verlassen die Schüler ihr Versteck, schwärmen aus und umzingeln sie – keiner spricht, sie halten Abstand sowohl von Madame als auch voneinander, aber alle starren sie an, wie eine stille Armee. Madame hält kurz erschrocken inne, sie zügelt sich jedoch, wirft den Jugendlichen einen kalten Blick zu und geht schnellen Schrittes zu ihrem Wagen. Die Kinder gruppieren sich um die Limousine, starren weiter auf Madame. Diese startet den Motor und fährt an den Kindern vorbei.

Während Madame das Internatsgelände verlässt, fällt die Anspannung von den Kindern ab – ihre Gesichter zeugen von Verunsicherung. Während die Jugendlichen aufgeregt durcheinander reden, blickt Kathy Madames Wagen fast wie in Trance nach.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Seit wir Kinder waren, vielleicht schon seit der Vorschule, hatte ich eine Ahnung, dass wir anders waren als die Menschen da draußen. Sich jedoch zum ersten Mal durch die Augen einer Außenstehenden zu sehen, ist ein eisiger Moment. Es fühlt sich an wie ein Schritt durch einen Spiegel, an dem man immer nur vorüber gegangen ist, doch plötzlich zeigt er einem etwas völlig Anderes – etwas Fremdes, Beängstigendes.

Nr. 15, Kathys Traum, I/N, die folgende Nacht

Kathy tritt aus dem leuchtenden Tageslicht des Hofes, auf dem sie sich plötzlich allein befindet und dessen Farben verblasst sind, durch die Glastür in die Lounge. Dort ist es zunächst stockfinster, Kathy hört nichts als die freundlichen Stimmen der Aufseher, die aus dem Nichts auf sie einreden.

MISS GERALDINE

Oh, Kathy, tritt näher, das ist wirklich ein außergewöhnliches Bild...

MISTER LEWIS

... Hören Sie sich dieses Gedicht an, es ist ein kleines Meisterwerk ...

MISS EMILY

... ganz egal... ganz egal, egal, wie kreativ du bist.

KATHY

Wo seid ihr? Ich kann euch nicht sehen!

Plötzlich verstummen die Stimmen und Lichter flackern auf. Kathy befindet sich wider Erwarten nicht in der gemütlichen Lounge mit den alten Sesseln, sondern in einem wissenschaftlichen Labor. Sie steht inmitten eines endlosen Ganges, an dessen Rändern sich Regale

bis ins ferne Nichts aneinander reihen. Auf den Regalen befinden sich riesige Laborgefäße, in denen Kathys Freunde gefangen sind. Verzweifelt rufen sie um Hilfe, doch ihre Stimmen sind durch das Glas unhörbar. Kathy steht ängstlich inmitten der Szenerie, blickt von Glas zu Glas. Und dann entdeckt sie, in einer Lücke zwischen zwei Gläsern, die Gestalt der Madame, zusammengekauert, zitternd – sie starrt Kathy ängstlich und kopfschüttelnd an.

Kathy erwacht in ihrem Bett im Schlafräum, schnappt nach Luft. Es ist Nacht.

Nr. 16 , I/T, Lounge, am nächsten Morgen

Am Morgen nach ihrem Alptraum betritt Kathy die Lounge über das Foyer. Überall haben die Aufseher Stände aufgebaut, an denen sie, wie auf einem Flohmarkt, den Schülern Kleidungsstücke, Spiele, Bücher und Kassetten, alle offensichtlich aus zweiter Hand, anbieten – da die Schüler das Territorium des Internats nie verlassen, sind diese halbjährlichen Märkte, beliefert aus der „Außenwelt“, ihre einzige Gelegenheit, ihre Garderobe aufzubessern und die neuesten technischen Errungenschaften zu erwerben. Außer den Waren von außerhalb werden auch von Schülern aller Altersgruppen an einigen Ständen die besten Kunstwerke des letzten Halbjahrs feil geboten.

Überall hängen farbenfrohe Banner und Plakate mit Aufschriften wie „Willkommen zum Halbjahresaustausch“ oder „Die Gelegenheit der Saison“. An den einzelnen Ständen hängen Schilder mit Preisangaben in verschiedenfarbigen Punkten – da den Kindern und Jugendlichen im Internat keine harte Währung zur Verfügung steht, tauschen sie ihre durch schulische Leistungen erworbenen bunten Marken gegen Kleidung und Kunstwerke. Es herrscht reges Treiben, die Schüler sind in guter Stimmung und selbst die Aufseher hinter ihren Ständen wirken weniger distanziert als sonst.

Kathy lässt sich wie so oft nicht von den Geschehnissen um sie herum beeinflussen. Sie geht gedankenversunken von Stand zu Stand und betrachtet die verschiedenen Produkte sehr prüfend. Dann wird ihr Blick wie durch Magie auf eine Musik-Kassette gelenkt, die auf einem Tisch inmitten allen möglichen Plunders liegt. Auf dem Cover sieht man eine Frau im roten Kleid, die an einer Bar sitzt und verführerisch ins Objektiv blickt: Judy Bridgewater, *Songs after Dark*. Kathy kramt einige bunte Marken hervor, tauscht sie mit dem Aufseher, Mr. Lewis, gegen die Kassette, dann steckt sie ihre Neuerwerbung ein und läuft eilig aus der

Lounge.

Nr. 17, Billardraum, I/T, unmittelbar anschließend

Kathy rennt so schnell sie kann mit der Kassette in das Gemeinschaftszimmer der Mädchen, in dem es einen Rekorder zum Abspielen von Kassetten gibt. Sie zieht die dünnen Vorhänge zu, so dass der Raum in ein gedämpftes, gelbliches Licht getaucht ist, legt die Kassette ein und drückt auf Play. Das Lied erklingt: eine verführerisch gehauchte Ballade mit Streicherklängen. Kathy ist sogleich vom Klang des Lieds berührt, greift ein Sofakissen, das sie sanft an sich drückt, schließt die Augen und beginnt, wie in Trance mit geschlossenen Augen durchs Zimmer zu tanzen.

I haven't seen your face for so many years
I'm longing to hold you
To look into your eyes and feel your embrace
Baby I'm not lying

And in my despair I got to the point
So many times
To put myself in your place
Just to see if I'll find you

Oh baby baby, never let me go...
Oh baby baby, never let me go...

You didn't teach me
How to forget you
You only taught me
How to love you

And loving you
I'll try to find myself
Looking for your embrace
In other embraces

Oh baby baby, never let me go...

Oh baby baby, never let me go...¹⁷

Als das Lied endet und Kathy weiter mit dem Kissen tanzt, wird sie von einem Schluchzen aus ihrer Phantasie gerissen: Als sie sich umsieht, entdeckt sie die weinende Madame in der Tür, die sie offensichtlich beobachtet hat und nun, als Kathy sie erblickt, eilig davon läuft.

Nr. 18, Kathys Klassenraum, I/T, am nächsten Morgen

Kathy sitzt mit den anderen Schülern ihrer Klasse im Geographie-Unterricht. Kathy sitzt wieder neben Ruth, summt die Melodie von *Never Let Me Go*. Tommy hat seinen Platz auf der anderen Seite des Raumes.

An der Tafel steht die junge Miss Lucy – sie hat gerade mit 26 ihre Aufseherinnenausbildung abgeschlossen – und erklärt den Schülern die Geographie Englands anhand einer großen Karte. Zu jeder Grafschaft hat sie große, leuchtende Fotografien charakteristischer Landschaften an die Karte geheftet.

RUTH

Und warum gibt es für Norfolk kein Bild?

MISS LUCY (lächelnd)

Seht ihr, Norfolk liegt sehr abgelegen, auf diesem Zipfel, der ganz im Osten ins Meer ragt. Man kommt nie dort vorbei, wenn man durchs Land fährt. Daher ist es auch eine sehr schöne, ruhige Gegend. Aber es hat auch etwas von einer verlorenen Ecke.

RUTH

Ah, das heißt also, meine Socken, die ich schon seit Tagen nicht mehr finde, liegen wahrscheinlich irgendwo in Norfolk.

¹⁷ Bei Judy Bridgewater und ihrem Album *Songs after Dark* handelt es um eine Erfindung Kazuo Ishiguros. Den hier vorliegenden Songtext habe ich verfasst, inspiriert von Caetano Velosos „Você não me ensinou a te esquecer“.

Die Mädchen, die um Ruth sitzen, brechen in Gelächter aus und stecken bald den Rest der Klasse an – auch Miss Lucy muss lachen. Überall werden Witze über Norfolk gemacht.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Es klingt vielleicht seltsam, aber für uns existierte jeder Ort jenseits von Hailsham allein in der Phantasie. Wir hatten nur eine sehr vage Vorstellung von der Außenwelt und dem Leben, das dort möglich war – oder nicht. Und so träumten wir fortan häufig von Norfolk und den verlorenen Dingen, die wir dort vielleicht finden würden.

Nr. 19, Schlafräum der Mädchen, I/T, am selben Nachmittag

Gleich nach dem Unterricht ist Kathy in ihr Zimmer geeilt, um ihre kürzlich erworbene Kassette zu hören. Als sie die Hülle öffnet, stellt sie erschrocken fest, dass die Kassette fehlt.

KATHY

Das kann doch nicht...

Kathy blickt sich um, um sicher zu gehen, dass niemand ihre Verunsicherung bemerkt. Nervös kramt sie nun in ihren wenigen Habseligkeiten, den verschiedenen kleinen Erinnerungsstücken von vergangenen Austauschen: Bilder, Basteleien, Haarbänder, Federn, abgegriffene Bücher. Ihre Kassette ist nirgendwo zu finden. Sie betrachtet einen Moment lang Ruths Schreibtisch, als überlegte sie, ob sie darin nach der Kassette suchen sollte. In diesem Moment betritt Ruth gut gelaunt das Zimmer. Sie geht an der nachdenklich blickenden Kathy vorbei und wühlt in ihrem Schrankabteil nach Sportsachen.

RUTH

Hey, Kathy, kommst du auch nachher mit zum Völkerball? Laura und Rachel sind auch dabei, außerdem Tommy und die anderen Jungs.

KATHY

Ich denke schon... Du hast nicht zufällig meine Kasette irgendwo gesehen?

Ruth hält kurz inne, springt dann auf und betrachtet die Hülle mit der Abbildung von Judy Bridgewater.

RUTH

Hmm... Die hab ich noch nie gesehen. Ich helf dir gerne suchen.

KATHY (lächelnd)

Ach, ist nicht so wichtig. Wann treffen wir uns zum Völkerball?

RUTH

So um viertel nach vier. Am nördlichen Sportplatz. Ich muss noch vorher was mit Tommy regeln...

KATHY

Mit Tommy?

Ruth, die sichtlich aufgeregt ist, als sie ihre Verabredung mit Tommy erwähnt, grinst Kathy geheimnisvoll an, packt ihre Sportsachen lässig unter den Arm und verlässt den Raum, während sie Kathy freundschaftlich in die Seite kneift. Kathy kneift zurück und lächelt Ruth misstrauisch an. Sobald ihre Freundin den Raum verlassen hat, blickt sie jedoch wieder zweifelnd auf die Kassettenhülle.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Ich wollte Ruth nicht wissen lassen, wie aufgebracht ich wegen meiner Kasette war. Ich schätze, es hatte etwas damit zu tun, dass es mein Geheimnis war, wie viel sie mir bedeutete. Vielleicht hatten wir alle in Hailsham solche kleinen Geheimnisse; winzige Nischen, aus dem Nichts entstanden, in die wir uns mit unseren Ängsten zurückziehen konnten.

Nr. 20, Nördlicher Sportplatz, A/T, 16:20 Uhr, selber Nachmittag

Kathy, inzwischen in abgetragenen Trainingsanzug, nähert sich dem nördlichen Sportplatz. Die anderen teilnehmenden Schüler sind schon dort und haben mit ihren Jacken notdürftig ein Völkerball-Spielfeld markiert. Miss Emily steht als Aufsichtsperson daneben und bewacht das Geschehen. Aus der Kathy entgegengesetzten Richtung tauchen Ruth und Tommy auf – sie gehen Hand in Hand nebeneinander, lachen, necken sich wie ein frisch verliebtes Pärchen. Als Kathy die beiden sieht, hält sie kurz inne, geht dann aber scheinbar unbeeindruckt auf die anderen zu, um sich auch in ein Team wählen zu lassen. Tommys Stimmung ändert sich, als er Kathy registriert. Er wird sofort ernst und hält sich im Hintergrund. Die anderen Jugendlichen sind bereits gewählt, als Kathy, Ruth und Tommy auftauchen.

ANDREW

Tommy, zu mir!

RACHEL (ihr Blick wandert zwischen Kathy und Ruth)

Ähmm... dann nehm ich Ruth.

ANDREW

Kathy.

Somit sind nun Tommy und Kathy in einem Team und nehmen die Ruth gegenüberliegende Seite des Spielfeldes ein.

RUTH (ruft grinsend über das Netz Kathy zu)

Mal sehen, wer gewinnt!

Kathy grinst zurück, blickt dann seitwärts zu Tommy. Die Stimmung unter allen Kindern ist sehr heiter, alle reden durcheinander, während sie sich auf ihren Positionen einfinden. Das Spiel beginnt mit einem Wurf von Rachel, die auf Kathy zielt, sie jedoch verfehlt. Kathy schnappt sich den Ball, pfeffert den Ball zurück und trifft Ruth vom anderen Team. Kathys Team jubelt ihr zu, während Ruth wütend ihr Feld verlässt. Als Rachels Team zum nächsten Wurf ansetzt, ertönt die Stimme der Aufseherin Miss Emily über den Trubel auf dem

Spielfeld hinweg. Sie ermahnt einen Jungen, der als Zuschauer am Spielfeldrand sitzt.

MISS EMILY

Nein, Peter, ich muss dich jetzt unterbrechen. Sei still.

Sofort unterbrechen die Jugendlichen ihr Spiel; wie verstarrt blicken sie auf Miss Emily, die sich nun bewusst wird, dass alle ihre Ermahnung gehört haben. Sie dreht sich also zur Gruppe.

MISS EMILY

In Ordnung, ihr könnt alle zuhören. Es ist Zeit, dass es jemand ausspricht. Peter, erzähl den anderen, worüber du gerade mit Gordon gesprochen hast!

Peter zögert, starrt eingeschüchtert auf den Boden und zuckt mit den Achseln.

PETER

Wir haben darüber gesprochen, wie es wäre, wenn wir Schauspieler wären. Wie unser Leben dann sein könnte.

MISS EMILY

Ganz richtig. Und du hast zu Gordon gesagt, dass du nach Amerika gehen müsstest, um groß rauszukommen.

PETER (kleinlaut)

Ja, Miss Emily.

MISS EMILY (ihr Blick schweift

über die gesamte Gruppe von Schülern)

Ich will euch nichts Böses, aber ich höre die ganze Zeit diese Art von Gesprächen, und es sollte euch nicht erlaubt sein. Es ist an der Zeit, euch über gewisse Dinge aufzuklären. Das Problem ist, dass ihr es wisst, und doch nicht wisst.

In diesem Moment hält Miss Emily kurz inne. Dann blickt sie die Schüler der Reihe nach eindringlich an und betont ihre Worte stärker, gleichzeitig klingt ihre Stimme nun kühler und distanzierter als zuvor.

MISS EMILY

Niemand von euch wird nach Amerika gehen, und mit Sicherheit werdet ihr keine Filmstars werden. Und niemand von euch wird an der Kasse im Supermarkt arbeiten, wie ich es gestern in einem anderen Gespräch gehört habe. Eure Leben sind vorausgeplant. Ihr werdet erwachsen, und bevor ihr alt seid, werdet ihr beginnen, eure Organe zu spenden. Dafür wurde jeder einzelne von euch geschaffen. Ihr seid nicht wie die Schauspieler, die ihr in euren Videos seht - ihr seid nicht einmal wie ich. Ihr werdet geklont.

Nr. 21, Klassenzimmer, I/T, eine Unterrichtsstunde am folgenden Tag

Die Schüler sitzen in einer ähnlichen Anordnung wie in der vorangegangenen Unterrichtsszene in der Klasse – mit dem Unterschied, dass Ruth nun auf dem Platz neben Tommy sitzt. Die Lehrerin ist nun Miss Lucy. Anhand eines menschlichen Modells, das einer Schaufensterpuppe ähnelt, jedoch weder Gesicht noch erkennbare weibliche oder männliche Geschlechtsmerkmale hat und deren Arme und Beine durch Scharniere beweglich sind, erläutert sie die Funktionsweise der menschlichen Fortpflanzung, wobei sie einige Begriffe, die das Thema verdeutlichen, an die Tafel schreibt. Die Kinder blicken ruhig und konzentriert auf ihre Lehrerin, als nähmen sie das Thema als völlig selbstverständlich. Die Szene wird überblendet vom Kommentar der erwachsenen Kathy.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Wir wussten es und wussten es doch nicht... Als Miss Emily uns die Unausweichlichkeit unseres Schicksals vor Augen führte, war es zwar ein Schock, aber keine absolute Überraschung für uns. Ständig gaben unsere Aufseher uns Hinweise, immer so, dass wir gerade noch zu jung waren, um deren volle Bedeutung zu verstehen.

Während Tommy sich auf die Worte von Miss Lucy konzentriert, versucht Ruth ihn permanent abzulenken. Kathy nimmt davon Notiz, scheint sich jedoch auch für Andrew zu interessieren, mit dem sie immer wieder Blickkontakt aufnimmt.

MISS LUCY

Sex ist etwas vollkommen Natürliches, aber Ihr müsst sehr vorsichtig sein, mit *wem* ihr Sex habt. Nicht nur wegen der Krankheiten, sondern auch, weil Sex in einer Weise die Gefühle beeinflusst, wie ihr es nie erwarten würdet. Sex bedeutet draußen so viel mehr als, sagen wir, Tanzen oder Tischtennis, weil die Menschen dort anders sind: sie machen Sex, um Babys zu bekommen. Ihr müsst also die Regeln beachten und Sex als etwas ganz Besonderes ansehen.

Noch während Miss Emily spricht, ertönt die Schulglocke und die Schüler verlassen den Raum, Ruth und Tommy eng umschlungen, Kathy geht auf Andrew zu.

KATHY

Gehen wir ne Runde?

ANDREW (lächelnd)

Gern!

Nun verlassen auch die beiden Arm in Arm den Raum.

Nr. 22, Internatsgelände, A+I/T, nach dem Unterricht

Kathy und Andrew schlendern gemeinsam durch den Park vor dem Internat, auf der Suche nach einer ruhigen Stelle.

Zur gleichen Zeit stehlen sich Tommy und Ruth in den Schlafräum der Mädchen, wo sich zu

diesem Zeitpunkt niemand anderes befindet.

Kathy und Andrew knien nun voreinander, hinter einem Busch im Park. Sie beginnen sich stürmisch zu küssen.

Auch Tommy und Ruth sind in einen leidenschaftlichen Kuss vertieft, wobei man jedoch Tommys Unerfahrenheit deutlich merkt – er ist nervös und ungestüm, die beiden scheinen beim Küssen nicht zu harmonieren. Mit viel Elan will Tommy Ruth durch die Luft wirbeln, diese wehrt sich jedoch erfolgreich, während er sie wie ein Hund abschlabbert. Ruth ist sichtlich genervt von Tommys Anmache.

Inzwischen liegen Kathy und Andrew im Gras, küssen und umarmen sich. Als Andrew sich jedoch sein Hemd vom Leib reißt und sich gleich daran begibt, dies auch bei Kathy zu tun, wird es ihr zu bunt – Sie drückt seine Hände von sich und scheuert ihm eine.

KATHY

Idiot, kannst du nicht aufpassen?

Tommy setzt zur gleichen Zeit zu einer erneuten Kussattacke gegen Ruth an, als ihn diese entnervt zurück drängt, so dass er rückwärts auf Kathys Bett fällt.

RUTH

Vollidiot!

Nr. 23, Kunstraum, I/T, nächster Morgen

Kathy und Tommy sitzen sich am nächsten Tag in der Kunststunde gegenüber und arbeiten an ihren Bildern – Tommy ist nach dem Vorfall mit Ruth merklich unkonzentriert, während Kathy akribisch an ihrem Werk malt. Neben Tommy sitzt Laura. Der Platz neben Kathy, auf dem normalerweise Ruth säße, ist frei.

KATHY (während sie weiter malt,
scheinbar beiläufig, ohne Tommy anzuschauen)

Wo ist denn Ruth?

TOMMY

Ach, Ruth...

Kathy hakt nach Tommys unergiebigem Antwort nicht weiter nach und malt weiter. Dann hält sie inne und blickt zu Tommy, der inzwischen ganz aufgehört hat zu malen, und gelangweilt vor sich hin starrt.

KATHY (vorsichtig)

Hey, was ist? Du schaust gerade so, als hätte die Krankenschwester dir den Arm amputiert.

Tommy antwortet nicht, schaut nur auf sein Bild und muss wegen Kathys Bemerkung grinsen. Die Jugendlichen, die ständig damit konfrontiert sind, später gewisse Organe oder Körperteile zu spenden, haben begonnen, darüber Witze zu machen.

KATHY

Okay, vielleicht war es gar nicht der ganze Arm, sondern nur der kleine Finger. Dann allerdings gäbe es keinen Grund, so ein Gesicht zu machen.

Tommy schaut Kathy nun an, er lächelt und schüttelt den Kopf. Kathy lächelt zurück. In diesem Moment kommt Ruth, die sich zur Kunststunde verspätet hat, in den Raum. Sie geht demonstrativ an Tommy vorbei, blickt ihn dabei finster von der Seite an und setzt sich an

einen Tisch am anderen Ende des Raumes. Kathy, die zu diesem Zeitpunkt noch nichts von dem Streit zwischen den beiden weiß, blickt irritiert. Tommy, dessen kurzzeitige gute Laune nun wieder in Depression umschlägt, steht auf und verlässt den Raum. Laura lehnt sich nun etwas zu Kathy herüber und spricht, halb flüsternd.

LAURA

War mir klar, dass es mit den beiden nicht lange gut gehen würde. Du bist dann wohl die logische Nachfolgerin.

KATHY (erschrocken)

Du meinst, die beiden... ?

Laura zuckt nur mit den Achseln. Kathy blickt nachdenklich.

Nr. 24, Wiese vor dem Internat, A/T, nach Schulschluss am selben Tag

Ein idyllischer, sonniger Nachmittag im Park des Internats. Die meisten Schüler haben sich einen Platz auf der Wiese gesucht, um gemeinsam nach der Schule zu entspannen oder allein für die nächste Prüfung zu lernen oder ein Buch zu lesen. Kathy hat es sich im Halbschatten einer Weide mit einigen ihrer Freunde bequem gemacht. Zusammen mit Rachel, Laura, Peter und Tommy bildet sie einen Kreis. Ein Walkman, gerade die neueste technische Errungenschaft in Hailsham, wird von der Gruppe „geteilt“ – die Kopfhörer wandern in kurzen zeitlichen Abständen von einem zum anderen, so dass niemand ein Lied verpasst; für die Jugendlichen die perfekte Gelegenheit zum Flirten. Auf der Kassette sind Rocksongs aus den 1970ern.

Die Jugendlichen lachen und albern herum, während sie sich gegenseitig die Kopfhörer aufsetzen. Andrew, der neben Kathy sitzt, flirtet immer noch mit ihr und versucht ihr näher zu kommen, als er ihr die Kopfhörer aufsetzt. Kathy, die besonders verunsichert ist, da Tommy, gerade von Ruth getrennt, auf der anderen Seite neben ihr sitzt, versucht Andrew auszuweichen. Dieser ist jedoch hartnäckig und fällt – recht plump – auf Kathy, als diese sich von ihm ab und zu Tommy hin wendet. Tommy, der nicht recht weiß, wie er sich in dieser Situation verhalten soll, schaut sich die beiden nur aus den Augenwinkeln an.

Wir verfolgen nun die Szene aus Kathys Perspektive: sie liegt mit dem Rücken auf der Wiese, blickt in den Himmel, Kopfhörer in beiden Ohren und hört nichts als die laute Rockmusik – sie ist also von der Geräuschkulisse um sie herum abgeschnitten. Andrew beugt sich nun so über sie, dass Kathy sein selbstsicher grinsendes Gesicht vor dem blauen Himmel sieht. Als er sich Kathy immer weiter nähert, um sie zu küssen, schließt Kathy die Augen.

Gerade in diesem Augenblick zieht jemand Kathy die Kopfhörer vom Ohr. Andrew fährt hoch, Kathy dreht sich um. Hinter ihr kniet Ruth auf der Wiese, den Walkman in den Händen, und grinst Kathy an.

RUTH

Ups, hab ich euch etwa gestört? (Flüsternd zu Kathy.) Kathy, bitte, kannst du mit mir kommen? Ich hab was Dringendes mit dir zu besprechen.

Kathy dreht sich kurz zu Andrew um, der sie irritiert, jedoch optimistisch, die Kusszene bald fortzusetzen, anblickt.

KATHY

Okay. Da bin ich mal gespannt!

Kathy steht auf und folgt Ruth.

Nr. 25, Schlafraum der Mädchen, I/T, Minuten später

Kathy betritt nach Ruth das Zimmer der Mädchen, durch ihre enge Freundschaft gehen die beiden sehr vertraut und entspannt miteinander um. Ruth setzt sich auf den Schreibtisch und lässt ihre Beine baumeln, Kathy setzt sich neben sie.

RUTH (aufgeregt, sucht ein paar

Sekunden lang nach den passenden Worten)

Also gut, ich will gar nicht lang um den heißen Brei reden. Du hast ja sicher gemerkt, dass Tommy und ich Streit hatten.

KATHY

Ja, genau.

RUTH

Hast du sonst noch was gehört?

KATHY (schüttelt den Kopf)

Nein.

RUTH

Das Ding ist: ich will wieder mit Tommy zusammen kommen.
Und wollte dich fragen, ob du mir dabei hilfst.

Kathy schweigt und blickt vor sich auf den Boden.

RUTH

Was meinst du?

KATHY

Nichts... Ich bin nur überrascht. Ging alles so schnell, erst euer Streit und jetzt... Natürlich helfe ich dir.

RUTH (seufzt erleichtert)

Ich hab niemand anderem erzählt, dass ich mich wieder mit Tommy versöhnen will. Du bist die einzige, der ich es anvertraue. Du bist meine beste Freundin.

KATHY

Okay... Aber was soll ich denn machen?

RUTH

Rede einfach mit ihm. Ihr habt euch schon immer so gut verstanden, dir wird er zuhören.

KATHY

Ja... Ich bin wahrscheinlich die Richtige... Also, um mit ihm zu reden...

RUTH

Ja, dich respektiert er wirklich! Das hat er mir neulich erzählt. Wenn er einmal in der Zwickmühle wäre – er hätte lieber dich zur Unterstützung als irgendeinen von den Jungs. Wenn das kein Kompliment ist.

Ruth lacht und kneift Kathy freundschaftlich in die Seite. Diese lächelt auch, da sie sich über das Kompliment von Tommy freut. Plötzlich blickt Kathy Ruth sehr ernst an.

KATHY

Ruth, ist es dir wirklich ernst mit Tommy? Ich meine, wenn ihr wieder zusammen kommt, du wirst ihn nicht verletzen?

RUTH (verdreht die Augen)

Natürlich ist es mir ernst. Unsere Zeit in Hailsham ist bald um, es ist jetzt kein Spiel mehr.

Nr. 26, Nördlicher Sportplatz, A/T, drei Tage nach Kathys Gespräch mit Ruth

Kathy sitzt an einem düsteren, verregneten Nachmittag am Rande des nördlichen Sportplatzes in dem weiß verkleideten Sportpavillon auf einer Bank. Die Regentropfen prasseln aufs Dach, Kathy kauert sich in ihrer Regenjacke zusammen, ihre nassen Haare hängen ihr in Strähnen ins Gesicht. Sie beobachtet Tommy, der völlig allein im Regen mit einem Ball trainiert. Er ist in sich versunken und scheint den Regen nicht zu beachten, obwohl sein Trikot bereits völlig durchnässt ist.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Ruths Worte klangen wie eine düstere Ankündigung einer Zukunft, derer wir uns völlig ungewiss waren. Bald würden wir

getrennt werden und uns an verschiedenen Orten auf unsere Ausbildung als Pfleger vorbereiten, doch dadurch fühlten wir keine Befreiung – es war vielmehr so, als zöge man uns den Boden unter den Füßen weg, bevor wir überhaupt Zeit hatten, unsere Wurzeln zu finden.

KATHY (winkt Tommy zu sich)

Hey, Tommy!

Tommy hält sofort inne, lässt den Ball rollen, läuft wie ein gehorsamer Hund auf Kathy zu und setzt sich neben ihr auf die Bank, offensichtlich glücklich darüber, dass Kathy ihn gerufen hat.

KATHY

Ich habe gemerkt, dass du in letzter Zeit nicht so glücklich warst.

TOMMY

Wie meinst du das? Ich bin total glücklich!

Das besonders herzliche Grinsen, das Tommy zur Unterstützung seiner Worte aufsetzt, wirkt etwas verkrampft, da er vor Kälte am ganzen Leib zittert.

KATHY (entrüstet)

Tommy, du siehst total bescheuert aus, wenn du so lachst! Du musst endlich erwachsen werden. Alles in deinem Leben fällt auseinander, und wir wissen auch beide, warum.

TOMMY (verwirrt)

Ich verstehe dich nicht ganz, was wissen wir beide?

KATHY

Ich kenne nicht jedes Detail, aber Ruth hat mir erzählt, dass ihr Schluss habt. Alle reden davon.

TOMMY (lacht erleichtert)

Um ehrlich zu sein, Kath, das macht mir schon lange keine Sorgen mehr.

KATHY

Das sollte es aber! Von allen Jungs in Hailsham bist du ausgerechnet derjenige, auf den Ruth steht! Wenn wir Hailsham verlassen, musst du dir keine Sorgen machen, solange sie zu dir hält.

Tommy blickt still und nachdenklich in den Regen, beißt sich auf die Lippe.

KATHY (verzweifelt, da Tommy sie offensichtlich nicht versteht)

Hör mal, so viele Chancen bekommst du nicht mehr! Verstehst du denn nicht? Wir werden hier nicht mehr lange zusammen sein!

TOMMY (in einem für

ihn ungewöhnlich ernsten und überlegten Ton)

Das ist mir absolut klar, Kath. Genau deshalb kann ich nicht wieder Hals über Kopf zu Ruth zurück laufen. Es ist kein Spiel mehr.

Kathy, die sich für ihren Gefühlsausbruch schämt, blickt nun zu Boden. Tommy schaut zu ihr hinüber, mit einer Mischung aus Unsicherheit und Erwartung. Die Szene verschwimmt im Regen.

Nr. 27 Cottages, A/T, zwei Monate später

An einem bewölkten Herbsttag fährt ein verrosteter Kleinbus über eine Landstraße, deren holpriger Zustand verrät, dass sich die Szenerie in einem abgelegenen ländlichen Raum befindet. Die Landschaft ist weniger hügelig als um Hailsham, man sieht brachliegende Felder, vereinzelt säumen Eichen den Weg. Das Wetter ist deprimierend regnerisch, als hätte

der Niederschlag seit Kathys und Tommys Gespräch am nördlichen Sportplatz nicht mehr ausgesetzt.

Der Bus biegt in einen Feldweg ein, der nach einigen Metern bei den Cottages endet.

Einblendung: Cottages – zwei Monate später

Die Cottages, das ist eine Ansammlung von ehemals landwirtschaftlich genutzten Gebäuden. Äußerlich sehen die Gebäude sehr verfallen aus, fast entsteht der Eindruck einer Geisterstadt. Es gibt ein Hauptgebäude mit zwei Stockwerken; in beiden befinden sich kleine, höher liegende Fenster. Die einst weiße Farbe der Fassade ist nun grau und rissig. Einige Schindeln des Daches fehlen. Um das Hauptgebäude herum stehen in einigem Abstand mehrere Scheunen, alle von unterschiedlicher Höhe und Breite, in einfacher Bauart und aus verwittertem Holz.

Der Bus hält auf dem Hof vor dem Hauptgebäude, wo auch noch ein grüner Rover parkt, ein Modell aus den späten Siebzigern. An der Pforte des Hauptgebäudes steht eine Gruppe von Jugendlichen – die Veteranen – von denen drei, wetterfest gekleidet, beim Erblicken des Busses den anderen Jugendlichen zum Abschied auf die Schulter klopfen, ihre bereitgestellten Taschen greifen und durch den Regen zum Bus eilen. Aus diesem steigen derweil einige andere Jugendliche aus: es sind Kathy, Ruth und Tommy. Während die drei Jugendlichen aus dem Haus aufgeregt an ihnen vorbei zum Bus drängen und ihnen nur beiläufig Begrüßungen zurufen wie „Na ihr!“ oder „Viel Spaß!“, stehen die drei Hailsham-Schüler verloren in der neuen Umgebung und betrachten durch den Regen den Ort, der ihr vorübergehendes Zuhause sein wird, mit einiger Skepsis. Tommy steht dicht neben Ruth und hat seinen Arm bei ihr eingehakt; die beiden haben sich offensichtlich wieder versöhnt.

Hinter den Jugendlichen aus dem Haus ist inzwischen ein etwa fünfzigjähriger Mann mit zerzausten Haaren, ungepflegtem Stoppelbart und landwirtschaftlicher Arbeitskleidung aus der Tür getreten. Er stapft auf die Hailsham-Schüler zu; er scheint direkten Blickkontakt mit den Neuankömmlingen vermeiden zu wollen – entweder aus Abneigung oder schierem Desinteresse spricht er seinen Begrüßungstext, als hätte er ihn auswendig gelernt und seit vielen Jahren immer wieder in derselben Form rezitiert.

KEFFERS

Willkommen bei den Cottages – hier werdet ihr euch auf eure Ausbildung vorbereiten. Für das nächste Jahr seid ihr in verschiedenen Abteilen im Hauptgebäude und im alten Geräteschuppen untergebracht. Ich bin für die Beaufsichtigung der Anlage zuständig, mein Name ist Keffers. Ich tätige auch die Einkäufe – ich muss euch darüber informieren, dass ihr bei allen Fragen zu eurem körperlichen Befinden mich aufsuchen könnt und auch müsst. Zu allen weiteren Rechten und Pflichten können euch die anderen Objekte aufklären.

Während sich der schlecht gelaunte Keffers nach dieser für die Hailsham-Schüler unerwartet harschen Begrüßung abwendet und weiter zu einer der Cottages stapft, tritt bereits einer der Bewohner der Cottages auf die Gruppe zu und begrüßt sie herzlich.

FRANK

Lasst euch nicht von dem alten Keffers einschüchtern. Ich bin Frank!

Nr. 28, Hauptgebäude der Cottages, I/T, unmittelbar anschließend

Angeführt von Frank betreten die Hailsham-Schüler das Hauptgebäude der Cottages. Von innen sieht es viel freundlicher aus als von außen: Die Wände sind in Rot- und Gelbtönen gestrichen und, ähnlich wie die Räume in Hailsham, kreativ ausgeschmückt, mit Bildern und verschiedenen Blumenmotiven. Aus dem kleinen Flur führt eine schmale Wendeltreppe ins Obergeschoss. Rechts geht es in den größten Raum des Hauptgebäudes, der etwa zwei Drittel der Grundfläche einnimmt und in einen Küchenteil und einen großen Aufenthaltsbereich unterteilt ist. In letzterem befinden sich gepolsterte, altmodisch gemusterte Sofas vor einem Schwarzweiß-Fernseher und einem vollgepackten Bücherregal an der Wand. Außerdem gibt es noch einen großen Kamin, vor dem Holz zum Heizen gestapelt ist.

Die restlichen beiden Bewohner der Cottages begrüßen die Neuankömmlinge im Flur per Handschlag. Während Ruth direkt und freundlich lächelnd auf sie zu geht, sind Kathy und

Tommy noch sichtlich verunsichert und bleiben im Hintergrund.

FRANK

Darf ich vorstellen: die anderen Veteranen, Joana und Howard.

Nacheinander lächeln die Veteranen den Hailsham-Schülern herzlich zu und sagen „Hi“. Dann ergreift Ruth das Wort und stellt ihre ehemaligen Klassenkameraden vor, indem sie einzeln auf sie zeigt und ihre Namen nennt.

RUTH

Und wir sind Kathy, Tommy, und ich bin Ruth.

JOANA

Schön, dass ihr da seid! Wir hätten echt nicht so schnell mit so netten Leuten gerechnet!

HOWARD

Die einen kommen, die anderen gehen. Woher kommt ihr denn?

RUTH

Wir sind alle aus Hailsham.

Ein Raunen geht durch die kleine Gruppe der Veteranen, als sie Hailsham hören. Die Neuankömmlinge reagieren darauf mit verwunderten Blicken.

JOANA

Wow, hoher Besuch in den Cottages! (Sie zwinkert den Hailsham-Schülern zu.) Frank kann euch ja erst mal eure Zimmer zeigen und dann sehen wir weiter.

FRANK

Dann mir nach!

Nr. 29, Hauptgebäude der Cottages, I/T, nach der Ankunft

Ein Zusammenschnitt der Szenen, die die folgenden Stunden des ersten Tags der Hailsham-Schüler in den Cottages beschreiben.

Zunächst sieht man, wie die Hailsham-Schüler dem sehr herzlichen und einladenden Frank folgen. Er führt sie die Treppe hinauf in verschiedene leer stehende Zimmer, die in bunten Farben gestrichen sind – eins grün, eins orange, eins violett - und nur darauf zu warten scheinen, von den Neuankömmlingen Individualität eingehaucht zu bekommen. Die Mienen der Hailsham-Schüler hellen sich zunehmend auf, während sie mit wachen Augen ihre neue Umgebung kennen lernen. Kathy und Tommy halten sich weiter zurück, während Ruth sich lebhaft mit Frank unterhält. Es ist die Stimmung von Schulabgängern, die gerade in ihre erste Wohngemeinschaft und somit in die Unabhängigkeit ziehen. Man sieht nur nahe Lippenbewegungen. Dazu die Stimme der erwachsenen Kathy.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Die Cottages waren für uns, die wir nur die Sicherheit Hailshams kannten, so ungewohnt neu, und doch nahmen sie uns auf, als hätten wir nie einen anderen Bestimmungsort gekannt.

In einer weiteren Momentaufnahme sitzen und liegen alle Bewohner der Cottages dicht zusammen gedrängt auf den Sofas im Aufenthaltsraum der Cottages und unterhalten sich. Kathy und Tommy sitzen nebeneinander, Ruth hat sich aus Platzmangel quer über sie gelegt. Howard legt Holzscheite in den Kamin. Auf den Gesichtern der Bewohner sind die verschiedensten Gemütszustände abzulesen: Freude, Erstaunen, Nachdenklichkeit, Bewunderung. Die drei Hailsham-Freunde sind sich in dieser Szene so nah wie selten zuvor und suchen immer wieder den Blickkontakt zueinander.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Das Bild von uns, wie wir dort so dicht aneinander gedrängt vor dem Kamin saßen, ist vielleicht nicht so unpassend. Denn irgendwo tief im Innern blieb ein Teil von uns immer wie in diesem Moment: ängstlich vor der Welt da draußen und, egal wie sehr wir uns innerlich dafür verachteten, nicht im Stande,

einander loszulassen.

Nr. 30, Hauptgebäude der Cottages, I/T, an einem Morgen drei Tage nach der Ankunft

In den Tagen nach ihrer Ankunft in den Cottages sind die Hailsham-Schüler bemüht, sich in den Cottages einzuleben und sich den neuen äußeren Bedingungen anzupassen. Nach dem Frühstück unterhalten sich Frank, Joana, Ruth, Kathy und Tommy am langen Holztisch sitzend, der den Küchenbereich vom Sofabereich trennt. Howard ist bereits aufgestanden, Frank und Joana sitzen auf der einen Seite, Joanas Arm liegt auf Franks Schultern. Ihnen gegenüber sitzen Kathy und Tommy, Ruth sitzt dazwischen am Tischende.

JOANA

Also, das Gute an den Cottages ist, dass man sich frei bewegen kann. Niemand sagt euch, wann ihr essen müsst, wann ihr lernen müsst, oder so.

FRANK (grinsend)

Niemand kümmert sich darum, in welchem Zimmer ihr schlaft.

JOANA (kneift Frank in die Seite)

Keffers bringt Vorräte vorbei, Holz holen wir uns selbst aus dem Wald.

Kathy und Tommy, die noch nie so selbständig gelebt haben, werfen sich einen besorgten Blick zu. Ruth, die sich alle Mühe gibt, sich anzupassen, blickt zuversichtlich.

KATHY (zu Joana)

Du meinst, ihr geht einfach so alleine in den Wald?

JOANA (lacht los)

Wenn es hier drinnen kalt wird, was sollen wir machen? Die Cottages sind total schlecht isoliert, man muss viel heizen.

RUTH

Es ist echt kalt hier drinnen. Kann man genau so gut rausgehen.

JOANA

Gute Idee eigentlich. Wir könnten noch ein bisschen Holz nachholen. Kommt ihr mit?

Fragend blickt Joana in die Runde. Tommy und Kathy schütteln instinktiv den Kopf.

RUTH (ungeduldig)

Also, ich bin dabei!

JOANA

Super, und du, Frank?

FRANK

Lass mal, ich ruh mich auch heute lieber aus.

Joana verzieht scherzhaft das Gesicht, steht auf, um sich fertig zu machen und gibt Frank einen leichten Ellbogen-Check zum Abschied.

JOANA

War ja klar. Also dann, Ruth!

Joana verlässt das Zimmer, Ruth schlürft noch eilig ihren Tee aus, grinst Tommy an, während sie ihm, Joanas Verhalten nachahmend, einen Seitenhieb verpasst und dann Joana hinterher läuft. Kathy beobachtet Ruths Verhalten missmutig.

Nr. 31, Kathys und Ruths Zimmer, I/T, drei Stunden später

Während Ruth mit Joana spazieren geht, liegt Kathy bäuchlings auf ihrem Bett und liest eine abgegriffene Taschenbuchausgabe von *Daniel Deronda*, dem Roman von George Eliot. Wie in Hailsham ist Kathy in einem Zimmer mit Ruth untergebracht, in den Cottages teilen sich

die beiden das Zimmer jedoch nur zu zweit. Die Wände, die beim Einzug noch kahl waren, sind inzwischen mit allerlei Basteleien und Bildern behangen, die Kathy und Ruth bei diversen Austausch in Hailsham erstanden haben. Während Kathy völlig in Eliots Geschichte vertieft ist, platzt Ruth wie ein Wirbelwind ins Zimmer. Sie wirft ihre Mütze und Regenjacke aufs Bett und landet mit einem Satz neben Kathy.

RUTH

Bin wieder da! Es war super draußen!

Ruth stört sich nicht weiter daran, dass sie offensichtlich Kathy bei ihrer Lektüre unterbrochen hat. Kathy, merkbar schlecht auf Ruth zu sprechen, blickt nur stur auf die Seiten ihres Buches. Ruth versucht, Kathys Aufmerksamkeit zu erlangen und schlägt ihr das Buch zu.

RUTH

Hey, Leseratte! Es gibt noch andere Dinge als Bücher!

In diesem Moment sieht Ruth den Titel des Buches.

RUTH

Daniel Deronda! Klasse, das hab ich vor drei Monaten schon gelesen! Irgendwann kommt doch raus, dass Daniel der Sohn einer jüdischen Opernsängerin ist, deren Mann stirbt...

Kathy wirft Ruth einen entrüsteten Blick zu, wovon Ruth keine Notiz nimmt.

RUTH

... und dann vertraut sie Daniel diesem Engländer an, um ihn als Gentleman zu erziehen? Und am Ende heiratet er Mirah. Oder so ähnlich?

KATHY

Danke, damit hast du mir das Weiterlesen ja erspart.

RUTH

Sorry... ist aber sowieso nicht das beste Buch.

KATHY (nach einem kurzen Zögern)

Sag mal, hast du eigentlich vorhin gemerkt, wie schlecht du Tommy hast dastehen lassen? Für ihn ist es vielleicht nicht so lustig, wenn du die coolen Veteranen nachmachst.

RUTH

Ich weiß nicht, was du meinst.

KATHY

Na, eben, als du ihn in die Seite geboxt hast. Das hast du doch nur Joana nachgemacht. Bild dir bitte nicht ein, dass das cool ist.

RUTH

Ach, das ist es also, was die kleine Kathy so aufregt. Ruth freundet sich mit den anderen an und die Babyschwester hat keinen mehr zum Spielen.

KATHY

Hör auf damit! Du weißt genau, dass das richtige Leben nichts mit sowas zu tun hat.

RUTH

Oh, Kathy, die große Lebensberaterin! Du hast immer noch diese fixe Idee. Wir aus Hailsham, wir sind immer noch die kleinen Kinder von damals, die zusammen bleiben und uns nie ändern. Aber so ist es nicht. Wir entwickeln uns weiter.

KATHY

Das hat nichts mit Hailsham zu tun. Ständig lässt du Tommy wie einen Idioten dastehen. Du solltest dich besser um ihn kümmern, du bist seine Freundin.

RUTH

So ist es – *ich* bin seine Freundin. Und wenn du dich bei uns einmischen sollst, werde ich es dir schon sagen.

Kathy blickt Ruth perplex an und antwortet nicht mehr.

RUTH (in einem versöhnlichen Ton)

Na ja, aber so *ganz* einsam scheinst du ja auch nicht zu sein.

Kathy hat nun genug von Ruth, sie blickt sie wütend an, klammert sich dann an ihr Buch und versucht, weiter zu lesen.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Als Ruth das mit dem nicht-ganz-so-einsam-Sein erwähnte, war ich nicht einfach beleidigt. Es war ein Vertrauensbruch. Denn es gab keinen Zweifel daran, was sie damit meinte.

Nr. 32, Kathys und Ruths Zimmer, am Abend einen Tag nach der Ankunft

Kathy und Ruth liegen nachts wach nebeneinander im Bett und starren zur Decke.

KATHY

Geht es dir auch manchmal so, dass du es einfach machen willst?

RUTH (blickt Kathy erschrocken

an und grinst dann, Schulter zuckend)

Ich hab ne Beziehung. Wenn ich Lust hab, kann ich es einfach mit Tommy machen.

KATHY

Vielleicht ist mit mir was nicht in Ordnung. Manchmal hab ich so ein ganz starkes Bedürfnis... Dann denke ich fast, ich könnte es mit jedem machen, sogar mit dem alten Keffers... Kennst du

das nicht?

RUTH (verzieht den Mund zu
einem seltsamen Grinsen und schüttelt den Kopf)
Was? Mit jedem würde ich es nicht direkt tun.

Ruth blickt Kathy angewidert an.

KATHY
Na ja, nicht mit jedem... Ist ja nur son Gefühl.

RUTH
Kein Problem... Aber warum erzählst du mir das?

KATHY (grinst verlegen)
Hehe...

RUTH
Du hast doch nicht... ? Mit wem?

Kathy lächelt und nickt, als würde sie sich gerade bewusst, dass sie Ruth etwas Albernere erzählt hat. Ruth blickt Kathy erstaunt an.

Nr. 33, Cottages, I/N, Tag der Ankunft

Rückblende zum Tag, als Kathy und die anderen Hailsham-Schüler in den Cottages ankamen. Wie in Szene 28 sitzen die Hailsham-Schüler auf der Couch im Aufenthaltsraum, nur sind alle außer Kathy, Ruth und Tommy inzwischen im Bett. Es ist inzwischen später Abend, außer dem Feuer im Kamin gibt es keine Lichtquelle. Ruth und Tommy albern scherzhaft miteinander rum, während Kathy daneben sitzt und über das Verhalten ihrer Freunde lacht. Ruth und Tommy stehen auf, winken Kathy scherzhaft zu, während sie sich in Richtung Tommys Zimmer bewegen. Als die beiden im Flur verschwunden sind und Kathy aufsteht, um sich auch schlafen zu legen, erscheint Howard in der Tür.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Was ich Ruth nicht erzählte, war, wie einsam ich mich fühlte, als ich sie und Tommy so glücklich zusammen sah...

Kathy und Howard gehen aufeinander zu, umarmen und küssen sich.

Nr. 34, Cottages, I/T, nach Kathys Streit mit Ruth

Nachmittags sitzen einige der Cottages-Bewohner im Aufenthaltsraum: auf der einen Couch Joana, Frank und Howard, auf der anderen Kathy, Ruth und Tommy. Die Stimmung ist aufgelockert – nach dem Vertrauensbruch zwischen Ruth und Kathy ist deren Verhältnis zwar angespannt, aber sie verhalten sich vor den anderen normal. Im Fernsehen läuft eine Sitcom – als Running Gag verpasst der Hauptdarsteller seinem besten Freund immer wieder einen leichten Ellbogen-Check in die Seite.

JOANA

So ein Mist, gleich hab ich wieder Fahrstunde.

FRANK

Schon wieder? Wie lange willst du noch üben, bis sie dir den Lappen geben?

JOANA

Ich hatte erst zehn Stunden! Mach doch selbst erst mal den *Lappen!*

KATHY

Bekommt man den Führerschein erst, wenn man sich zur Pfleger-Ausbildung angemeldet hat?

JOANA

Nee, das geht ganz unabhängig davon. Du füllst nur son Formular aus und begründest, dass du nen dringenden Grund

hast. Zum Beispiel hat von uns momentan keiner den Führerschein – ich kann dann sagen, dass jemand von uns die Einkäufe macht, oder falls jemand krank ist und untersucht werden muss.

FRANK

Und wenn du den Lappen dann hast, können wir auch Steve besuchen.

KATHY

Steve?

FRANK

Ja, der ist ausgezogen, als ihr kamt. Ein guter Kerl...

Ruth hat in der Zwischenzeit eine Zeitschrift unter den Polstern des Sofas gefunden, sie hervorgeholt und das Cover betrachtet. Als sie bemerkt, um welche Art von Zeitschrift es sich handelt, unterbricht sie Frank jäh.

RUTH

Wah...! Hier liegt n Porno!

Die anderen drehen sich erschrocken zu Ruth um. Ruth wedelt mit einer Sexzeitschrift durch die Luft. Alle lachen lauthals, Tommy reißt Ruth das Heft aus der Hand und beginnt, darin zu blättern.

TOMMY

Wow, ist das deine, Frank?

FRANK (lachend, nimmt Tommy die Zeitschrift ab)
Red keinen Scheiß, vielleicht habt ihr die ja aus Hailsham eingeschmuggelt!

HOWARD

Keffers hat die bestimmt nicht mitgebracht, der gönnt uns so was nicht...

RUTH

Dann ist sie sicher von einem, der schon ausgezogen ist!

HOWARD (grölend)

Genau! Die ist von Steve! Steve hat sie versteckt.

Alle außer Kathy sind jetzt außer sich und brechen in schallendes Gelächter aus. Die Zeitschrift wird von einem zum nächsten gereicht. Kathy bleibt dabei ernst und hält sich, wie meistens in den Cottages, im Hintergrund. Als das Heft jedoch in Tommys Händen ist, erhascht sie einen Blick auf eine Seite, wo sie das Gesicht einer jungen Darstellerin erblickt. Kathy beginnt zu grübeln.

Nr. 35, Gelände der Cottages, A/T, einen Tag später, Nachmittag

Am folgenden Tag regnet es in Strömen. Auf dem Gelände um die Cottages bilden sich überall Pfützen, der Boden weicht auf und wird schlammig. Aus Richtung des Hauptgebäudes läuft Kathy in Richtung einer etwas abgelegenen Scheune. Sie trägt einen dicken Kapuzenpullover - die Kapuze hat sie tief ins Gesicht gezogen -, Jeans und Gummistiefel. An der Tür zur Scheune hält sie kurz inne, blickt sich um, als wolle sie kontrollieren, dass sie unbeobachtet ist, bevor sie die Tür aufreißt und die Scheune betritt.

Nr. 36, Äußere Scheune, Cottages, I/T, unmittelbar anschließend

Die äußere Scheune ist besonders verfallen und wird nur als Lagerraum für Gartengeräte und altes Gerümpel genutzt: überall stehen Sofas mit aufgerissenem Polster oder Regale, in denen die Bretter fehlen. Es gibt keine elektrische Beleuchtung, aber durch einige abgerissene Bretter dringt Licht in den Raum. Gleichzeitig tropft an einigen Stellen der Regen durch das undichte Dach.

Kathy schließt die Tür, nimmt ihre Kapuze ab, ihr Blick schweift über den Raum, der durch sein fahles Licht beunruhigend auf sie wirkt. Sie findet eine Bank aus verrottetem Holz, auf

der sie Platz nimmt. Unter ihrem Pullover kramt sie eine Zeitschrift hervor: es ist das Pornoheft, das Ruth am Vortag unter den Polstern eines Sofas gefunden hat. Verunsichert blickt Kathy sich um, als befürchte sie, beobachtet zu werden. Dann hält sie das Heft vorsichtig in beiden Händen und betrachtet die Darstellerin auf der Titelseite eindringlich. Kathys Blick schweift nur kurz über ihren Körper und haftet dann an ihren Augen. Sie blickt in diese Augen, als suchte sie etwas in ihnen und als wollte sie die Frau etwas fragen. Dann neigt Kathy ihren Kopf, scheinbar um einen anderen Blickwinkel auf die Fotografie zu erhalten. Nach einem kurzen Innehalten blättert sie weiter und betrachtet die Gesichter von weiteren Frauen.

Während der Regen weiter auf die äußere Scheune prasselt und an verschiedenen Stellen durch das undichte Dach dringt, nimmt Kathy ein Knarren wahr, das nicht zur Regenkulissee passt. Sie schreckt auf, blickt zur Tür, dann über die Berge von ausgemusterten Wohngegenständen: nichts Auffälliges. Als Kathy sich wieder den Gesichtern im Heft widmen will, hört sie ein Kichern aus der Richtung eines alten Bücherregals. Um ihre Verunsicherung zu überspielen, setzt Kathy einen gelangweilten Ton auf und ruft in den Raum.

KATHY

Herzlich Willkommen! Nicht schüchtern sein!

Tommy tritt hinter dem Regal hervor und schaut Kathy verlegen an.

TOMMY

Hi Kathy.

KATHY (behält ihren gelangweilten Tonfall bei)

Komm ruhig näher. Zu zweit macht das noch viel mehr Spaß.

TOMMY

Ich wusste nicht, dass du so was magst.

KATHY

Sollten Mädchen das nicht auch dürfen? Du kannst das Heft gern haben, wenn ich fertig bin.

TOMMY

Ich hab's doch gestern schon gesehen.

Kathy will sich durch Tommy nicht beirren lassen und blättert weiter durch das Heft.

TOMMY

Suchst du irgendwas?

KATHY

Ich schau mir nur unanständige Bilder an.

TOMMY

Nur zum Spaß?

KATHY

So könnte man es ausdrücken.

TOMMY

Also, das macht man... (Er kichert.) Wenn es Spaß machen soll, musst du die Bilder länger anschauen. Wenn du so schnell drüber blätterst, funktioniert das nicht.

KATHY

Woher willst du denn wissen, wie es bei Mädchen funktioniert?
Oder hast du es dir schon mit Ruth angesehen?

TOMMY

Kath, ich hab dich genau beobachtet, du suchst doch irgendwas.

Kathy zögert einen Moment, dann sieht sie Tommy an.

KATHY (entrüstet)

Hat Keffers dich jetzt für seine Porno-Patrouille rekrutiert? Wir holen uns eben alle unsere Kicks.

TOMMY

Aber deswegen machst du es doch nicht. Es ist dein Gesicht, Kath. Du siehst traurig aus, wenn du dir die Bilder anschaust.

Das bringt das Fass für Kathy zum Überlaufen. Sie springt auf, drückt Tommy das Heft in die Hand.

KATHY

Hier, gib es Ruth! Schau einfach, was es bei ihr bewirkt!

Kathy geht an Tommy vorbei und lässt ihn in der Scheune stehen.

Nr. 37, Feldweg in der Nähe der Cottages, A/T, grauer Herbsttag, fünf Tage später

Kathy und Ruth, in gepolsterten Jacken und mit Schal, schlendern über einen Feldweg, der von den Cottages wegführt. Zu beiden Seiten des Weges befinden sich brachliegende Felder und vereinzelt Linden. Die Kanister und die leere Stofftasche, die die Freundinnen in den Händen halten, deuten darauf hin, dass sie sich auf den Weg gemacht haben, um Besorgungen für die Cottages zu tätigen. Schweigend und mit nachdenklicher Miene gehen sie dicht nebeneinander her, den Blick auf den staubigen Weg gerichtet.

An einer Kreuzung mit einem anderen Feldweg hält Ruth inne und bückt sich nach einem Stück Papier, das sie auf dem Weg entdeckt hat. Sie hebt es auf und betrachtet es gemeinsam mit Kathy. Es handelt sich um eine abgerissene Seite aus einem Anzeigenblatt eines Einrichtungshauses. Sie ist leicht verschmutzt, die Abbildungen der Möbel und die Preisangaben sind jedoch deutlich zu erkennen. Die Fotografie einer Büroszene bedeckt den Großteil der Seite: ein geräumiges, helles Zimmer mit modern geschwungenen Schreibtischen und Arbeitsstühlen, deren Beine metallisch schimmern. Verschiedene Angestellte mit blitzendem Lächeln und perfekt sitzender Kleidung scheinen sich gerade in einer Pause über eine scherzhafte Bemerkung zu amüsieren und lassen die Szenerie, gemeinsam mit den

blühenden Pflanzen, freundlich und einladend erscheinen.

Ruth lächelt verträumt, während sie die Abbildung betrachtet. Kathys Blick zeigt keine besondere Regung.

RUTH

Also, das wäre doch mal ein schöner Arbeitsplatz. Findest du nicht?

Kathy blickt Ruth vorwurfsvoll an.

KATHY

Weißt du nicht mehr, was Miss Emily zu dem Thema gesagt hat?
Wir werden niemals in solchen Büros arbeiten.

Ruth seufzt und steckt den Zettel in ihre Tasche, während die beiden ihren Weg fortsetzen.

Nr. 38, Kathys und Ruths Schlafraum in den Cottages, A/T, am selben Abend

Ruth und Kathy liegen nachts wie üblich stundenlang wach nebeneinander und diskutieren die alltäglichen Dinge aus dem Leben der Cottages. Nachdem nun ihre Identitätssuche in sehr unterschiedlichen Zeitschriftenbildern begonnen hat, fällt auch ihr Gespräch auf dieses Thema.

RUTH

Glaubst du auch daran? Dass wir alle von jemandem kommen, der genauso aussieht wie wir?

KATHY

Das ist erschreckend, oder? Stell dir vor, du triffst deine Kandidatin auf der Straße, und sie sieht aus wie dein eigenes Spiegelbild...

RUTH

Na ja, meine Kandidatin müsste nicht ganz genau so aussehen.

KATHY

Stimmt, die haben vielleicht ne andere Frisur oder so.

RUTH

Ich weiß nicht... Aber bestimmt sind es doch Leute, die in Auftrag gegeben haben, sich selbst zu klonen. Dann wären die schon älter.

KATHY (ängstlich)

Denkst du, die Kandidaten kümmern sich darum, was mit uns passiert?

RUTH

Ich denk schon. Insgeheim wünschen die sich bestimmt, uns kennen zu lernen.

KATHY

Findest du? (Pause.) Ich glaub, die verdrängen uns eher. Ich mein, wenn man bedenkt, was später mit uns passieren soll, Spenden und so. Ist doch auch komisch, wir haben fast nie Kontakt mit den richtigen Menschen.

RUTH (Lächelt Kathy an.)

Das ist, weil wir etwas Besonderes sind. Wir sind auserwählt, anderen zu helfen. Deswegen haben wir auch so viel Glück... Wie schön es in Hailsham war. Wie glücklich wir hier sind.

KATHY (Seufzt, lächelt zurück.)

Du hast schon recht. Aber was machen wir, wenn es so weit ist? Hast du keine Angst?

RUTH (Legt ihre Hand auf Kathys Schulter.)

Denk jetzt an was Schönes, Kath. (Sie schmunzelt, schweigt einen Augenblick.) Joana macht doch grad ihren Führerschein.

KATHY

Was hat das jetzt damit zu tun?

RUTH

Also neulich, auf einer Überlandfahrt, da war sie in Norfolk...

KATHY

Die verlorene Ecke!

RUTH

Ja genau! Und, wie man es in der verlorenen Ecke vermutet, hat sie dort etwas gefunden.

KATHY

Jetzt machs nicht so spannend! Was hat sie gefunden?

RUTH

Sie... hat... (flüstert) meine Kandidatin gesehen!

KATHY

Nein!

RUTH (in überschäumender Aufregung)

Ja! Sie hat ne Pause gemacht an ner Straßenecke. Und da saß sie, hinter nem großen Fenster, an nem Schreibtisch.

KATHY

Wahnsinn! Wie alt war sie? Wie sah sie aus?

RUTH

So etwa vierzig. Hatte die Haare etwas länger als ich, so zurück gebunden. (Ruth zeigt Kathy, wie.) Und hat Joana sogar kurz angeschaut!

KATHY (freut sich mit Ruth)

Wow, wie toll!

Ruth legt vertrauensvoll beide Hände auf Kathys Schultern, als wollte sie sie umarmen.

RUTH

Kath... Ich hab ne Idee. Wenn Joana ihren Führerschein endlich hat, fahren wir alle zusammen nach Norfolk. Dann besuchen wir meine Kandidatin.

Kathy, die gewöhnlich schüchtern ist und sich ungern in Abenteuer stürzt, senkt einen Moment lang zögerlich den Blick. Dann lächelt sie Ruth an.

KATHY

Das machen wir! Und wer weiß, was wir da noch alles finden!

Kathys und Ruths Gesichter strahlen, während sie im Freudentaumel auf ihren Betten auf und ab springen. Gleichzeitig erklingt die Erzählerstimme der erwachsenen Kathy.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

In jenem Moment war ich eigentlich unsicher, ob Joana wirklich Kathys Kandidatin gesehen hatte oder ob Ruth ihr schon vorher von dem Büro in der Anzeige erzählt hatte – vielleicht war Ruths Kandidatin nur Joanas Phantasie entsprungen. Tatsache ist: wir glaubten alle auf unterschiedliche Weise daran, dass wir, wenn wir unsere Kandidatin sähen, einen Einblick in unsere Seele erhalten würden. Dass wir erfahren würden, wer wir tief in unserem Innern sind.

Leuchtende Augen der beiden Freundinnen, während die Lichter erlöschen.

Nr. 39, Einfahrt der Cottages, I/T, einen Monat später

Es ist ein kalter Wintertag, aber die Sonne strahlt aus einem blauen Himmel. Mit Mütze und Schal ver mummt und mit einem Rucksack voll Proviant stürmen einige der Cottages-Bewohner aus der Tür des Hauptgebäudes hin zum alten Rover: Joana, Tommy, Ruth, Kathy. Der alte Keffers ruft ihnen noch hinterher.

KEFFERS

Dass ihr mir keinen Kratzer an die Karre macht!

Die vier Bewohner steigen gut gelaunt in den Wagen ein. Am Steuer sitzt Joana, die ihren Führerschein inzwischen bestanden hat. Neben ihr nimmt Kathy Platz, den Proviant auf dem Schoß. Auf der Rückbank sitzen Tommy, der gleich die Straßenkarte ausfaltet, und Ruth.

RUTH (zu Joana)

Ich wusste gar nicht, dass dieser Steve ausgerechnet in Norfolk wohnt!

JOANA

Ha ha, jetzt könnt ihr den Porno-Steve mal persönlich kennen lernen, der Typ is echt verrückt.

RUTH

Und wir suchen meine Kandidatin! Weißt du noch die Stelle?

Joana blickt einen Moment lang etwas verwirrt, dann lächelt sie Ruth an.

JOANA

Okay... Also, wir können mal Ausschau halten. Keine Garantie, dass wir sie finden. Aber wie war das mit der verlorenen Ecke?

TOMMY

Norfolk, das ist die verlorene Ecke von England. Da findet man alles wieder, was man verloren hat.

Mit stotterndem Motor und gröhrenden Jugendlichen setzt sich die Rostlaube in Gang.

Nr. 40, abgelegene Landstraße auf dem Weg nach Norfolk, I/T, eine Stunde später

Inzwischen ist die ausgelassene Stimmung etwas abgeflaut. Fragende Blicke der Cottage-Bewohner aus dem Fenster legen nahe, dass sie sich verfahren haben.

TOMMY

Ich versteh das nicht. Wir sind doch immer richtig abgebogen.

RUTH

Du bist echt unglaublich. Da sollst du nur *einmal* was richtig machen!

Ruth nimmt Tommy die Karte aus der Hand und studiert sie mit Expertenblick. Tommy schaut sie an und schweigt, man sieht jedoch, dass er innerlich brodelt. Ruths Blick wandert zwischen Karte und äußerer Umgebung hin und her: weder ein Straßenschild noch irgendein markanter Anhaltspunkt ist in der ländlichen Gegend zu finden. Eine vorbei ziehende Schafherde lässt darauf schließen, dass sie mitten in der Pampa gelandet sind.

Nr. 41, Hügel am Straßenrand, A/T, Minuten später

Die desorientierten Jugendlichen haben am Rand der Landstraße angehalten. Während Tommy und Joana die Karte studieren, ist Ruth auf den kleinen Hügel am Straßenrand gelaufen, als könnte sie durch die erhöhte Position eine bessere Orientierung erhalten. Kathy, die eher vermutet, dass Ruth nach dem Konflikt mit Tommy diesem aus dem Weg gehen will, folgt ihr und steht hinter ihr, während Ruth mit angestrengtem Blick die Landschaft absucht. Ruth bemerkt Kathy erst, als diese sie anspricht.

KATHY (zaghft)

Soll ich mit Tommy Plätze tauschen? Vielleicht hast du dann mehr Ruhe.

Wütend fährt Ruth herum und schreit Kathy an.

RUTH

Warum musst du jetzt so kompliziert sein? Ausgerechnet jetzt?
Willst du Tommy und mir noch mehr Ärger machen?

Als hätte Ruth gemerkt, dass ihr Ausbruch übertrieben war, beißt sie sich auf die Lippe, blickt Kathy an und schüttelt leicht den Kopf, als wollte sie ihre Freundin um Verständnis bitten.

Nr. 42, zurück auf der Straße, I/T, zwanzig Minuten später

Die Jugendlichen sitzen in der gleichen Konstellation wie zuvor im Auto. Während Joana den Wagen über die Landstraße steuert, blicken die anderen drei schweigend aus ihren jeweiligen Seitenfenstern, um weiteren Streit zu vermeiden. Die Tatsache, dass Joana inzwischen selbst die Karte über dem Lenkrad ausgebreitet hat und zur Orientierung immer wieder darauf schielt, spricht für die mangelnde Erfahrung der drei Hailsham-Schüler in Konfliktsituationen – dies ist schließlich ihre erste weitere Reise. Joana bricht das Schweigen, indem sie ihnen aufmunternd zuspricht.

JOANA

Wir sind schon fast da! Riecht ihr auch das Meer?

Nr. 43, Rand einer Kleinstadt (Great Yarmouth) an der Küste Norfolks, A/T, zehn Minuten später

Tatsächlich befinden sie sich in der Nähe des Meeres. Auf einem kleinen Parkplatz, der etwa hundert Meter vom Meer gelegen ist, parkt Joana. Eine Straße schlängelt sich vom Parkplatz hinab zum Rand einer Klippe, die etwa fünfzig Meter über dem Meer ragt. Eine langgezogene Holzterasse führt die Klippe entlang zum Sandstrand. Die Mittagssonne erwärmt den

Wintertag.

Mit der Ankunft verfliegt sofort die schlechte Stimmung – die Jugendlichen stürmen gut gelaunt auf die Treppe zu.

Nr. 44, Strand an der Küste Norfolks, A/T, unmittelbar anschließend

Losgelöst stürmen die vier Freunde zum Meer, ziehen ihre Schuhe aus, werfen sie in den Sand, krepeln ihre Hosen über die Knie. Ruth und Joana springen jauchzend voran durch das eiskalte, seichte Wasser. Tommy und Kathy folgen zögerlich, jedoch in gleicher Hochstimmung.

Vor Freude über ihre erste Begegnung mit dem Meer, das sie bisher nur aus dem Fernsehen und dem Geographie-Unterricht von Miss Lucy kannten, beginnen Kathy, Ruth und Tommy, sich gegenseitig nass zu spritzen. Ruth vergräbt ihre Zehen im Watt und wirft den Schlamm mit lautem Gejohle auf ihre Freunde. Diese ducken sich, Tommy fällt beinahe rückwärts ins Wasser, wird von Kathy und Joana aufgefangen. Alle lachen.

Nachdem die erste Aufregung verflogen ist, waten die vier nebeneinander durch das seichte Meer und genießen die Sonnenstrahlen im Gesicht. Alle vier sind durch den Abstand von ihrer gewohnten Umgebung gelöster. Joana nutzt die Entspanntheit des Augenblicks, um die Hailsham-Schüler auszufragen.

JOANA

Sagt mal... Letztens bin ich auf der Fahrt ein paar älteren Veteranen begegnet...

RUTH

Kennen wir die?

JOANA

Nein, bestimmt nicht, die sind schon lange vor euch ausgezogen. Ich kenn die auch nur flüchtig... Jedenfalls haben die was erzählt von Hailsham. Was die Spenden angeht.

Als Joana unerwartet das Gespräch auf die Spenden lenkt, über die Kathy, Ruth und Tommy kaum persönlich miteinander, sondern meist im Zusammenhang der eher schleierhaften Aufklärung durch ihre Aufseher gesprochen haben, blicken sie Joana in einer Mischung aus Überraschung und Schrecken an.

RUTH

Ich nehm an, die haben das gleiche erzählt, was man an allen Internaten lernt? Man macht ne Ausbildung als Pfleger, und nach n paar Jahren Arbeit fängt man an mit Spenden?

JOANA

Na ja... so weit so gut. Aber ich hab jetzt was ganz Neues gehört.

Die Blicke der Hailsham-Schüler sind fragender als vorhin.

RUTH

Was meinst du?

JOANA

Also... es ist ja bekannt, dass ihr es gut hattet in Hailsham. Das ganze Programm mit Sport und so, Kunst, was weiß ich... Aber diese Veteranen haben mir noch was erzählt, das ich vorher nie gehört hab. (Sie ist sichtlich aufgeregt.) Oh mein Gott, das ist echt verrückt...

RUTH

Machs nicht so spannend!

JOANA

Also... diese Veteranen haben mir von nem Pärchen erzählt – sie kannten sich noch aus Hailsham und waren wirklich lange zusammen. Also wohl auch schon in der Schule. Jedenfalls... Sie haben einen Aufschub ihrer Spenden beantragt.

Joana blickt die anderen erwartungsvoll an. Kathy und Tommy fällt die Kinnlade herunter, Ruths Gesicht ist nachdenklich.

TOMMY

Sie haben... was?

JOANA

Sie haben beantragt, dass sie zwei Jahre länger als Pfleger arbeiten dürfen, bevor sie beginnen zu spenden.

TOMMY

Wie konnten sie das?

JOANA

Das ging nur, wenn sie beweisen konnten, dass sie sich wirklich lieben. Also... *wirklich, wirklich*.

KATHY (aufgewühlt)

Wie soll man das denn beweisen? Ich mein... vor anderen? Das kann nur ein Gerücht sein, sorry. Uns wurde doch erklärt, wie unser Leben nach Hailsham aussieht: erst die Cottages, um selbständiger zu werden, danach Führerschein und Pfleger-Ausbildung...

Ruth wirft Kathy von der Seite einen tadelnden Blick zu. Joana, die Ruth als Anführerin der Hailsham-Gruppe ansieht, blickt sie hoffnungsvoll an.

RUTH

Also, da hab ich was Anderes gehört. Natürlich ist nicht *alles* in Hailsham so toll, wie es immer gesagt wird. Aber von diesen beiden Schülern hab ich gehört. Die waren ein paar Jahre über uns, ich hab mal Völkerball mit der einen gespielt, ganz früher.

Nun blickt Kathy ihre Hailsham-Freundin ungläubig an, doch diese nimmt keine Notiz von ihr.

JOANA

Hieß die Janet? Janet B.?

RUTH

Ja! Genau! So hieß sie. Und ihr Freund war so ein... John glaube ich.

JOANA

Jack! Der Typ hieß Jack D.!

RUTH

Ja, stimmt! (Sie strahlt ihren Freund an.) Den kanntest du doch!
Ihr habt zusammen Fußball gespielt!

Tommy, ebenso wie Kathy nicht von Ruths Geschichte überzeugt, schüttelt den Kopf.

TOMMY

Also, beim Fußball... ?

RUTH (Verdreht die Augen.)

Kein Wunder... (Wendet sich Joana zu.) Also, du musst bedenken, Tommy war meistens auf der Bank. Die anderen haben ihn nur ausgelacht.

Ein Schatten überfliegt die Gesichter von Kathy und Tommy.

JOANA

Das ist alles so aufregend! Stell dir vor, wenn das wirklich geht!
Zwei Jahre länger ohne Spenden!

RUTH

Was man da alles machen kann!

JOANA

Und zu zweit! Oh Mann...

Kathy kann Ruths Schauspielerei und die Bloßstellung Tommys nicht länger ertragen, also lenkt sie ab.

KATHY

Joana, wo hattest du noch mal Ruths Kandidatin gesehen?

RUTH (Wartet vor Aufregung
erst gar nicht auf Joanas Antwort.)

Genau! Lasst uns gleich los!

Nr. 45, Straße in der Innenstadt, Great Yarmouth, A/T, eine Viertelstunde später

Die vier Jugendlichen laufen über die Strandpromenade der beschaulichen Küstenstadt, Joana allen voran. Das Straßenbild ist geprägt vom Tourismus – überall Cafés und Fish & Chips Buden, kleine Kioske mit Postkarten im Schaufenster, Secondhandläden und Pubs. Da momentan keine Saison ist, sind die Straßen wie leergefegt. Türen und Fenster sind teilweise verbarrikadiert, auf den Plätzen vor den Cafés, an denen im Sommer Familien nach dem Strandspaziergang Eis essen, erinnern nur betonierte Sonnenschirmständer an das bunte Treiben. Obwohl die Jugendlichen ihre in sich geschlossene Welt der Cottages verlassen haben, scheinen sie sich in einem Paralleluniversum zu befinden, getrennt von den anderen Menschen in der Außenwelt.

An einer Kreuzung verlangsamt Joana ihren Schritt. Sie deutet mit der Hand auf ein Gebäude auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Ruth, Kathy und Tommy drängen sich dicht um Joana und starren in die von ihr angedeutete Richtung.

Ein breites, hohes Glasfenster legt dort den Blick frei auf ein weitläufiges, modern

engerichtetes Büro, das mit verschiedenen Pflanzen begrünt ist. Drinnen befinden sich vier Personen: zwei Frauen halten Unterlagen in den Händen und bewegen sich hektisch durch den Raum, anscheinend vertieft in eine Diskussion mit den anderen beiden – eine Frau und ein Mann -, die an verschiedenen Schreibtischen voller Papierstapel sitzen. Die Szenerie wirkt freundlich, auch wenn die Menschen im Büro gestresst aussehen.

KATHY (In einem ausdruckslosen Tonfall.)

Welche soll es denn sein?

JOANA (Zögert einen Augenblick, dann spricht sie mit fester, überzeugter Stimme.)

Die an dem linken Schreibtisch. Mit dem gelben Blazer.

Von nun an haben die Jugendlichen nur Augen für diese eine Frau, die angeblich Ruths Kandidatin ist. Sie hält einen Telefonhörer in der einen Hand, mit der anderen kritzelt sie auf einen Block vor sich, während sie sehr lebhaft mit der Person am anderen Ende der Leitung zu diskutieren scheint. Ihre Haltung ist selbstbewusst, die Bewegungen ihrer Hände sind ausdrucksstark, ihre Miene freundlich, doch voller Entschlossenheit. Ihre Haare trägt sie, anders als Ruth, in einem einfachen Pferdeschwanz. Sie hat tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit mit Ruth. Plötzlich lacht sie auf, anscheinend über eine Bemerkung ihrer Kollegin, die gerade ein Dokument auf ihren Schreibtisch legt. Die Jugendlichen starren sie fasziniert an.

TOMMY

Tatsächlich... Sie sieht ein bisschen so aus...

RUTH

Shhh!

In diesem Moment entdeckt eine der anderen Frauen im Büro die starrenden Jugendlichen. Sie wirkt erschrocken und macht eine Handbewegung um anzudeuten, dass sie verschwinden sollen. Die Freunde schrecken auf und rennen die Straße hinab.

Nr. 46, selbe Straße, fünfzig Meter vom Büro entfernt, A/T, eine Minute später

An der nächsten Ecke machen die Freunde Halt und schnappen nach Luft. Sie reden wild durcheinander – bis auf Ruth, die angespannt und nachdenklich wirkt.

TOMMY

Wahnsinn, habt ihr das gesehen?

JOANA

Die sah doch wirklich so aus, ne?

KATHY

Ja, ja! Die Haare, die Augen!

TOMMY

Wie sie die Hände gehalten hat...

KATHY

Und wie sie gelacht hat, die Mimik, alles...

JOANA

Seht ihr? Ich wusste es, ich hab's ja gesagt...

KATHY

Was machen wir jetzt? Wir können jetzt nicht einfach wieder gehen!

TOMMY

Ja, Ruth, was sollen wir jetzt machen?

Alle schauen Ruth erwartungsvoll an. Sie selbst wirkt nach der Begegnung mit ihrem erwachsenen Spiegelbild weniger selbstsicher als je zuvor, bleibt jedoch ruhig. Sie lässt die anderen einen Moment lang auf ihre Antwort warten, spricht dann mit entschlossener Stimme.

RUTH

Nein, wir können nicht einfach gehen. Wir warten hier auf sie,
und dann stelle ich sie zur Rede.

Nr. 47, selbe Straße, A/T, fünfzehn Minuten später

Ruth und die anderen haben es sich auf einer Mauer am Straßenrand bequem gemacht, lassen die Füße baumeln. Alle außer Ruth haben ihr Lunchpaket aus dem Rucksack genommen und essen, schweigend, während sie sich Mühe geben, wie ganz normale Teenager auf einem Schulausflug auszusehen. Ruth blickt ernst zu Boden, hebt ab und an unauffällig den Kopf, um zu kontrollieren, ob ihre Kandidatin in Sicht ist.

Nach einiger Zeit hört man das Klackern von Schuhen auf dem Asphalt. Keine der Jugendlichen traut sich, den Kopf zu heben, um der Person, die Ruths Kandidatin sein könnte, in die Augen zu sehen. Das Geräusch nähert sich. Erst als die Frau auf der anderen Straßenseite vorbei gegangen und nur noch schräg von hinten sichtbar ist, blicken die Schüler ihr hinterher – und erkennen Ruths Kandidatin an dem gelben Blazer und dem Zopf. Alle schauen aufgeregt zu Ruth, deren Blick nervös zwischen ihrer Kandidatin und ihren Freunden hin- und herwandert. Schließlich, als die Kandidatin bereits in einiger Entfernung in eine Gasse einbiegt, springt Ruth von der Mauer, gibt ihren Freunden mit der Hand das Zeichen, ihr zu folgen, dann nehmen die vier die Verfolgung der Kandidatin auf.

Nr. 48, Gasse, A/T, wenige Sekunden später

Als die Jugendlichen in die Gasse einbiegen, ist Ruths Kandidatin wie vom Erdboden verschluckt. Kathy, die nun, da es ernst wird, ängstlich und zögerlich ist, hält sich zurück, als wollte sie sich hinter den anderen verstecken. Während ihre Freunde voraus gehen, bewegen auch sie sich vorsichtig, als wären sie gerade dabei, ein Verbrechen zu begehen. Ihre Blicke schweifen über die verschiedenen Häuser der Gasse – auch hier gibt es die ein oder andere versperrte Tür, keine Menschenseele auf der Straße. Ein einziger Eingang ist beleuchtet: über der Tür steht in großen bunten Buchstaben „Second Hand“. Als die Jugendlichen den Laden entdecken, blicken sie Ruth fragend an; diese nickt bestätigend.

Nr. 49, Secondhand-Laden, I/T, Sekunden später

Sobald Kathy, ängstlich wie nie zuvor, den Secondhand-Laden betritt, erlebt sie die Szenerie um sich herum wie einen grellen Traum, der sie gleichzeitig betäubt und gefangen hält. Überall hängen gebrauchte Kleider und Hüte in den schrillsten Formen und Farben. Weggegebene oder defekte Spielsachen stehen auf Regalen, verschiedene Teile alter Geschirre – Tassen, Kannen, Unterteller - liegen bunt durcheinander gewürfelt auf einer Auslage. Das beißende Neonlicht ist fast schmerzhaft. Kathys Herz schlägt bis zum Hals und macht sie taub für die Geräusche um sie herum.

Im hinteren Teil des Ladens steht die Frau im gelben Blazer, sie diskutiert mit einer älteren Dame im schicken blauen Kleid, deren Haare schon ergraut sind – wahrscheinlich die Verkäuferin -, über ein Kleidungsstück, das sie prüfend in den Händen hält.

Die vier Jugendlichen werden zunächst von den beiden nicht bemerkt, sie verteilen sich unauffällig im Raum und betrachten desinteressiert die verschiedenen Waren. Kathy steht weit ab von Ruths Kandidatin vor einer Leiste, an der getragene Sweatshirts in verschiedenen Farben hängen.

Kathy beobachtet, wie Ruth sich unauffällig den beiden Frauen im hinteren Teil des Ladens annähert, während sie weiter die Gebrauchtwaren zu betrachten scheint. Als sie einige Meter von den beiden Damen entfernt steht, zögert sie einen Augenblick, dann geht sie fest entschlossen auf die Damen zu.

Kathys Herzschlag macht sie taub für die Worte, die zwischen Ruth und den Damen gewechselt werden. Ruth steht nun einen Meter vor ihnen, so nah wie keiner der Klone Personen in der Außenwelt gekommen ist. Zunächst wirken die beiden Frauen irritiert, doch freundlich, als Ruth sie anspricht. Sie nicken ihr zu; die ältere Dame, als Leiterin des Geschäfts, scheint Ruth etwas zu fragen. Ruth hat jedoch nur Augen für ihre Kandidatin und starrt sie eindringlich an, während ihre hastigen Lippenbewegungen ihre Nervosität widerspiegeln. Einige Sekunden redet Ruth auf die Frau ein, ohne auf eine Antwort zu warten. Die Gesichter der beiden Frauen sehen zunehmend besorgt aus.

In einem bestimmten Moment weichen sie zurück und verzerren ihre Gesichter beinahe zu Grimassen. Die Frau im gelben Blazer fasst die ältere Dame am Arm, als wolle sie sie um Hilfe bitten. Als die ältere Dame beschwichtigend auf Ruth einredet, macht sich Verzweiflung

in Ruths Gesicht breit, sie schüttelt den Kopf und ihre Lippenbewegungen werden dramatischer, während Kathys Herzschlag sich beschleunigt. Schließlich spricht Ruth Kandidatin zu ihr, ihre Mimik drückt Verunsicherung, Ablehnung, doch auch eine gewisse Bestimmtheit aus. Während Ruth, völlig aufgewühlt zu antworten versucht, kommen Tommy und Joana ihr zu Hilfe. Von je einer Seite greifen sie Ruth an den Armen, Kathy kommt hinzu, und gemeinsam ziehen sie Ruth zurück Richtung Ausgang, während diese verzweifelt die Frau im gelben Blazer anfleht, sich aber gegen ihre Freunde nicht zur Wehr setzt. Die beiden Frauen blicken den vier Jugendlichen schockiert hinterher.

Nr. 50, Gasse, A/T, Augenblicke später

Sobald die Freunde den Laden verlassen, tritt Ernüchterung ein – Ruth schweigt, fast benommen, und während sich die anderen wie zum Schutz um sie stellen, hört man nichts als den leichten Wind.

Als sie gemeinsam die Straße hinunter Richtung Meer gehen, scheint sich Ruth bereits gefangen zu haben – während die anderen von dem gerade Erlebten betroffen sind, scheint sie es vorerst zu verdrängen.

RUTH

Na ja... Ich dachte schon die ganze Zeit, ist ne blöde Idee.
Brauchen wir uns ja nichts vorzumachen... Ich mein, wer sollen
unsere Kandidaten schon sein? Junkies, Alkoholiker,
Prostituierte, Pornodarsteller?

Kathy zuckt bei Ruths Aufzählung zusammen.

RUTH

Eine Frau wie die? Ist doch n Witz...

Betretenes Schweigen, während die vier mit gesenktem Blick weiter die Straße hinab gehen.

JOANA

Also... wir wollten ja eigentlich noch Steve besuchen. Kommt ihr

mit?

KATHY (reagiert sehr spontan, kopfschüttelnd)

Ich nicht.

Die Jugendlichen bleiben stehen, alle schauen Kathy an.

RUTH

Was soll das heißen? Willst du allein rumhängen?

KATHY (ruhig zu Ruth)

Manchmal redest du einfach Mist.

RUTH (scheinbar unbeeindruckt)

Na ja... Wir müssen uns auch nicht die ganze Zeit auf der Pelle hängen.

JOANA

Okay... Dann treffen wir uns um vier beim Auto. Sonst musst du trampeln.

Joana und Ruth lachen. Sie drehen sich schon zum Gehen um.

RUTH

Komm, Tommy.

Tommy bleibt stehen, so dass Ruth inne hält.

RUTH

Na los, was ist?

TOMMY

Ich bleib bei Kath. Wenn wir uns schon trennen, soll wenigstens keiner allein bleiben.

Ruth wirft Tommy einen gleichzeitig zornigen und genervten Blick zu. Dann bedenkt sie Kathy mit dem gleichem Ausdruck und zieht mit Joana von dannen.

Nr. 51, Strandpromenade von Great Yarmouth, A/T, zehn Minuten später

Das Wetter ist so strahlend wie zuvor, während Kathy und Tommy zu zweit und mit viel mehr Ruhe über die Strandpromenade des Küstenstädtchens schlendern. Im Gegensatz zu vorhin wirken beide entspannter, ihre stille Verbündung gegen die aufbrausende Ruth hat sie näher zusammen gebracht.

TOMMY

Du hast Recht, Kath... Was Ruth erzählt, ist Unsinn... Aber das ist nur ihre Art Dampf abzulassen. Woher sollen wir denn auch wissen, wer unsere Kandidaten sind?

KATHY (lächelt)

Ja... Ich kann sie auch ganz gut verstehen, das war schon alles n Schock...

TOMMY

Denken wir jetzt nicht dran... ich hab da nämlich was...

Tommy grinst Kathy geheimnisvoll an.

Nr. 52, Musikgeschäft, I/T, wenige Minuten darauf

Wider Erwarten hat Tommy Kathy zurück in ein Musikgeschäft an der Strandpromenade geführt. In einer Ecke des Verkaufsraumes stehen sie vor einer großen Kiste mit gebrauchten Musikkassetten, die wild durcheinander gemischt liegen.

Tommy kramt konzentriert im Kassettenberg, liest den Titel einer Kassette nach der anderen still vor sich hin.

TOMMY

Wie hieß die Sängerin? Julie irgendwas?

KATHY (leise, als hätte sie
Angst, erwischt zu werden)

Was? Wen meinst du?

TOMMY

Na, diese Sängerin... Von deiner Kassette. Julie Baywater?

Jetzt erst dämmert es Kathy, dass Tommy nach ihrer lange vermissten Kassette von Judy Bridgewater sucht, die sie selbst schon fast aus ihrem Gedächtnis verdrängt hat.

KATHY

Judy Bridgewater? Songs after dark? Ich wusste nicht, dass du wusstest...

TOMMY (Während er weiter sucht.)

Ruth hat uns damals alle gebeten, ihr beim Suchen zu helfen. Ich hab überall gesucht, in den Jungenzimmern, überall, wo ihr nicht suchen konntet...

KATHY

Tommy! Das ist echt süß von dir!

TOMMY

Ich hab sie ja nicht gefunden... Aber ich hab mir geschworen, eines Tages fahre ich nach Norfolk...

KATHY (Lacht erfreut auf.)

Die verlorene Ecke...

Kathy beginnt nun vor lauter Freude über Tommys Engagement, ihm beim Suchen der Kassette zu helfen. Wie durch ein Wunder findet Kathy die Kassette nach wenigen Sekunden und zeigt sie Tommy, Freude strahlend.

KATHY

Hier, Wahnsinn. Das ist sie.

TOMMY (nachdenklich die Kassette betrachtend)

Meinst du denn, es könnte genau dieselbe sein?

Kathy sieht sich die Kassette von allen Seiten an.

KATHY

Hmmm... so weit ich mich erinnere schon... Aber davon könnten auch Tausende existieren.

Kathy bemerkt, dass Tommy sie etwas unglücklich anschaut.

KATHY

Aber *die* haben wir zusammen gefunden, die ist besonders... Was ist denn?

TOMMY

Ich hab mir damals immer vorgestellt, wie es wäre... Ich find die Kassette, bring sie dir. Ich hab mir jedes Detail vorgestellt... Was du sagen würdest, wie du schauen würdest, alles! Jetzt hast *du* sie gefunden...

Kathy sieht Tommy gerührt an; ein besonders inniger Moment zwischen den beiden. Plötzlich grinst Tommy Kathy an und schnappt ihr die Kassette aus der Hand.

TOMMY

Aber ich kann sie immer noch für dich kaufen!

Nr. 53, Strand, A/T, eine Viertelstunde später

Kurze Zeit später befinden sich Kathy und Tommy wieder an dem Strand, wo sie zuvor ihre erste Begegnung mit dem Meer hatten. Weniger euphorisch, jedoch nun mit größerer Gelassenheit, gehen sie die einsame Küste entlang. Der Himmel strahlt immer noch wie zuvor.

KATHY

Die Geschichte, die Joana eben erzählt hat... Du weißt schon, wegen dem Aufschub. Denkst du, Ruth hat wirklich was davon gehört?

TOMMY

Kann schon sein... (Grinst.) Bei ihr weiß man manchmal nicht, was Sache ist.

KATHY

Es wär doch einfach zu toll, wenn man das könnte. Stell dir vor, ihr könntet einfach noch zwei Jahre mehr zusammen verbringen. Ein Häuschen am Strand...

TOMMY

Das sagst gerade du? Ich dachte, du hältst nichts von solchen Träumereien.

KATHY (lächelnd)

Du hast Recht. Das macht bestimmt die Meerluft.

TOMMY (lacht)

Ich hab wirklich nichts von irgendwem gehört. Aber ich mein, die ganzen Kunstwerke, die wir immer gemacht haben. Die waren nicht einfach umsonst. Madames Galerie, das Gespräch

mit Miss Emily... Da war irgendwas dahinter, das wir nicht wussten.

KATHY

Denkst du, es gab die Galerie wirklich? Vielleicht war das auch nur ein Hirngespinnst von uns.

TOMMY

Das kann ich nicht sagen. Aber Miss Geraldine hat einmal gesagt: Dinge wie Bilder, Gedichte, das ganze Zeug – sie enthüllen, wer wir wirklich sind, tief im Innern. Sie enthüllen unsere Seele.

KATHY

Ich wusste gar nicht, dass Miss Geraldine so philosophisch war.

TOMMY (lacht)

Ich musste so viel drüber nachdenken. Weil ichs nie in die Galerie geschafft hab! Du hast immer so tolle Sachen gemacht, Madame hat bestimmt ein ganzes Zimmer nur für dich. Mein bestes Bild war grade mal dieser Elefant im Gras.

KATHY (lacht)

Wie hat Miss Emily dazu gesagt? Abstrakte Kunst?

TOMMY

Kann schon sein... Jedenfalls denk ich, Miss Geraldine hat was Wichtiges damit gemeint. Was ist, wenn diese Kunstwerke wirklich unsere Seele zeigen? Stell dir vor, es gibt die Sache mit dem Aufschub und ein Pärchen bewirbt sich. Dann könnte man an den Kunstwerken sehen, ob ihre Gefühle auch echt sind. Ob sie zusammen passen. Alles würde Sinn machen, die Besuche von Madame, die Galerie, die Aufregung von Miss Emily, als sie mir gesagt hat, ich müsste nicht kreativ sein...

KATHY

Tommy, du hast dir wirklich viele Gedanken gemacht! Ich wusste nicht, dass dich das alles noch so beschäftigt!

TOMMY

Das hat mich immer beschäftigt! Die Kunstwerke sind vielleicht das einzige, was von uns übrig bleibt, wenn wir erst mal Spender sind.

KATHY

Ist schon komisch... Ich hab auch oft dran gedacht. Ich träume auch manchmal von Madames Galerie. Ob wir die eines Tages mal zu Gesicht bekommen?

TOMMY

Hmm... Ich bin echt froh, dass ich so mit dir reden kann, Kath. Ruth hätte bestimmt Interesse an so nem Aufschub, aber sie stellt sich die Dinge immer so einfach vor. Die würde mich einfach auslachen, wenn ich ihr von meiner Theorie erzähle.

KATHY (zögernd und nachdenklich)

Ruth hat gar keinen Grund. Sie hat auch davon geträumt, wie in einer Werbeanzeige zu leben. (Kathy lacht, als würde sie sich erst in diesem Moment bewusst, wie abwegig diese Idee von Ruth war.)

TOMMY

Hast du denn auch ne Idee, wo wir herkommen?

Kathy schweigt und blickt zu Boden.

TOMMY

Tut mir Leid, Kath, du musst nicht drüber reden.

KATHY (Ringt mit ihren Gefühlen.)

Sorry... Es ist nur...

Tommy legt seine Hand auf Kathys Schulter.

TOMMY

Kath, mach dir keine Sorgen. Ich hab das gedacht... in der Scheune. Ruth erzählt wirklich Mist. Es ist alles okay.

Nr. 54, Parkplatz bei den Klippen, A/T, 16:00 Uhr

Kathy und Tommy stehen nebeneinander, ans Auto gelehnt, als Joana und Ruth sich zur vereinbarten Zeit dem Parkplatz nähern. Beide lachen albern, offensichtlich über etwas Lustiges, das während ihres Besuchs bei Steve passiert ist. Als Kathy und Tommy die beiden erblicken, lächeln sie – nach ihrem sehr persönlichen Gespräch freuen sie sich darüber, dass die Stimmung in der Gruppe gerettet ist.

Nr. 55, Cottages, A/T, Wintermonate

Zuschnitt von Eindrücken aus dem Leben der Cottage-Bewohner im Winter: Ruth und Tommy sitzen zusammen auf der Couch und albern herum. Beide sind in dicke Winterklamotten eingepackt, da die Cottages schlecht beheizt sind. Joana und Frank tragen Holzscheite ins Wohnzimmer, Howard bringt einen gefüllten Kanister mit Benzin aus dem nahe gelegenen Dorf. Im Haus läuft Kathy – wegen der Kälte immer noch in Jacke und mehreren Paar Socken – mit einem Buch in Händen in Joanas Zimmer, legt sich neben sie aufs Bett und blättert in ihrem Buch. Howard und Frank liegen auf dem anderen Bett, während Ruth und Tommy im Wohnzimmer knutschen.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Nach diesem Ausflug nach Norfolk und meinem Gespräch mit Tommy fühlte ich mich so entspannt wie lange nicht mehr. Den Winter in den Cottages werde ich immer in Erinnerung behalten als die friedlichste Zeit in meinem Leben. Die meisten kalten

Tage verbrachten wir eng aneinander gekuschelt und mit einem guten Buch in unseren Zimmern. Wir fühlten uns geborgen in der Nähe der anderen und so wurde der Morgen zum Tag und der Tag zum Abend und es schien, als könnten wir uns in dieser Zeit nicht nahe genug sein. Wir ahnten wohl alle, dass der Frühling uns aus dieser Idylle reißen würde...

Nr. 56, Cottages, A/T, April des nächsten Jahres

Inzwischen ist es Frühling in den Cottages. An einem sonnigen, verschlafenen Morgen, der so idyllisch scheint, klopft Keffers energisch von außen an die Eingangstür des Hauptgebäudes der Cottages.

KEFFERS

Es wird Zeit! ... Schlagt ihr etwa noch?

Nr. 57, Flur vor der Eingangstür im Hauptgebäude, A/T, unmittelbar anschließend

Drinnen liegen verschiedene Reisetaschen im engen Flur aufeinander gestapelt, offensichtlich die von Joana und Frank, denn die beiden stehen als einzige ruhig neben dem Gepäck, umarmen und küssen sich wie zum Abschied, während die anderen aufgeregter umher laufen, um den beiden noch fehlende Gepäckstücke oder Proviant zu bringen.

Keffers hämmert erneut an die Tür.

KEFFERS

Was ist jetzt? Soll ich euch Beine machen?

FRANK (grinst)

Ich glaub, der meint ernst.

Howard, Kathy, Ruth und Tommy stehen nun um das Pärchen herum und blicken sie wehmütig an.

RUTH

Ich kann nicht glauben, dass ihr schon so früh geht. Wir vermissen euch jetzt schon.

Ruth umarmt erst Joana, dann Frank.

JOANA

Wir sind ja nicht aus der Welt. Wenn ihr den Führerschein habt, kommt ihr uns besuchen.

Ruth nickt, lächelt Joana an.

RUTH

Ich hab da noch was...

Ruth holt ein Büchlein hervor, das sie hinter ihrem Rücken versteckt hat. Auf dem kitschigen rosa Cover steht: „Cottages – Never forget“. Joana stößt einen kleinen Freudenschrei aus, blättert durch das Buch und findet Zeichnungen der verschiedenen Bewohner – zum Beispiel ein Bild, auf dem alle gemeinsam vor dem Fernseher sitzen oder eins von der Fahrt nach Norfolk.

JOANA

Das ist toll von dir, ehrlich!

Joana zeigt Howard das Buch, verweist auf sein Bild. Dann umarmt Kathy die beiden. Auch sie hält ein Abschiedsgeschenk in den Händen, ein Gedicht, selbst eingerahmt. Während sie ihr Geschenk überreicht und danach Tommy und Howard sich verabschieden, erklingt Kathys Erzählerstimme.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

In jenem Moment fühlte ich mich, als hätte ich Hailsham nie verlassen. Es waren nicht nur die Geschenke, die wir selbst gemacht hatten. Es war vielmehr das Gefühl, dass unsere

geborgene kleine Welt zerfiel, und jeder von uns versuchte, so gut es ging, sie zusammen zu halten. Der Abschied von Joana und Frank machte uns allen klar, dass wir noch ganz am Anfang unseres Weges standen. Vielleicht war es diese Erkenntnis, die die Atmosphäre in den Cottages von jenem Tag an so drastisch änderte.

Joana und Frank winken den anderen lachend zu, während sie mit ihren Taschen bepackt in die Frühlingssonne treten.

Nr. 58, Aufenthaltsraum der Cottages, I/T, wenige Stunden darauf

Während sich der Himmel inzwischen verdunkelt hat, liegen Kathy, Ruth und Howard erschöpft auf den Sofas im Aufenthaltsraum und lauschen dem prasselnden Regen. Tommy hat sich offenbar zurück gezogen.

HOWARD

Was Joana und Frank wohl jetzt machen? Vielleicht wohnen sie jetzt in einem kleinen Häuschen an der Küste... (Pause) Denkt ihr, sie bekommen nen Aufschub?

Als Kathy das Wort „Aufschub“ hört, klinkt sie sich gleich aus, indem sie sich umdreht.

RUTH

Sie haben bestimmt ne gute Chance. Joana hat wohl schon paar getroffen, dies geschafft haben.

HOWARD

Hmm... So was hat sie mir auch erzählt. Jetzt mach ich ja den Führerschein, dann können wir sie bald besuchen.

RUTH

Tommy und ich haben ja auch schon über ne Bewerbung gesprochen.

Als das Gespräch auf Tommy fällt, steht Kathy unauffällig auf und verlässt den Raum, um ihn zu suchen.

Nr. 59, Tommys Zimmer, I/T, Augenblicke später

Kathy betritt zunächst Tommys Zimmer im Obergeschoss. Sie blickt sich um, doch von Tommy keine Spur.

KATHY

Tommy?

Nr. 60, Gelände der Cottages, A/T, Minuten später

Kathy ist nach draußen geflohen und läuft nun in Gummistiefeln durch die tiefen Pfützen, die sich überall auf dem schlammigen Boden der Cottages gebildet haben. Der Regen prasselt auf sie nieder, während sie nach Tommy Ausschau hält.

Als Kathy an der äußeren Scheune vorüber geht, hört sie einen unerwarteten Ruf.

TOMMY

Hey, Kath!

Als Kathy sich umdreht, erblickt sie Tommy, der barfuß am Scheunentor steht und sie angrinst. Kathy schüttelt den Kopf und läuft auf ihn zu.

KATHY

Was ist aus deinen Gummistiefeln geworden?

Tommy lacht und winkt ihr mit einem großen schwarzen Skizzenblock zu.

TOMMY

Komm rein, ich will dir was zeigen.

Nr. 61, äußere Scheune, I/T, unmittelbar anschließend

Kathy ist Tommys Einladung gefolgt und betritt mit ihm die Scheune, in der sie ihm vor einigen Monaten bereits schon einmal unverhofft begegnete. Diesmal jedoch bleibt Kathy erstaunt stehen und betrachtet den Raum um sich herum: Tommy hat aus all dem ausrangierten Gerümpel eine Art Wohnzimmer kombiniert mit einem Atelier gemacht. Das Gebäude ist verfallen wie eh und je, Licht fällt nur durch die immer noch zahlreich vorhandenen Risse im Dach. Jedoch befinden sich im rechten Teil des Raumes nun ein paar Betten und Sofas, aus denen bereits die Federn und das Füllmaterial herausquellen, angeordnet zu einer gemütlichen Sitzecke. Drumherum stehen Eimer und Pfannen, die das Regenwasser auffangen, nebst Regalen mit zerblättern Magazinen, Büchern, vergilbten Werbeheften, auch die angeblich von Steve gehorteten Pornozeitschriften sind zwischen den Regalbrettern zu erkennen.

Kathy Blick schweift über eine Staffelei und einen Tisch in der linken Raumhälfte, auf dem sich diverse Mal- und Zeichenmaterialien befinden. Stapel von fertigen Bildern liegen auf dem Boden ringsum verstreut oder stehen an die Wand gelehnt. Auf den Bildern sind Fantasie-Figuren abgebildet – Mischwesen aus Fabeltieren und Maschine, alle fast mechanisch bis ins kleinste Detail entworfen und in den schillerndsten Farben ausgemalt. Der Regen hat ein paar der Bilder aufgeweicht. Das Chaos dieses Teils der Scheune spiegelt das Schaffen eines akribisch arbeitenden Künstlers wider.

Während Kathy sprachlos den Raum um sich herum betrachtet, zündet Tommy an einer Stelle, die vom Regen geschützt ist, ein paar Kerzen an. Die Szenerie wirkt wie ein Gegenentwurf zum recht geordneten Aufenthaltsraum der Cottages.

Tommy wirft sich auf eins der alten Sofas.

TOMMY

Sorry, is n bisschen chaotisch hier drin, und meine Füße könnten stinken.

KATHY

Du bist doch verrückt.

Tommy hält Kathy den schwarzen Skizzenblock hin.

TOMMY

Hier, schau mal! Aber sag ganz ehrlich deine Meinung...

Kathy nimmt neben Tommy auf dem Sofa Platz, macht es sich im Schneidersitz bequem. Sie blättert durch den Block: Die Kohlezeichnungen auf den einzelnen Seiten bilden ähnliche Tiere ab wie die Bilder, die im Raum verstreut liegen, nur erkennt man in den Entwürfen noch mehr die Akribie, mit der Tommy sie wie ein Ingenieur entworfen hat: ein Tier wirkt wie ein überdimensionaler Frosch, mit großen Augen und Warzen auf einem gewölbten Rücken. Das Innenleben der Figur sieht jedoch nicht organisch aus, sondern scheint aus vielen kleinen Zahnrädern, Drähten und Synapsen zusammen gesetzt zu sein. Pfeile und Linien erläutern die Funktionsweise des Apparats. Ein giraffenähnliches Wesen auf der nächsten Seite fährt seinen Hals mittels einer Feder aus, ein Schwan breitet seine Flügel mit den angeklebten Federn aus mittels einer komplizierten Maschinerie, die fast seinen gesamten Bauch ausfüllt.

TOMMY

Ruth fand die albern. Nach ihr bist du die erste, der ich die Bilder zeige.

KATHY

Mensch, das hat dich bestimmt viel Konzentration gekostet...
Wie schaffst du das bei dem Licht?

Tommy kichert nur.

KATHY

Wenn das Madame nur sehen könnte...

TOMMY

Ich muss wohl noch an mir arbeiten, bevor ich *ihr* meine Bilder zeige...

KATHY (schmunzelnd)

Na ja... Bei so vielen Details wird sie deine Seele vielleicht erkennen.

Kathy zwinkert Tommy zu, blättert weiter durch den Skizzenblock und betrachtet konzentriert die Figuren, die alle durch ihre Mechanik in sich selbst gefangen zu sein scheinen. Dann blickt sie Tommy ernst an.

KATHY

Lass dir von Ruth nichts erzählen. Die sind wirklich gut. Wenn du dich wegen der Bilder hier verkriechst, bist du echt bescheuert.

Tommy, geschmeichelt, zuckt nur mit den Achseln und strahlt Kathy an.

Nr. 62, Ruths und Kathys Zimmer, I/N, ein Abend, drei Tage später

Ruth und Kathy betreten ihr Zimmer spät abends, beide in einem Lachanfall. Prustend lassen sie sich aufs Bett fallen.

RUTH

So was hab ich ja noch nie gehört! Käse?

KATHY

Ja! Is echt so!

RUTH

Chester oder Gouda?

KATHY

Ich weiß nicht! Aber man kann dann...

RUTH

... nicht schlafen?

KATHY

Im Ernst!

RUTH

Wer hat dir denn den Mist erzählt?

Kathy zögert einen Augenblick, ihr Lachanfall ist unterbrochen.

KATHY

Jetzt mal im Ernst. Das hat doch Miss Emily immer gesagt. (Sie äfft Miss Emily in einem ernstesten Ton nach.) Abends keinen Käse essen, das ist schlecht für euren Schlaf. Weder Chester noch Gouda.

Beide fallen gleich wieder lachend zurück aufs Bett.

RUTH

Ich wusste nicht, dass du die so gut nachmachen kannst. Aber eins ist mal klar... Das kann sie nicht gesagt haben. Sowas Beklopptes.

KATHY

Nein, jetzt ernsthaft. Das hat sie gesagt. Sogar öfter in Bio und beim Abendessen, wenn sie Aufsicht hatte.

RUTH (verzieht den Mund)

Okay, wie du meinst...

Ruth springt auf und kramt spielerisch in den Sachen, die auf Kathys Regal stehen.

RUTH

Hmm... na ja, falls sie wirklich gesagt hat, könnte sie Recht haben, ich bin überhaupt nicht müde... Hören wir Musik?

KATHY

Klar, mach irgendwas rein.

Ruth entdeckt eine Kassette aus Kathys kleiner Sammlung, die ihr bekannt vorkommt, und betrachtet sie: es ist Judy Bridgewaters *Songs after Dark*.

RUTH

Ist das nicht die Kassette, die wir damals überall gesucht haben?

Kathy, fast ein wenig erschrocken darüber, dass Ruth ihre geliebte Kassette gefunden hat, springt gleich auf und nimmt sie Ruth aus der Hand.

KATHY

Ach die... Nein, das ist ne andere... Die hab ich mit Tommy in Norfolk gefunden... Als ihr bei Steve wart.

RUTH

Okay... Tommy hat sie dir gekauft?

KATHY

Nein, nein... Also, ich hab sie zuerst gesehen. Das war doch das Lustige bei der Sache, Norfolk, Fundbüro... und so.

Kathy blickt Ruth aufmunternd an, doch Ruth scheint zu ahnen, dass Kathy ihr nicht die ganze Wahrheit erzählt.

RUTH

Komisch... Hat er mir gar nichts von erzählt.

KATHY

Ach, das war auch nichts Wichtiges. Hat er bestimmt gleich wieder vergessen...

RUTH (zögerlich)

Okay... Na ja, aber doof, dass ich nicht selbst mal auf die Idee gekommen bin, mich in Norfolk umzusehen... Dann hätte ich vielleicht auch meinen Schal wieder gefunden.

Die Stimmung ist gerettet, beide lachen wieder.

RUTH

Ah, wo wir gerade von Tommy reden... Hat er dir auch seine Tiere gezeigt?

KATHY

Die in der Scheune?

RUTH (seufzt)

Ah, ich glaubs nicht...

KATHY

War das jetzt schlimm?

RUTH (macht einen noch tieferen

Seufzer als zuvor, schüttelt den Kopf)

Schlimm ist noch untertrieben. Ich habs ihm ja gesagt: peinlich, Tommy, peinlich. Behalt deine Gemälde besser für dich, die Leute lachen dich nur wieder aus.

Kathy schweigt einen Augenblick und nickt Ruth zu.

KATHY

Und war er beleidigt?

RUTH (winkt ab)

Er weiß schon, wie er das von mir zu verstehen hat. Ich lass ihn seinen Kram ja machen, solange er die anderen nicht nervt.

KATHY

Na ja, ich fand paar von den Sachen echt gut.

RUTH

Den Schwan, der die Waschmaschine verschluckt hat? Oder den Frosch auf LSD?

Ruth verdreht die Augen und streckt die Zunge heraus, um ihre Bildbeschreibung zu veranschaulichen. Kathy versucht angestrengt, sich ein Grinsen über Ruth zu verkneifen – nachdem die Stimmung zwischen beiden jedoch vorher schon so albern war, gelingt es ihr nicht und sie lacht lauthals los. Ruth stimmt ein und zieht sie auf ihr Bett, auf dem die beiden nun auf und ab hüpfen, Ruth quakend wie ein Frosch.

Nr. 63, Cottages, I/T, einige Woche später, Vormittag

Kathy läuft gegen Mittag schlaftrunken und noch im Pyjama durch den Aufenthaltsraum und sucht nach den anderen Mitbewohnern.

KATHY

Ruth? ... Ruth? Tommy?

Sie blickt aus dem Fenster in einen leuchtenden Frühlingstag, findet jedoch keine Spur ihrer Freunde. Als sie gerade den Aufenthaltsraum verlässt, läuft sie Howard in die Arme.

HOWARD

Oh, Kathy! Schon so wach!

KATHY

Ha ha... Sag mal, hast du Tommy und Ruth gesehen?

HOWARD

Nur kurz beim Frühstück. Gut, dass ich dich sehe, ich soll dir nämlich bestellen, dass sie am alten Friedhof auf dich warten.

KATHY

Was? Was soll denn da sein?

HOWARD

Weiß nicht, sicher nur son Scherz von Ruth. Kannst ja hingehen, wenn du Lust hast.

Nr. 64, Feldweg, A/T, zehn Minuten später

Kathy hat schnell eine bequeme Sporthose angezogen und macht sich allein auf den Weg. Sie läuft über einen Trampelpfad durch eine Wiese, in der Ferne erkennt man schon verfallene Mauern und ein verrostetes Eingangstor des Friedhofs.

Nr. 65, Alter Friedhof, A/T, Sekunden später

Kathy steht vor einem Grab direkt hinter dem Eingang des Friedhofs. Um sie herum ist es still. Sie betrachtet den verwitterten Grabstein, auf dem man kaum noch den Namen des Verstorbenen ablesen kann. Dann geht sie die Reihe von Gräbern entlang, alle in sehr schlechtem Zustand. So weit man die Daten ablesen kann, stammen die Gräber aus dem 19. Jahrhundert. Im Vorübergehen ist Kathy ganz aufs Entziffern der Namen konzentriert, murmelt sie leise vor sich hin.

KATHY

Robert McKinley, Margret ... Margret Hines, Geoffrey Sanders...

Vom hinteren Ende des Friedhofs erklingt Ruths Stimme.

RUTH

Versuch nicht, die aufzuwecken! Funktioniert nicht, hab ich auch schon versucht.

Kathy schrickt zusammen, muss dann lachen, als sie Ruth und Tommy an der hinteren Friedhofsmauer entdeckt. Ruth sitzt lässig auf der Lehne einer Bank, die sich im Schatten einer großen Eiche an der Mauer befindet. Tommy steht daneben. Kathy geht auf die beiden zu.

Nr. 66, Alter Friedhof, A/T, unmittelbar anschließend

Als Kathy sich ihren Freunden nähert, merkt sie gleich an deren Haltung – beide mit gesenktem Kopf, voneinander abgewendet –, dass die Stimmung zwischen den beiden im Keller ist.

KATHY (in aufmunterndem Tonfall)

Howard hat gesagt, dass ihr hier wartet.

RUTH

Ach so, ja... Stimmt.

Kathy weiß nicht, wie sie reagieren soll und bleibt zögernd stehen. Weder Ruth noch Tommy, der nervös neben der Bank steht und sich so bewegt, als würde er Aufwärmübungen vor dem Fußballtraining machen, schaut sie an.

KATHY

Stör ich euch? Ich kann auch wieder gehen.

RUTH (blickt Kathy kurz an,

verzieht den Mund zu einem genervten Gesichtsausdruck)

Unser guter Tommy hat mir heute morgen von seiner großen Theorie erzählt. Ich muss es dir ja nicht mehr extra erklären, das hat er anscheinend schon vor langer, langer Zeit selbst erledigt...

Kathy schaut bestürzt zu Tommy, der immer nervöser seine Bewegungen macht, sie jedoch weiterhin nicht ansieht.

RUTH (spricht den ersten Satz in einem lauten Flüstern)

Die große Theorie von den Seelengemälden! Was hältst du denn so davon, Kath?

Kathys Blick schweift hilflos zwischen Tommy und Ruth, sie stammelt.

KATHY

Ich... weiß auch nicht so genau. (zu Ruth) Was meinst du denn?

RUTH

Ich musste das richtig aus dem Jungen hier rauskitzeln. War überhaupt nicht scharf drauf, mich in seine Pläne einzuweihen... Nicht wahr, Süßer? Aber jetzt darf ich mich glücklich schätzen, denn er hat mir von den wahren Gründen seiner neuen Kunstfaszination erzählt...

TOMMY (kleinlaut)

Und wemns doch stimmt?

RUTH (unterbricht ihn mit einem hämischen Lachen)

Bitte, Kleiner, mach dich jetzt nicht lächerlich. Du willst wirklich Madame mit deinen Bildchen rumkriegen?

Tommy unterdrückt einen Wutausbruch, seine Aufwärm-Bewegungen werden in seiner Hektik beinahe unkontrolliert.

RUTH

Ich bin nicht die einzige, die deine Zeichnungen dämlich findet.
Kathy hat sich auch schon drüber schlapp gelacht.

Nachdem Tommy bis zu diesem Zeitpunkt seine Emotionen durch immer hektischere Dehnübungen unter Kontrolle gehalten hat, hält er bei dieser Bemerkung inne. Er wirft Ruth einen ungläubigen Blick zu. Kathy schaut er nicht an. Diese blickt entsetzt zu Ruth. Sie schweigt wie Tommy.

RUTH

Sags doch selbst, Kath. Bist doch vor lauter Spaß auf dem Bett rumgesprungen. Der Kleine hier glaubts mir nicht.

Kathys Herz schlägt so schnell wie damals im Secondhand-Laden in Norfolk. Sie schaut Ruth flehend an, blickt zu Tommy, der ebenfalls Ruth ansieht, Kathy jedoch zu ignorieren scheint.

RUTH

Ist doch nichts dabei, oder Kath? War doch lustig!

Kathys Blick, der zwischen Ruth und Tommy hin- und herspringt, verrät ihre Unentschlossenheit. Sie kann sich nicht dazu durchringen, sich auf die Seite eines ihrer Freunde zu stellen.

KATHY

Tut mir Leid.

Kathy, aufgewühlt, dreht sich um und eilt davon.

Nr. 67, Cottages, A/T, zehn Minuten später

Als Kathy über den Feldweg zurück zu den Cottages eilt, steht ihr die Verzweiflung über die Situation, in die Ruth sie versetzt hat, ins Gesicht geschrieben. Sie kocht innerlich und kämpft mit sich selbst.

Dennoch geht sie gleich auf den Geräteschuppen zu, aus dem Keffers gerade mit einer Schubkarre auftaucht. Sie bleibt vor ihm stehen und spricht mit entschlossener Stimme.

KATHY

Haben Sie ne Minute Zeit?

Keffers starrt Kathy irritiert an – es kommt nicht alle Tage vor, dass einer der Cottage-Bewohner ihn persönlich sprechen will.

Nr. 68, Keffers' Büro, I/T, Minuten später

Keffers betritt ein improvisiertes Büro im Geräteschuppen – vielmehr nur ein Schreibtisch nebst Regalen voller Ordner und Formulare, mitten im Chaos des Schuppens. Kathy folgt ihm. Keffers, offensichtlich genervt, dass Kathy ihm seine Zeit raubt, beginnt, Stapel von Unterlagen, die auf dem Tisch kreuz und quer verteilt liegen, durchzusehen, während Kathy auf ein Zeichen wartet, um ihr Anliegen vorzutragen. Als Keffers merkt, dass Kathy von selbst nicht spricht, fährt er sie an.

KEFFERS

Also was?

KATHY (hastig, doch bestimmt)

Wie lange dauert der Antrag auf eine Ausbildung?

Keffers, überrascht von der Dringlichkeit, mit der Kathy ihn um diese Auskunft bittet, hält inne und mustert sie misstrauisch von oben bis unten. Da Kathy ihn weiter entschlossen ansieht und er seine Zeit nicht weiter verschwenden will, winkt er kopfschüttelnd ab, kramt einen Stapel Papiere hervor, drückt sie Kathy in die Hand.

KEFFERS

Füllst du aus, dann wars das.

Nr. 69, Labor aus Kathys Traum, I/N, eine monatelange Nacht

Die 18-jährige Kathy treibt, in Emryonalhaltung und mit geschlossenen Augen, in der Flüssigkeit eines überlebensgroßen, versiegelten Laborgefäßes, das auf einem der Regale aus

ihrem ersten Traum (Szene 15) steht. Die Nacht umhüllt sie wie zum Schutz.

ERWACHSENE KATHY (V.O.)

Ich musste niemandem von meiner Entscheidung erzählen – sie ahnten es auch so. Die nächsten Monate und Jahre verbrachte ich wie in Trance, als hätte ich bei all den schlaflosen Nächten vergessen, was es bedeutet, wach zu sein. Ich vergaß Hailsham, ich verdrängte all meine Erinnerungen. Und so fand ich den Schutz, den mir niemand geben konnte außer ich selbst...

Nr. 70, Erholungszentrum Gloucester, I/N, 1998

Die 30jährige Kathy sitzt mit geschlossenen Augen, als wäre sie all die Jahre seit dem Auszug aus den Cottages nicht aufgewacht, am Ende eines langen, trostlosen Klinikkorridors im Erholungszentrum Gloucester auf einem einfachen Stuhl.

Einblendung: Erholungszentrum Gloucester, England 1998

Ein Button an ihrem Strickpullover mit der Aufschrift „Carer“ zeigt an, dass sie inzwischen Pflegerin ist. Es ist mitten in der Nacht, kein Mensch außer Kathy auf dem Flur zu sehen. Kathys Haare sind zerzaust, ihr Gesicht wirkt müde. Man hört nichts außer dem entfernten Piepgeräusch eines EKG, das aus einem Operationsraum am Ende des Ganges zu kommen scheint. An der Decke sind Schilder angebracht, die den Klinikbereich kennzeichnen: LUNGUES DEPARTMENT.

Kathy öffnet vorsichtig die Augen und blickt sich um. Sie sieht müde aber gelassen aus – nach jahrelanger Arbeit und vielen überstandenen Frustrationen hat sie sich mit ihrer Situation arrangiert. Sie blickt sich um, lauscht dem Geräusch des EKG, das unregelmäßig wird, bis es zu einem durchgehenden Ton wird. Kathy schließt kurz die Augen und atmet aus. Dann verstummt das Piepgeräusch.

Vom fernen Ende des Korridors ertönen Schritte in einem gleichgültigen Rhythmus. Kathy senkt sofort wieder den Kopf, als sie deren Klang vernimmt. Mit den Augen nimmt sie von der Person, die sich ihr nähert, nur die weißen Plastikschuhe und die darüber liegenden

weißen Hosenbeine wahr. Auch als der Arzt, der eben den OP verlassen hat, vor Kathy zum Halt kommt, blickt sie ihm nicht ins Gesicht.

ARZT

(kontrollierte Stimme)

Ihr Spender hat terminiert. Füllen Sie bitte das Formular aus,
dann können Sie gehen.

Der Arzt reicht ihr ein Formular, auf dem in großen Buchstaben der Name des Spenders steht: Richard B. Der Arzt hat sich bereits umgedreht, seine Schritte entfernen sich wieder von Kathy.

Nr. 71, Parkplatz vor dem Zentrum, A/N, wenige Minuten später

Kathy verlässt die Klinik, schiebt einen leeren Rollstuhl vor sich her, während sie den unbeleuchteten Parkplatz des Zentrums betritt, auf dem nur noch ihr eigener Wagen steht – derselbe Kleintransporter wie in der ersten Filmszene. Es herrscht Stille, nur ein leichter Wind; die Nacht ist sternenklar.

Kathy schließt ihren Wagen auf, hebt den Rollstuhl durch die Hintertür des Wagens auf die Ladefläche. Dann steigt sie auf der Fahrerseite ein, betrachtet ein paar Sekunden lang den leeren Beifahrersitz neben sich, startet den Motor und fährt los.

Nr. 72, Kathys Kleintransporter, I/N, eine halbe Stunde später

Kathy ist auf der Landstraße unterwegs, fern von bewohnten Gegenden. Es herrscht nur wenig Verkehr. Durch die klare Nacht schweift ihr Blick über Bäume und Felder.

Als Kathy an einem abgelegenen Parkplatz vorbei fährt, nimmt sie einen Wagen wahr, an dessen Seite eine Frau steht, deren Gesicht Kathy nur flüchtig von der Seite sieht. Kathys grübelnder Gesichtsausdruck verrät, dass sie versucht, sich an etwas zu erinnern.

KATHY (leise, zu sich selbst)

Das ist doch ... Um die Zeit?

Kathy bremst und dreht.

Nr. 73, Parkplatz, A/N, Sekunden später

Als Kathy auf den Parkplatz abbiegt, dreht die Frau sich erschrocken um. Sie wischt sich mit der Hand durchs Gesicht und wendet sich dann wieder ab und steigt in ihren Wagen ein. Kathy parkt und lässt dabei eine Lücke zwischen ihrem Wagen und dem der anderen Frau. Sie springt aus ihrem Wagen und klopft an die Scheibe der Beifahrerseite des anderen Wagens. Die Frau blickt sie beängstigt an und dreht den Zündschlüssel um, um vor Kathy zu flüchten. Aber Kathy lässt nicht locker; sie hämmert gegen die Scheibe.

KATHY

Laura! Laura! Ich bins, Kathy! Kathy M.!

Als die Frau im Wagen den Namen Kathy hört, hält sie inne, würgt den Motor ab und blickt zum Beifahrerfenster. Es ist tatsächlich Laura, die Kindheitsfreundin von Kathy und Ruth, die immer alle zum Lachen brachte. Äußerlich ist sie stark verändert: sie hat merklich zugenommen, ihre Augen sind verheult, ihr Gesicht ist gezeichnet von sorgenvollen, schlaflosen Nächten.

Laura beruhigt sich zwar, als sie Kathy tatsächlich erkennt, allerdings ändert sich nichts an ihrer lethargischen Haltung. Kathy hingegen reißt die Beifahrertür auf, setzt sich neben Laura, lächelt sie an und drückt freundschaftlich ihre Schulter. Trotz der Frustrationen, die ihr Job mit sich bringt, kann sie ihre Freude über das Wiedersehen mit ihrer Freundin offen zeigen.

KATHY

Laura! Ich freu mich so, dich zu sehen.

In diesem Augenblick fällt Kathy, die sich so sehr über die Zufallsbegegnung gefreut hat, erst auf, dass Laura weint. Sie legt ihre Hand beruhigend auf Lauras Schulter.

KATHY

Laura! Was ist denn passiert?

Lauras wendet ihr Gesicht von Kathy ab, während sie schluchzend antwortet.

LAURA

Ich wünschte, du hättest mich nicht so gesehen.

KATHY

Aber das macht doch nichts. Ist doch okay.

Kathy schaut Laura geduldig an, nimmt ihre Hand nicht von ihrer Schulter. Laura braucht einige Sekunden, um sich zu sammeln. Sie schaut kurz auf zu Kathy, dann wendet sie ihr Gesicht wieder ab.

LAURA

Es ist alles so schlimm... Rachel... Sie hat terminiert.

Kathy kneift die Augen zusammen und beißt sich auf die Lippe. Sie schüttelt langsam den Kopf, als wollte sie nicht glauben, was sie eben gehört hat.

KATHY

Wann hast du davon erfahren?

LAURA

Ich bin ihre Pflegerin... Ich...

Kathys Blick ist nun voller Mitleid; sie selbst hat eben ihren Spender verloren, lässt sich allerdings nichts von ihrem eigenen Leid anmerken.

KATHY

Das tut mir so Leid.

RACHEL

Das ist mir noch nie passiert. Und dann ausgerechnet sie...

KATHY

Du kannst doch nichts dafür...

Mit einem Seufzer lässt Kathy sich in ihren Sitz zurück fallen. Die Hand nimmt sie nicht von Rachels Schulter. Rachel beruhigt sich langsam, gestärkt durch Kathys Anteilnahme. Beide blicken in die Leere der Nacht.

LAURA

Tut mir Leid, dass ich dich hier voll jammer. Da sehen wir uns nach so langer Zeit...

Kathy lächelt in sich hinein.

LAURA

Du musst den Job wirklich gut machen. Ich hab gehört, du darfst dir sogar die Spender selbst aussuchen.

KATHY

Ich hab manchmal die Wahl ...

LAURA

Bestimmt hast du schon ein paar Leute aus Hailsham gepflegt?

KATHY

Keinen einzigen.

LAURA

Das ist ne Überraschung ... Sind doch schon paar von damals, die mittlerweile spenden. Andrew, Michael, Ruth...

KATHY

Ruth? Die hat doch erst so spät ihre Ausbildung begonnen?

LAURA

Ja, sie hat früh den Spender-Bescheid bekommen. Wundert mich, dass du nichts davon weißt, ihr wart doch noch so lang zusammen, in den Cottages...

Kathy beißt sich auf die Lippe. Jetzt legt Laura ihre Hand auf Kathys Schulter.

LAURA

Ruth hat ihre erste Spende nicht gut vertragen, Kathy. Du solltest zu ihr...

Kathy blickt Laura in die Augen, ihr Blick ist voller Sorgen und Fragen.

Nr. 74, Landstraße in Sommerset, I/T, siehe Szene 5

Plötzlich ist es Tag, ein strahlender Frühlingsmorgen. Ruth sitzt neben Kathy auf dem Beifahrersitz - zurück beim euphorischen Roadtrip der beiden zu Beginn der Geschichte. Sie sind auf der Landstraße in Somerset unterwegs. Ruth grinst Kathy mit leuchtenden Augen an.

RUTH

Wir holen Tommy ab!

KATHY (blickt Ruth kritisch an)

Bist du sicher, dass das so ne gute Idee ist?

RUTH

Wir holen ihn ab und dann suchen wir zusammen das Boot!

Kathy schüttelt nur langsam den Kopf und lächelt, gedankenversunken.

RUTH

Oh Kath! Ich freu mich so, dass du wieder da bist!

KATHY

Oh, Ruth... Du bist unfassbar...

RUTH

Ich kenne auch sein Zentrum!

KATHY

Er hat auch mit Spenden angefangen?

RUTH

Ich habs nur zufällig gehört... Entweder angefangen oder bereitet sich vor. Er liegt auf jeden Fall im Erholungszentrum Kingsfield...

KATHY (verzieht den Mund)

Hast dich ja gut informiert...

Ruth blickt Kathy nur erwartungsvoll an.

Nr. 75, Erholungszentrum Kingsfield, A/T, 1 ½ Stunden später

Kathys Kleintransporter fährt durch eine eintönige, flache Wiesenlandschaft, auf eine graue, mehrere hundert Meter breite Mauer zu, die mit Stacheldraht gesichert ist und hinter der in einiger Entfernung die Dächer mehrerer niedriger Gebäude zu erkennen sind. Das Wetter ist immer noch so sonnig und klar wie zuvor.

Einblendung: Erholungszentrum Kingsfield.

Der Kleintransporter fährt ungehindert durch den nicht abgesperrten Eingang in der Mauer und nähert sich einem Gebäudeblock, der ähnlich uneinladend wirkt wie das Erholungszentrum Taunton, allerdings sind die Gebäude eher flach und, in Hufeisenform, weitläufig angelegt. Der Bereich zwischen den nur zwei Stockwerke hohen Gebäuden ist sehr breit, wie ein Innenhof, allerdings ohne jegliche Begrünung – ein riesiger Schotterplatz. Auf

dem Hof verteilt stehen vier kleine Gruppen von jungen Männern, jeweils im Kreis und in Gespräche vertieft. Am Rande des Hofes befinden sich an allen Seiten hohe Masten, an denen Lautsprecher montiert sind.

Nr. 76, Kathys Kleintransporter, I/T, unmittelbar anschließend

Kathy und Ruth blicken sich in alle Richtungen um, um sich auf dem ihnen unbekanntem Gelände zu orientieren – sie wissen weder, wo sie den Wagen parken können, noch, wie sie Tommy am besten ausfindig machen können. Das riesige, einem Gefängnis ähnelnde Gelände könnte auf andere bedrückend wirken – Kathy und Ruth sind jedoch seit ihrer Kindheit an solche Verhältnisse gewöhnt und zeigen sich unbeeindruckt, wie zwei Freundinnen, die bei einem Sonntagsausflug einen Parkplatz suchen. Beide lassen sich voreinander auch nicht ihre Nervosität anmerken, die das Treffen mit Tommy bei ihnen auslöst.

KATHY

Bist du sicher, dass er hier ist?

Ruth bleibt stumm und blickt nur suchend über die Männer, die immer noch in ihren Gruppen stehen und keine besondere Notiz von Kathys Wagen nehmen, während dieser in etwa zwanzig Metern Abstand in Schrittgeschwindigkeit an den verschiedenen Gruppen vorüber fährt. Dann zeigt Ruth auf eine der Gruppen.

RUTH

Da! Das ist er.

Kathy blickt suchend in die von Ruth angezeigte Richtung.

KATHY

Wo denn?

In diesem Moment reißt Ruth schon die Beifahrertür auf und springt aus dem langsam rollenden Wagen – obwohl sie aufgrund ihrer kürzlich vorgenommenen Spende eigentlich noch zu schwach ist, eigenständig zu laufen.

KATHY

Ruth! Bleib stehen!

Kathy hält den Wagen an und beobachtet, wie Ruth auf eine der Gruppen zuläuft. Über den kahlen Platz weht ein böiger Wind, der an der Kleidung der geschwächten Ruth zerrt. Sie bleibt im Abstand von wenigen Metern vor der Gruppe stehen und ruft den Männern einige Worte zu. Zunächst reagieren die Männer ebenso wenig wie auf die vom Wind verzerrten Kommandos der Zentrumsleitung, die aus den Lautsprechern schallen. Nach ein paar Sekunden tritt ein Mann von etwa dreißig Jahren, der an Krücken geht, zögerlich aus dem Kreis und stellt sich Ruth stumm entgegen. Kathy erkennt ihn.

Tommy hat sich in der Zwischenzeit verändert. Seine Haare sind auf wenige Zentimeter gestutzt, unter seiner Sportjacke wölbt sich ein leichter Bauch. Die Krücken verraten, dass auch er schon seine erste Spende hinter sich hat. Ruths Lippenbewegungen geben zu erkennen, dass sie einige Worte zu Tommy sagt. Dieser blickt sie nur an oder blickt an ihr vorbei, antwortet jedoch nicht. Ruth macht eine Kopfbewegung in Richtung von Kathys Wagen. Tommy blickt zum Wagen, scheinbar in Kathys Augen (allerdings sind die Scheiben von Kathys Wagen verspiegelt, so dass es nur aus Kathys Sicht so aussieht). Kathy zuckt zusammen, als sich ihre Blicke scheinbar treffen.

Dann gehen Ruth und Tommy im Abstand von einigen Metern voneinander auf den Wagen zu, ohne weitere Worte zu wechseln.

Kathy wartet angespannt darauf, dass die beiden den Wagen betreten. Sie beobachtet Tommy aus den Augenwinkeln, während dieser an ihrer Seite des Wagens an ihrer Tür vorbei geht und die Tür der Rückbank öffnet.

Inzwischen hat sich Ruth schon wieder mit einem Schwung neben Kathy auf den Beifahrersitz gesetzt. Sie ist völlig aus der Puste aufgrund der ungewohnten Anstrengung des eigenständigen Laufens und grinst sie nervös an. Sie hat vergessen, Tommy zu helfen, der nun, seinerseits ebenfalls geschwächt, mit seinen Krücken herum hantiert, um die sperrige Gehhilfe irgendwie auf der Rückbank zu verstauen. Kathy nimmt davon Notiz, dreht sich mit einem Ruck um, um Tommy zu helfen. Tommy schaut Kathy unsicher an, Kathy blickt sofort

auf die Krücken, die sie in ihrer Aufregung klappernd und sehr umständlich so über die Rückbank legt, dass Tommy irgendwie darauf Platz findet.

Als Tommy sich endlich gesetzt hat und Kathy bereits den Motor startet, drückt er Kathys Schulter zur Begrüßung. Ruth nimmt stillschweigend davon Notiz.

TOMMY

Hi Kath.

KATHY (wie abwesend)

Oh, hallo.

Nr. 77, Straße in Dartmoor, A/T, 2 Stunden später

Kathys Wagen hält am Straßenrand in der hügeligen Landschaft Dartmoors. Die drei ehemaligen Hailsham-Schüler steigen aus und blicken sich um. Ruth hält eine Landkarte in der Hand und blickt suchend in eine bestimmte Richtung. Zu beiden Seiten der Straße befinden sich lichte Wälder aus Eichen und Walnussbäumen, deren Boden von Gestrüpp überwuchert ist.

RUTH

Also... Der See müsste in dieser Richtung sein.

Ruth zeigt in eine Richtung, in der weder ein See, noch irgendein begehbarer Weg zu sehen ist.

KATHY

Ich kann überhaupt nichts erkennen.

TOMMY

Wir könnens einfach versuchen.

Ruth geht entschlossen voraus durch das Gestrüpp. Kathy und Tommy blicken sich kurz zweifelnd an, dann gehen sie hinterher. Als Kathy merkt, dass Tommy Probleme hat, mit

seinen Krücken durchs Gestrüpp zu laufen, hält sie ihn kurz am Arm fest. Sie macht eine Handbewegung, um Tommy deutlich zu machen, dass er die Krücken wegwerfen soll – was er dann auch tut. Kathy legt ihren Arm um Tommy und hilft ihm so, Ruth durch den Wald zu folgen.

Nr. 78, Wald in Dartmoor, A/T, zwanzig Minuten später

Ruth, völlig verausgabt nach der Anstrengung, steht an einen Baum gelehnt und ringt nach Luft. Sie hält die Karte vor sich und blickt sich orientierungslos um. Als Kathy und Tommy zu ihr auflaufen, gibt sich Ruth alle Mühe, ihren Zustand zu überspielen. Sie blickt suchend auf die Karte.

KATHY (entspannt)

Alles okay? Zeig mal her...

Ruth lässt sich protestlos die Karte aus der Hand nehmen. Schnell erkennt Kathy die Richtung.

KATHY

Ich glaube, es ist hier entlang!

Kathy faltet die Karte zusammen und geht mit Tommy voraus. Ruth hinkt den beiden nun hinterher.

Nr. 79, Fernworthy Reservoir, A/T, Minuten später

Kathy behält Recht mit ihrer Einschätzung: nach wenigen Minuten gelangen die Jugendlichen an das Ufer eines idyllischen kleinen Sees, der versteckt zwischen Hügeln, Bäumen und Büschen liegt. Im Wasser spiegeln sich vorüberziehende Wolken.

Kathy und Tommy sind als erste am Ufer und setzen sich auf den grasbewachsenen Untergrund. Sie blicken schweigend über das Wasser. Tatsächlich sehen sie ein Boot, das in einigen Metern Entfernung in Ufernähe liegt. Es handelt sich um ein kleines gekentertes

Ruderboot, aus dem noch ein abgebrochenes Ruder herausragt. Seine Farbe ist längst abgeblättert, das Holz ist verfallen.

Inzwischen ist Ruth bei den beiden angekommen und setzt sich schweigend neben sie ins Gras.

Nach einer Weile bricht Tommy das Schweigen mit einem Kichern.

TOMMY

Vielleicht sieht Hailsham inzwischen auch so aus...

RUTH

Hailsham versinkt nicht einfach so im Sumpf, nur weil es geschlossen ist.

TOMMY

Ich weiß nicht... Aber so hab ichs mir immer vorgestellt.

Nr. 80, Kathys Wagen, I/T, eine Stunde später

Kathy, Ruth und Tommy sitzen wieder im Wagen, auf der Rückfahrt zum Erholungszentrum Kingsfield. Ruth, die nun deutlich geschwächt und müde wirkt, und Tommy blicken aus ihren jeweiligen Seitenfenstern, Kathy konzentriert sich auf die Straße. Die Stimmung zwischen den drei ehemaligen Hailsham-Schülern ist angespannt – all die unausgesprochenen Konflikte und Gefühle der Vergangenheit machen einen lockeren Umgang zwischen ihnen unmöglich.

KATHY

Hey, seht ihr das da vorne?

RUTH

Was?

KATHY

Das Plakat da vorne!

RUTH

Was soll damit sein?

KATHY

Sieht so ähnlich aus wie das Büro damals, in Norfolk.

Ruth wirft Kathy einen wütenden Blick zu.

RUTH (müde)

Ist doch nur ne Anzeige von nem Möbelhaus.

Kathy schweigt, als sie merkt, in welche Stimmung sie Ruth versetzt hat. Tommy kichert auf der Rückbank. Ruth merkt man derweil deutlich an, wie sie innerlich mit sich ringt. Dann blickt sie Kathy an und spricht, gleichzeitig nervös und entschlossen.

RUTH

Ist gut, Kathy. Ich erwarte nicht, dass du mir jemals verzeihst.
Aber ich bitte dich darum.

Kathy wirft Ruth einen überraschten Blick zu.

KATHY

Was soll ich dir denn verzeihen?

RUTH

Ich hab das Schlimmste getan, was man seinen besten Freunden antun kann. Und ich kann nicht mal verlangen, dass ihr noch meine Freunde seid. Kathy... Ich hab dich und Tommy die ganze Zeit auseinander gehalten.

Kathy reagiert sprachlos auf Ruths plötzliches Geständnis; sie ist sichtlich bestürzt, schüttelt jedoch den Kopf, als wollte sie all dies nicht hören. Tommy blickt Ruth betroffen an.

RUTH

Ich hab das so oft in meiner Vorstellung gesagt... Ihr beide hättet von Anfang an zusammen sein müssen. Ich muss gar nicht so tun, als hätte ich es nicht gemerkt. Jeder hat es gemerkt. Ich will so gern alles wieder gut machen...

Kathy ist inzwischen den Tränen nah.

KATHY

Du spinnst doch.

RUTH

Bitte... Du und Tommy, ihr müsst versuchen, einen Aufschub zu bekommen. Ihr habt die besten Chancen.

KATHY

Daran darf man gar nicht denken.

RUTH

Vielleicht ist es noch nicht zu spät... Ich wollte diesen Ausflug machen, um euch all dies zu sagen. Und ich wollte euch noch etwas geben.

Während Kathy versucht, sich auf die Fahrt zu konzentrieren und ihre Tränen zurückzuhalten, kramt Ruth einen Zettel aus ihrer Hosentasche hervor. Sie hält Kathy den Zettel hin.

RUTH

Bitte, Kathy... Das ist die Adresse von Madame. Sie heißt in Wirklichkeit Marie-Claude Dallaire und wohnt in Norfolk.

Kathy zögert, den Zettel anzunehmen.

RUTH

Bitte, das ist mein letzter Wunsch.

Unter Tränen und Kopf schüttelnd nimmt Kathy den Zettel an.

KATHY (V.O.)

Es war tatsächlich Ruths letzter Wunsch, denn ihre nächste
Spende schwächte Ruth mehr als je zuvor...

Nr. 81, Ruths Krankenzimmer in Taunton, I/T, eine Woche später

Kathy sitzt weinend auf einem Stuhl am Rand von Ruths Krankenbett im Erholungszentrum Taunton, ihre Hand liegt auf der ihrer Freundin. Obwohl Ruth in einem sehr schlechten Zustand ist – sie hat inzwischen das Bewusstsein verloren -, liegt sie immer noch im selben Zimmer wie zuvor. Das Beatmungsgerät und die verschiedenen Schläuche, an die Ruth angeschlossen ist, verraten ihren kritischen Gesundheitszustand. Kathy schließt die Augen.

Nr. 82, Ein Feld irgendwo in England, A/T, Kathys Traum

Kathy und Ruth, beide noch Kinder, laufen an einem sonnigen Tag lachend über ein Feld. Die Szene ist romantisch, wenn nicht sogar kitschig: über den blauen Himmel ziehen vereinzelt Wolken, Heu liegt in großen Ballen zusammen gerollt über das Feld verteilt, in der Ferne sieht man eine Windmühle; eine weite, ebene Landschaft.

Nr. 83, Tommys Zimmer in Kingsfield, I/T, einige Monate nach Ruths Tod

Kathy sitzt nun auf einem Stuhl an Tommys Krankenbett im Erholungszentrum Kingsfield. Nach Ruths Tod hat sich Kathy erfolgreich darum bemüht, Tommys Pflegerin zu werden. Das Zimmer ähnelt dem von Ruth in Taunton: das Zimmer ist durch seine großen Fenster erhellt, die Einrichtung ist karg - es gibt nichts außer dem Bett, einem kleinen Tisch, Stuhl und Waschbecken. Allerdings hat Tommy alle Wände mit seinen detaillierten Zeichnungen von Phantasietieren ausgeschmückt. Tommy, immer noch geschwächt von seiner ersten Spende, liegt im Bett, während Kathy ihm aus einem Buch vorliest.

KATHY

Immer regte sich im Magen und auf der Haut ein Protest - das Gefühl, um etwas betrogen worden zu sein, worauf man ein Anrecht hatte. Zwar hatte er keine Erinnerung an etwas wesentlich anderes. Soweit er sich genau zurückzuerinnern vermochte, hatte es nie wirklich genug zu essen gegeben, hatte man nie Socken oder Unterhosen besessen, die nicht voll Löcher waren, war das Mobiliar immer schadhaft und wackelig gewesen, waren die Zimmer ungenügend geheizt ...¹⁸

Kathy hält inne, als sie merkt, wie Tommy seine Hand auf ihren Arm legt und sie wie eh und je angrinst.

TOMMY

Kath ... Machen wir ne Pause. Ich will nicht an so schlimme Sachen denken.

Kathy lächelt Tommy an. Aber in ihrem Lächeln ist zugleich etwas Nachdenkliches. Sie schlägt das Buch zu und legt es neben sich auf einen kleinen Tisch. Der Einband enthüllt den Titel des Buches: *1984* von George Orwell.

KATHY

1984... Kurz nachdem wir aus Hailsham ausgezogen sind.

Kathy nimmt Tommys Hand in beide Hände, als wollte sie sie beschützen. Die beiden blicken sich lange und intensiv an. Kathy streichelt Tommys Arm.

TOMMY

Warum mussten wir so lange warten?

Die beiden nähern sich einander; beginnen sich zu küssen.

¹⁸ Eine Passage aus George Orwells *1984*, in der Übersetzung von Kurt Wagenseil (28).

Nr. 84, Hof des Erholungszentrums Kingsfield, A/T, einen Tag später

Kathy und Tommy gehen über den Hof des Erholungszentrums Kingsfield spazieren. Das Wetter ist sonnig, jedoch auch rau und windig. Tommy geht immer noch an Krücken.

KATHY

Du hast Recht, Tommy.

TOMMY

Womit?

KATHY

Wir können nicht länger warten. Wir müssen heraus finden, ob sie uns einen Aufschub gewähren.

TOMMY (nachdenklich)

Du meinst, wir können Madame besuchen fahren, einfach so?

KATHY

Was bleibt uns anderes übrig? Ich habe es Ruth versprochen.
(Pause.) Und ich schätze, du hast inzwischen ganz gute Chancen auf die Galerie.

Nun grinst Kathy Tommy an, der sie zweifelnd ansieht.

Nr. 85, Stadtrand von Great Yarmouth, I/T, am nächsten Tag

Kathy sitzt am Steuer ihres Kleintransporters, Tommy an ihrer Seite, auf der Rückbank liegt die große Mappe mit Tommys Zeichnungen. Tommy hält die Straßenkarte vor sich ausgebreitet, während Kathy sich suchend in ihrer Umgebung umsieht.

Die beiden befinden sich in derselben Stadt, die sie einst als Jugendliche besuchten, um Ruths Kandidatin zu finden. Obwohl Great Yarmouth nun, da es Sommer wird, belebter ist, merkt man in dem Außenbezirk, wo Kathy und Tommy nach der Adresse von Madame suchen,

wenig vom Trubel des Tourismus. Dennoch sehen Kathy und Tommy einige Einwohner der Stadt über die Gehwege gehen – die können jedoch Kathy und Tommy im Wagen aufgrund der verspiegelten Scheiben nicht sehen. Auch wenn es nur wenige Passanten sind – Kathy und Tommy reagieren mit ängstlichen Blicken auf die Gegenwart so vieler außenstehender Menschen.

Das Viertel, durch das sie fahren, ist direkt am Meer gelegen. Ein Wohngebiet der Mittelschicht bestehend aus aneinandergereihten, zweistöckigen Häusern mit kleinen Vorgärten, die voneinander und zur Straße durch niedrige Zäune oder Hecken abgegrenzt sind. Schnörkellose Erker ragen aus den Häusern hervor, am Straßenrand parken vereinzelt Autos.

TOMMY (mit nervöser Stimme)

Bist du dir sicher, dass es so ne gute Idee ist?

Kathy blickt unbeirrt auf die Häuser, an denen sie vorbei fahren.

KATHY

Denk dran, sie heißt Marie-Claude Dallaire.

Kathy hält direkt am Straßenrand auf der Häuserseite.

Nr. 86, Stadtrand von Great Yarmouth, A/T, unmittelbar anschließend

Kathy und Tommy steigen aus dem Wagen und blicken genau auf das Haus, welches der von Ruth recherchierten Adresse entspricht.

Das eigentlich unauffällige Gebäude mit der Nummer 98, vor dem Kathy den Wagen geparkt hat, unterscheidet sich nur in einer Hinsicht von all den anderen Häusern: die Fenster sind alle von innen durch schwere Vorhänge verdunkelt, so dass man an keiner Stelle auch nur den kleinsten Blick ins Innere des Hauses werfen kann. Man könnte das Grundstück für unbewohnt halten, wenn es nicht so penibel gepflegt wäre: die niedrige Hecke zur Straßenseite ist akkurat geschnitten, ebenso wie die blühenden Hortensien neben dem gepflegten Rasen.

Tommy hält sich mit seinen Krücken hinter Kathy versteckt, seine Freundin trägt die Mappe mit den Zeichnungen für ihn. Ohne zu zögern drückt Kathy die Klingel am niedrigen Eingangstor des Grundstücks. Ein summender Laut ertönt. Dann blicken die beiden Richtung Haustür. Schweigen.

TOMMY (flüsternd)

Hier ist niemand.

Just in diesem Moment wird die Haustür von innen geöffnet. Kathy und Tommy zucken zusammen und blicken gebannt auf die Frau, die in der Tür erscheint: es ist tatsächlich Madame. Obwohl ihre Haare leicht ergraut sind, ist ihr Erscheinungsbild immer noch genauso wie bei ihren Besuchen in Hailsham: Miss Dallaire trägt einen Anzug, als wäre sie auf dem Sprung zu einer beruflichen Veranstaltung. Während sie noch die Tür mit der einen Hand offen hält, blickt sie Kathy und Tommy eine Weile fragend an.

Kathy nimmt all ihren Mut zusammen und spricht Miss Dallaire an.

KATHY

Entschuldigen Sie bitte die Störung. Sie sind ... Marie-Claude Dallaire?

MISS DALLAIRE

Wer sind Sie?

Nachdem Kathy ihre Angst überwunden und Miss Dallaire angesprochen hat, klingt ihre Stimme nun selbstbewusst.

KATHY

Wir sind Tommy C. und Kathy M. Wir waren früher in Hailsham.

Als Miss Dallaire das Wort „Hailsham“ hört, blickt sie die beiden Besucher erschrocken an, ähnlich wie in der Situation, als Ruth und die anderen Jugendlichen ihr in Hailsham auflauerten. Sie fängt sich jedoch sofort wieder und spricht unverhofft freundlich.

MISS DALLAIRE

Das ist eine Überraschung ... Was wollt ihr?

KATHY

Wir haben ein wichtiges Anliegen ... Wir ...

Tommy unterbricht Kathy in seiner Aufregung und deutet auf seine Mappe in Kathys Händen.

TOMMY

Ich wollte noch etwas nachreichen für Ihre Galerie.

Miss Dallaire blickt verwundert, da sie natürlich nicht versteht, was Tommy mit „Galerie“ meint - dies war immer nur eine Theorie der Internatsschüler. Sie schaut sich um, als wolle sie sicher stellen, dass niemand ihr Gespräch mit den ehemaligen Hailsham-Schülern beobachtet.

MISS DALLAIRE

Ihr könnt kurz rein kommen. Aber ich habe wenig Zeit.

Nr. 87, Haus von Miss Dallaire, I/T, Sekunden später

Als Kathy und Tommy an Miss Dallaire vorüber in einen schmalen, durch eine matte Deckenlampe spärlich beleuchteten Flur treten, gibt Kathy Miss Dallaire die Mappe mit Tommys Bildern.

KATHY

Die sind von Tommy.

Miss Dallaire schließt die Tür hinter den beiden ehemaligen Hailsham-Schülern, denen sie den Vortritt lässt.

MISS DALLAIRE (angestrengt lächelnd)

Ihr könnt gerne vorgehen und Platz nehmen. Ich komme sofort.

Miss Dallaire verschwindet die Holzstufen einer Treppe auf der linken Seite des Eingangs hinauf in den ersten Stock, wo ihre Schritte sich in den hinteren Teil des Hauses entfernen.

Die beiden Gäste blicken sich zunächst verunsichert um: auf der rechten Seite befindet sich eine verschlossene Tür. Die Wände sind vertäfelt mit dunklem Holz. Der Flur führt in den hinteren Teil des Hauses, der komplett im Dunkeln liegt. Kathy und Tommy tasten sich langsam vor durch den dunklen Flur, bis zu einer weit geöffneten Tür.

Nr. 88, Salon, I/T, unmittelbar anschließend

In dem Moment, als sie über die Schwelle treten, wird das Zimmer wie von Zauberhand beleuchtet.

Kathy und Tommy finden sich in einem großen Salon wieder, der altmodisch mit verschiedensten Schränken und Tischen aus dunklem Holz mit verschnörkelten Verzierungen eingerichtet ist. Das Zimmer wirkt von innen so groß, als könne es nicht in das schmale Reihenhaus passen. Auch hier sind die Wände eintönig und dunkel gestrichen – die Farbe lässt sich kaum ausmachen, da auch hier die Beleuchtung nur von zwei schwachen Lampen an der rechten Wand des Salons kommt. Die beiden hohen Fenster auf der linken Seite des Raumes sind mit schweren Vorhängen vollständig bedeckt. Den größten Teil des Salons nimmt ein niedriger, länglicher Tisch in der Raummitte ein. Auf dessen vorderer und hinterer Seite stehen jeweils zwei gepolsterte Holzsessel, wie einige andere der Möbel im viktorianischen Stil.

Während Kathy und Tommy, die überwältigt sind von dieser ungewohnten Umgebung, langsam und sich immer wieder verwundert umblickend an der ihnen näheren Seite des Tisches Platz nehmen, ertönen die Stimmen einer Frau und eines Mannes aus der oberen Etage. Durch die Decke kann man den Wortlaut nicht verstehen, allerdings scheint es sich um

einen hitzigen Wortwechsel zu handeln. Dann verstummt die Diskussion und man hört Schritte auf der oberen Etage. Währenddessen sitzen Kathy und Tommy schweigend und wie gebannt auf ihren Plätzen.

Plötzlich öffnet sich die hintere Wand des Zimmer mit einem Rattern von der linken Seite – Kathy und Tommy, die zuvor im matten Licht nicht erkennen konnten, dass es sich bei der Rückwand um eine große, hölzerne Schiebetür handelt, erschrecken. Dann taucht Miss Dallaire aus der Finsternis hinter der beweglichen Wand auf. Sie nimmt ihren Besuchern gegenüber an der fernen Seite des Tisches Platz.

MISS DALLAIRE (ungeduldig)

Ich will euch von vornherein sagen, dass es gegen die Regeln verstößt, wenn ich euch ins Haus lasse.

Miss Dallaire, die in der Gegenwart von Kathy und Tommy sichtlich verunsichert ist, blickt mit weit aufgerissenen Augen in deren Richtung.

MISS DALLAIRE

Wir machen uns doch nicht strafbar?

Miss Dallaire zögert, bevor sie weiter spricht und schlägt dann die Mappe mit Tommys Zeichnungen auf.

MISS DALLAIRE

Das sind ein paar wirklich außergewöhnliche Zeichnungen. Aber ... was sollen wir damit?

Kathy und Tommy blicken sich an, verwundert über Miss Dallaires Unsicherheit. Tommy möchte beginnen, ihr seine Theorie zu erklären ...

TOMMY (hastig in seiner Nervosität)

Also ... wir beide ... Kathy und ich, wir haben gehört, man kann die Spenden hinauszögern. Also, ich dachte ... also wir ... dass wir damit beweisen können ... unsere Gefühle ...

In diesem Moment wird Tommy von einem knackenden Geräusch unterbrochen, das aus dem Bereich des Salons kommt, dem Kathy und Tommy mit dem Rücken zugewandt sind. Als sie sich erschrocken umdrehen, sehen sie, wie eine ältere Frau im Rollstuhl an ihnen vorbei fährt und dann neben Miss Dallaire zum Stehen kommt. Die Frau ist Mitte siebzig, hat schulterlange, graue Haare, die eilig gekämmt zu einem Seitenscheitel fallen. Sie trägt ein schlichtes, schwarzes Hemd. Zunächst blickt sie die ehemaligen Hailsham-Schüler eindringlich an, dann spricht sie mit fester, aber dennoch mitleidiger Stimme.

MISS EMILY

Was haben wir mit euch getan? Mit all euren Träumen und Plänen?

Kathy und Tommy erkennen zunächst ihre ehemalige Aufseherin nicht, die so viel von ihrer früheren Strenge und Energie verloren hat und ihnen völlig verändert gegenüber sitzt. Nicht wissend, ob sie etwas sagen sollen, schweigen sie.

MISS EMILY

Tommy C., ich erinnere mich an dich. Du warst der Junge, der nie kreativ sein wollte.

TOMMY

Miss Emily?

MISS EMILY

Ich habe mich wohl kaum zum Besseren verändert. Das Mädchen kenne ich nicht.

KATHY

Ich bin Kathy M.

MISS EMILY

Der Name kommt mir bekannt vor ... Du hast Gedichte geschrieben, wir haben einige davon gesammelt.

KATHY

Für die Galerie?

Miss Emily blickt Kathy fragend an, dann lächelt sie beinah.

MISS EMILY

So habt ihr das also genannt... Ja, die Bezeichnung ist gar nicht mal unzutreffend.

KATHY

Hat Tommy noch eine Chance, seine Zeichnungen nachzureichen?

Miss Emily blickt auf die Mappe vor sich auf dem Tisch, ohne sie zu öffnen. Dann blickt sie wieder zu Kathy und Tommy und spricht mit sehr ernster Stimme.

MISS EMILY

Es verstößt zwar gegen die Regeln, aber ich möchte euch etwas zeigen. Ihr habt das Recht darauf. Folgt mir.

Ohne eine Reaktion der anderen abzuwarten, dreht Miss Emily sich in ihrem Rollstuhl um und bewegt sich auf die Schiebetür an der Hinterwand zu. Miss Dallaire nickt Kathy und Tommy zu, die beiden folgen Miss Emily, während Miss Dallaire am Tisch sitzen bleibt.

Nr. 89, Hinterzimmer von Miss Dallaires und Miss Emilys Haus, I/T, unmittelbar anschließend

Kathy und Tommy folgen Miss Emily in ein schmales, längliches, fensterloses Zimmer, an dessen Ende eine schmale Wendeltreppe nach oben führt. Miss Emily schaltet das Licht an, das hier hell genug ist, um die zahlreichen Dinge zu erkennen, die an den Wänden hängen: auf den ersten Blick erkennt man eine Vielzahl von Zeitungsartikeln, Plakaten und eine ganze Reihe von Zeichnungen, Gemälden und Gedichten – es sind tatsächlich die Werke der Hailsham-Schüler.

MISS EMILY

Ihr habt so viel über Geschichte gelernt, aber eure eigene mussten wir euch verschweigen. Nach dem Zweiten Weltkrieg stand es sehr schlecht um unser Gesundheitssystem: das Angebot an Organen und Blutspenden reichte bei weitem nicht aus für die riesige Nachfrage.

Der Blick der ehemaligen Hailsham-Schüler schweift über Zeitungsartikel aus den späten 1940ern, mit Bildern verzweifelt blickender Menschen in Krankenhaus-Betten.

MISS EMILY

Als die Regierung das erste Klonprogramm verabschiedete, gab es keine Proteste, schließlich hatte fast jeder einen Bekannten, der dringend eine Spende benötigte. Die Klone wuchsen in Massenlagern auf, man versorgte sie mit dem Nötigsten. Als junge Frau habe ich dort Kinder betreut – ihr könnt euch nicht vorstellen, wie schlimm das war.

Im Vorbeigehen sehen Kathy und Tommy Schwarzweiß-Fotografien, die unglücklich blickende Kinder in weißen Overalls und mit angehefteten Nummern zeigen.

MISS EMILY

Ich konnte das nicht länger mitansehen – die Öffentlichkeit verdrängte einfach, was in diesen Lagern geschah. In den 60er Jahren änderte sich das politische Klima. Es kamen die großen Bürgerrechtsbewegungen. Zusammen mit einigen Unterstützern gründete ich die Pro-Life Movement.

Miss Emily zeigt ihren Gästen nun Zeitungsartikel mit Fotos, auf denen sie gemeinsam mit einigen anderen Menschen auf der Straße protestiert und Plakate mit Bildern von eingesperrten Kindern hochhält.

MISS EMILY

Unsere Bewegung war erfolgreich – es kam zu öffentlichen Diskussionen, Zeitungen berichteten über uns. (Zeigt auf ein Foto in einem Zeitungsbericht, auf dem sie mit einer Reihe anderer Menschen Plakate in die Luft hält.) Da, das bin ich! Der Druck auf die Regierung wurde so groß, dass sie den Klonen bessere Bedingungen zusicherte.

Sie betrachten nun die Gemälde und Gedichte an der Wand.

MISS EMILY

Die Pro-Life Movement hat durchgesetzt, dass die Klone in einigen Internaten eine Erziehung bekommen wie alle anderen Kinder. So wurde Hailsham als Modellinternat gegründet. Unterricht in Sport, Literatur, Kunst... Das alles war vorher undenkbar!

Mit einer Mischung aus Staunen und Grauen nehmen Kathy und Tommy die Bilder und Informationen über ihre eigene Geschichte auf, die man ihnen ihr Leben lang vorenthalten hat. Sie sind so beeindruckt von dieser plötzlich über sie hereinbrechenden Informationsflut, dass sie fast ihr eigentliches Anliegen vergessen.

KATHY

Aber... warum haben Sie all diese Bilder von uns gesammelt?

MISS EMILY

Wir haben eure Bilder gesammelt, um den Menschen zu zeigen, dass ihr nicht einfach nur düstere Objekte in Reagenzgläsern seid. Es tut mir Leid, es so zu sagen, aber so haben die meisten Menschen euch angesehen. Wir haben Ausstellungen organisiert und eure Gedichte veröffentlicht. So falsch lagt ihr also mit eurer Idee von der Galerie nicht.

Miss Emily blickt Tommy an.

MISS EMILY

Mir musstet ihr nie beweisen, dass ihr eine Seele habt. Es kam allerdings in den 80ern zu einer konservativen Gegenbewegung. Die Menschen wollten nicht daran erinnert werden, welche Gewalt den Klonen angetan wird. Die Pro-Life Movement wurde verboten. Hailsham wurde kurz nach eurem Auszug geschlossen.

Kathy und Tommy blicken nun auf ein Schwarzweiß-Foto von Hailsham.

Ich selbst wurde verhaftet und kam erst nach der Schließung aller Modell-Internate wieder frei. (Sie seufzt.) Ich hätte so gerne mehr für euch getan. Es liegt nicht mehr in meiner Macht.

KATHY

Dann ist die ganze Sache mit dem Aufschub nur ein Gerücht?

MISS EMILY

Aufschub?

KATHY

Wenn sich zwei wirklich lieben... Und ihre Liebe unter Beweis stellen. Wir haben gehört, dass man dann die Spenden hinauszögern kann. Miss Geraldine hat doch gesagt, dass Dinge wie Bilder oder Gedichte unsere Seele enthüllen.

MISS EMILY

Und deshalb seid ihr jetzt zu mir gekommen? Mit dieser Mappe?

KATHY

Gibt es denn den Aufschub?

MISS EMILY (plötzlich ungehalten)

Ihr wisst gar nicht, wie gut es euch bei uns ging. Eure wunderbare Kindheit, all die kreativen Angebote, der Auslauf, den ihr hattet! Es ging euch so viel besser! *So viel besser* als all den anderen von euch... Es gab einen Trend, als die Menschen euch unterstützten. Ins Gefängnis bin ich gegangen für euch! Jetzt kann man nichts mehr machen.

KATHY (ruhig und bestimmt)

Für Sie ist es vielleicht nur ein Trend, der kam und dann wieder ging. Aber für uns ist es unser *Leben*.

Miss Emily blickt Kathy wie versteinert an.

KATHY

Wir wollen *leben*.

MISS EMILY

Undankbare Kreaturen.

Miss Emily dreht sich um und fährt zurück Richtung Salon.

KATHY

Ich bitte Sie, was können wir tun?

Miss Emily dreht sich nicht mehr um.

MISS EMILY (in gewohnter Strenge)

Marie-Claude!

Nr. 90, Eingang von Miss Dallaires und Miss Emilys Haus, I/T, Augenblicke später

Miss Dallaire – wie damals, als sie Kathy beim Tanzen zusah, in Tränen aufgelöst – steht

zum Abschied an der Türschwelle, während Kathy und Tommy zum Auto gehen. Es ist inzwischen später Nachmittag. Sie ruft Kathy hinterher.

MISS DALLAIRE

Kathy M. ...

Kathy hält inne, schaut zu Miss Dallaire.

Ich erinnere mich an dich. Wie du getanzt hast zu dieser traurigen Musik...

KATHY

Das war „Never Let Me Go“ von Judy Bridgewater. (Kathy beginnt leise zu singen.) Oh baby baby, never let me go... Oh baby baby, never let me go...

Miss Dallaire ist sichtlich gerührt.

MISS DALLAIRE

Ich sehe alles wieder vor mir. Das junge Mädchen, das sein Kissen festhält wie die heile Welt seiner Kindheit. Doch die heile Welt wird ihm entrissen von einer grausamen, viel härteren Welt...

KATHY

Ich verstehe, was Sie meinen. Aber ich habe an etwas völlig anderes gedacht. Und das würden *Sie* garantiert nicht verstehen.

Ohne ein weiteres Wort wendet sich Kathy von der immer noch schluchzenden Miss Dallaire ab und geht mit Tommy zum Wagen.

Nr. 91, Kathys Wagen, I/N, zwei Stunden später

Es ist inzwischen dunkel, während Kathy und Tommy auf der Landstraße zurück Richtung Kingsfield unterwegs sind. Schweigend und wie gelähmt blicken sie auf die leere Straße vor sich. Plötzlich beugt sich Tommy wie in einem Krampf nach vorne und hält die Hand vor seinen Bauch.

TOMMY

Kathy, bitte ... Halt an, mir ist schlecht.

Ohne zu zögern parkt Kathy am Rand der Landstraße. Tommy reißt sofort die Beifahrertür auf.

Nr. 92, Landstraße, A/N, unmittelbar anschließend

Bevor Kathy reagieren kann, springt Tommy ohne Krücken aus dem Wagen und rennt einen Hügel am Straßenrand hinauf. Kathy steigt aus.

KATHY

Tommy! (Verzweifelter.) Tommy!

Während Tommy hinter der Hügelkuppe verschwindet, folgt Kathy ihm so schnell sie kann den Hang hinauf.

Nr. 93, Feld, A/N, unmittelbar anschließend

Als Kathy auf der Hügelkuppe ankommt, blickt sie bei sternenklaarem Himmel über ein weites Feld. Sie entdeckt Tommy in etwa hundert Metern Entfernung: wie zu früheren Hailsham-Zeiten schlägt und boxt er wie wild um sich, flucht, tritt in den Boden und in die Luft. Besorgt rennt Kathy zu ihm.

Diesmal wird sie nicht von seinen Schlägen getroffen. Sie packt seine Arme und hält sie auf seinem Rücken fest. Tommy wehrt sich, versucht seine Arme zu befreien. Dann gibt er auf. Er sinkt vor Kathy auf die Knie und weint wie ein Kind. Kathy drückt ihren Freund beschützend an sich.

KATHY (V.O.)

Erst als Tommy an jenem Abend vor mir zusammenbrach, wurde mir etwas bewusst: Seine Arbeitsverweigerung in Hailsham war nie ein Mangel an Kreativität und seine ständigen Anfälle waren nicht krankhaft. Es war seine ganz eigene Art zu protestieren. Als hätte er schon immer geahnt, welche Grausamkeiten man uns hinter der Fassade unseres Internats verschwieg.

Uns würde nun nicht mehr viel Zeit bleiben. Vielleicht verharren wir deshalb stundenlang auf dem Feld irgendwo in England, nicht in der Lage, einander gehen zu lassen.

Nr. 94, Landstraße, A/N, einige Wochen später

Kathy ist wieder mit ihrem Kleintransporter unterwegs durch England. Ihr Gesicht strahlt in der Frühlingssonne, während die Landschaft wie eine Erinnerung im Zeitraffer vorüber rast und ihre Schatten auf Kathys Gesicht wirft.

KATHY (V.O.)

Vor ein paar Tagen habe ich mit meinem neuen Spender gesprochen. Er beschwerte sich darüber, wie selbst die wertvollsten Erinnerungen verblassen. Ich kann dem nicht zustimmen. Ich habe Ruth verloren, dann Tommy, aber ihre Erinnerungen werden immer in mir leben.

Einige Wochen, nachdem Tommy terminiert hatte, war ich wieder unterwegs nach Norfolk, obwohl ich dort gar nichts zu tun hatte. Ich wusste nicht, was ich suchte, aber schließlich ist Norfolk ja Englands verlorene Ecke... Und wer weiß...

Kathy blickt plötzlich erstaunt und voller Freude zur Seite aus dem Fenster.

Nr. 95, Feld in Norfolk, A/T, Augenblicke später

Kathy steht inzwischen vor ihrem Wagen am Straßenrand und blinzelt in die Sonne. Vom Feld, das neben der Straße beginnt, ist sie abgetrennt durch einen Stacheldrahtzaun, neben ihr stehen die beiden einzigen Bäume weit und breit, der Wind weht ihr kräftig ins Gesicht. Kathy betrachtet zunächst die verschiedenen Dinge, die entlang des Stacheldrahtes hängen geblieben sind wie angespülter Seetang am Strand: durchweichte Zeitschriften, weggeworfene Plastiktüten, Stofffetzen.

Dann schweift ihr Blick über das Feld vor ihr - es ist die idyllische Landschaft, die sie in ihrem Traum von Ruth gesehen hat: derselbe blaue Himmel, dieselben Heuballen und im Hintergrund die Windmühle. Kathy streckt ihr Gesicht in die Sonne und schließt die Augen.

Nr. 96, Feld in Norfolk, A/T, unmittelbar anschließend

Am Horizont des scheinbar endlosen Feldes erscheint eine winzige Gestalt, die immer größer wird. Tommy rennt lachend über das Feld, Kathy entgegen, winkt und ruft ihr zu. Seine Worte verhallen im Wind.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Aragay, Mireia. „Introduction: Reflection to Refraction – Adaptation Studies Then and Now.“ In: Mireia Aragay (Hg.). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Atwood, Margaret. „Brave New World: Kazuo Ishiguro's Novel really Is Chilling.“ *Books: Reading between the Lines*. 2005. Slate. 21.05.2009. <<http://www.slate.com/id/2116040>>.
- Bildhauer, Katharina. *Drehbuch reloaded: Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*. Konstanz: UVK, 2007.
- Bladerunner*. Reg. Ridley Scott. Warner Brothers, 1982.
- Brokeback Mountain*. Reg. Ang Lee. Focus Features, 2005.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Eick, Dennis. *Drehbuchtheorien: Eine vergleichende Analyse*. Konstanz: UVK, 2006.
- Field, Syd. „Paradigma.“ *Juan G. Grados*. 17.05.2009. <www.juangrados.com/blog/wp-content/uploads/2009/04/paradigma2.jpg>.
- Field, Syd. *Das Handbuch zum Drehbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1991.
- Gossip Girls. „Keira Knightley Films *Never Let Me Go*“. 23.04.2009. *Celebrity Gossip*. 25.05.2009. <<http://www.celebrity-gossip.net/celebrities/hollywood/keira-knightley-films-never-let-me-go-212969>>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- IMDb. „Never Let Me Go“. 21.06.2009. <www.imdb.com/title/tt1334260>.
- Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.
- Ishiguro, Kazuo. „Never Let Me Go“. *Author Q&A*. 2005. Powell's Books. 21.05.2009. <<http://www.powells.com/biblioshow=HARDCOVER:NEW:9781400043392:25.00&page=authorqa#page>>.
- The Island*. Reg. Michael Bay. Warner Brothers, 2005.
- Lazarus, Tom. *Professionelle Drehbücher Schreiben: Erfolgsmethoden für Film & TV*. Berlin: Autorenhaus Verlag, 2003.

Lola Rennt. Reg. Tom Tykwer. Prokino, 1998.

McKee, Robert. *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

Orwell, George. 1984. *Ein utopischer Roman*. Zürich: Diana Verlag, 1964. 29.05.2009. <<http://www.sapientia.ch/E-Buecher/Weltengeschehen/George%20Orwell%20-%201984.pdf>>.

Rain Man. Reg. Barry Levinson. MGM, 1988.

Seger, Linda. *Das Geheimnis guter Drehbücher*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Seger, Linda. *Vom Buch zum Drehbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2001.

Seger, Linda. *Von der Figur zum Charakter: Überzeugende Filmcharaktere schaffen*. Berlin: Alexander Verlag, 1999.

Stam, Robert. „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.“ In: Robert Stam, Alessandra Raengo (Hg.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

A Streetcar Named Desire. Reg. Elia Kazan. Warner Brothers, 1951.

Veloso, Caetano. „Você não me ensinou a te esquecer.“ *Letras Terra*. 26.05.2009. <<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/72788/>>.

Vogler, Christopher. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1998.