

BARBARA KORTE

Die Kunst des Adapteurs

Zur Situationsverknüpfung in den Drehbüchern Harold Pinters

BARBARA KORTE

Die Kunst des Adapteurs. Zur Situationsverknüpfung in den Drehbüchern Harold Pinters

I

Gemessen an der kritischen Literatur zu Pinters dramatischem Schaffen hält sich die Zahl der Untersuchungen zu seinen Drehbüchern in überschaubaren Grenzen.¹ Erst seit einigen Jahren, im Zuge des allgemein gewachsenen Interesses an Literaturverfilmungen, findet auch dieser umfangreiche Teil seines Werks angemessene Beachtung. Pinters Arbeit für den Film besteht – abgesehen von Drehbüchern für Verfilmungen seiner eigenen Dramen – aus bisher dreizehn Romanadaptionen. Außer den in Buchform veröffentlichten Screenplays² verfaßte er Drehbücher zu Russell Hobans Roman *Turtle Diary*; Ian McEwans *The Comfort of Strangers* und Margaret Atwoods internationalem Erfolg *The Handmaid's Tale*, dessen Verfilmung durch Volker Schlöndorff Anfang 1990 in die Kinos kam.

Pinters Ansehen als Dramatiker führt häufig zu einer Betonung der Gemeinsamkeiten seiner Film- und Theaterarbeiten oder der ‚Pinterisierung‘ der jeweiligen Romanvorlagen.³ Im Vergleich zu den Theaterstücken erscheinen die Drehbücher manchem Kritiker als „minor art“.⁴ Diese Einschätzung basiert teils auf Vorurteilen gegenüber dem als kommerziell und populär angesehenen Medium Film, teils auf der Tatsache, daß eine Verfilmung in der Regel mehrere ‚Autoren‘ hat (Drehbuchautor und Regisseur, im weiteren Sinn auch Kameramann und Cutter) und dem Drehbuch somit nicht der Status einer autonomen Kunstform zugebilligt wird.⁵ Die Einstufung von Pinters Filmarbeit als zweitrangig wurzelt vor allem aber in dem Umstand, daß es sich durchweg um Bearbeitungen handelt. So (ver)urteilt etwa Esslin in seiner Pinter-Monographie:

Clearly the adaptation of other writers' work for the screen is an exercise of craftsmanship rather than the wholly creative process of shaping themes and images which have entirely sprung from the artist's own imagination.⁶

Auch die Adaption eines literarischen Werks für den Film verlangt jedoch künstlerische Eigenleistung und Originalität; sie ist nie reine Übernahme, sondern stets kreative Transformation der Vorlage.⁷

Die Umsetzung eines *Romans* in ein Drehbuch bedeutet eine Überführung der stofflichen Fülle der Vorlage in den Umfang eines zeitlich begrenzten Kunstwerks. Pinters besondere Begehung hierfür wird ihm nicht nur von Kritikern,⁸ sondern auch von Autoren seiner Vorlagen bescheinigt. „Harold's cut the book marvelously“, kommentierte John Fowles das Drehbuch zu *The French Lieutenant's Woman*;⁹ „if anybody can do it, he can“, war Margaret Atwoods Reaktion auf die angekündigte Adaption von *The Handmaid's Tale*.¹⁰ Pinter selbst hat den Transformationsprozeß der Romanadaption in Zusammenhang mit seiner Bearbeitung von Proust's *A la recherche du temps perdu* als ‚Destillation‘ beschrieben: „If the thing was to be done at all, one would have to try to distil the whole work, to incorporate the major themes of the book into an integrated whole.“¹¹

Pinter kann bei seiner Destillationskunst auf Erfahrungen mit der ebenfalls zeitbegrenzten Form des Dramas zurückgreifen: "It's not a question of the difference between stage and film work. Rather, I would say, one identical discipline: economy."¹² Allerdings weist der Film neben dramatischen wesentliche narrative Merkmale auf, und das Drehbuch verlangt entsprechend auch erzählerische Talente und Techniken.¹³ Zudem setzt ein erfolgreiches Drehbuch ein Bewußtsein für die spezifischen Möglichkeiten (und Begrenzungen) des Mediums Film voraus. Im Vergleich zur Theaterbühne etwa gestattet die filmische Montage eine flexiblere Handhabung von Raum und Zeit, die eine verdichtete Präsentation von Ereignissen und Zusammenhängen in besonderer Weise begünstigt. Verschiedene Vorgänge oder Zustände lassen sich hier sogar simultan vermitteln, z. B. durch *split screen*-Technik (Mehrfachbilder), Doppelbeleuchtung (Bildüberlagerungen) oder einen zum Bild kontrapunktischen Ton.¹⁴

Gerade diese Möglichkeiten des Mediums liegen häufig einer Technik zugrunde, derer sich Pinter in seinen Screenplays mit Vorliebe bedient und die sich in Anlehnung an einen von Paul Goetsch in Zusammenhang mit der Short Story geprägten Begriff als „Situationsverknüpfung“ bezeichnen läßt:

Auffälligerweise beschränken sich viele moderne Short Stories nicht auf die Darstellung einer bestimmten Situation, daß heißt eines zeitlich, räumlich, personell festgelegten Zustandes oder Vorgangs, sondern verbinden zwei oder mehrere Situationen miteinander.¹⁵

Im Fall der Film erzählung korrespondiert die Situation, wie sie hier definiert wird, in der Regel mit der Einheit der Szene.¹⁶ In der Verknüpfung werden die Situationen bzw. Szenen in eine Beziehung zueinander gesetzt, bei der sich eine neue, über den Gehalt der Einzelsituationen hinausgehende Bedeutungsdimension erschließt. Eine solche Verbindung kann in unterschiedlichster Weise erfolgen, als Kontrastierung von Vorgängen oder Zuständen in unmittelbarer Sukzession oder simultaner Überblendung, als Spiegelung einer Situation in einer ähnlichen oder in der Wiederaufnahme früherer Situationen, mit und ohne Variation. Derartige Verknüpfungen findet Pinter in den meisten seiner Romanvorlagen nicht oder nur in Ansätzen vor; gerade sie tragen jedoch in zentraler Weise zur künstlerischen Wirkung und Bedeutungs-dichte seiner Drehbücher und der nach ihnen entstandenen Filme bei.

In Pinters Drehbuch zu Robin Maughams Kurzroman *The Servant*, das seinen frühen Theaterstücken in thematischer wie formaler Hinsicht am nächsten steht, findet die Technik noch keine auffällige Verwendung. Aber bereits in seinem zweiten Screenplay (nach Penelope Mortimers *The Pumpkin Eater*) neigt Pinter zu "juxtapositions of time and place to establish startling contrasts, transitions, and tonalities".¹⁷ In seiner Version von L. P. Hartleys *The Go-Between* ändert er die Zeitstruktur der Vorlage so ab, daß es zu einem kontinuierlichen Kontrast von Gegenwart und Vergangenheit kommt. Bei Hartley umrahmt die Situation des alten, vereinsamten Ich-Erzählers Leo Colston in Prolog und Epilog die Erzählung eines traumatischen Erlebnisses seiner Kindheit, in dem die Freudlosigkeit seines weiteren Lebens wurzelt. Pinter dagegen spaltet die Situation des alten Leo, der noch einmal an die Stätte seiner Kindheit zurückkehrt, auf. In Form kurzer *flashforwards* ist dessen Suche nach einer verlorenen Zeit „in intermittierender Fremdheit in die Hauptgeschichte eingefügt“.¹⁸ Stellenweise kommt es durch Stimmen aus dem Off sogar zur kontrapunktischen Situationsüberlagerung: Stimmen der Kindheit liegen über Szenen mit dem alten Leo und umgekehrt. In dieser direkten Konfrontation der Zeitebenen entsteht als zusätzliche Bedeutungskomponente ein impliziter Kommentar, der die ausführlichen Kommentare des Ich-Erzählers im Roman weitgehend ersetzt – die Kindheit wird allein durch die unmittelbare Verknüpfung der Vorgänge auf verschiedenen Zeitebenen in ihrem Einfluß auf das spätere Leben Leos enthüllt.

Abgesehen von dem Wagnis des Proust-Drehbuchs stellten John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* und Fitzgeralds Fragment *The Last Tycoon* die bisher größten Herausforde-

rungen an Pinters Adaptionkunst dar. Im folgenden soll für die Drehbücher nach diesen beiden Vorlagen dargestellt werden, wie es Pinter gerade durch Situationsverknüpfungen gelingt, der Komplexität und den spezifischen Adaptionproblemen dieser Werke gerecht zu werden.

II

Im Drehbuch zu *The French Lieutenant's Woman* wird die Situationsverknüpfung als durchgängiges Bauprinzip angewandt, um der auffälligsten strukturellen Eigenheit der Vorlage in filmischer Weise gerecht zu werden. Die viktorianische Erzählhandlung des Romans wird kontinuierlich durch Sprünge in Metaebenen unterbrochen – durch metanarrative Reflexionen über das Erzählen selbst oder metahistorische Kommentare, die die vergangene Epoche aus moderner Sicht beleuchten. "The *transformer*, in short, was being asked to adapt two distinct but overlapping texts."¹⁹ Bei Pinter entfallen die extensiven, unfilmischen Erzähler-Exkurse; Gegenwartsdimension und Metakomponente werden vielmehr als Verfilmung in der Verfilmung realisiert. Die viktorianische Liebesgeschichte zwischen Charles und Sarah wechselt mit der Affäre der Schauspieler Mike und Anna, die im Jahr 1979 diese Figuren bei den Dreharbeiten zu einem Film verkörpern. Wirklichkeit und Fiktion, Gegenwart und Vergangenheit kommentieren einander gegenseitig. Dies wird nicht nur, wie in *The Go-Between*, durch die bloße Vermischung von Situationen verschiedener Zeitebenen bewirkt, sondern durch engere, strukturelle wie inhaltliche Verknüpfungen. Die modernen, ‚realen‘ Situationen sind häufig deutlich parallel zu den viktorianischen, ‚fiktiven‘ angelegt und enthalten nicht selten explizite Querverweise.²⁰

Solche Verweise bestehen selbst zwischen Situationen, die nicht unmittelbar aufeinander folgen.²¹ In einer frühen Szene etwa verrät Mike dem Filmteam durch Beantworten eines Weckanrufs für Anna, daß er die Nacht bei ihr verbracht hat. Beide reagieren gelassen auf diese Enthüllung ihrer Beziehung:

ANNA

They'll fire me for immorality.

He embraces her.

They'll think I'm a whore.

MIKE

You are. (p. 9)

Spielerisch beziehen sich beide hier auf eine Situation der viktorianischen Filmhandlung, die im Drehbuch allerdings erst später präsentiert wird. Dort behauptet Anna in der Rolle der Sarah (fälschlicherweise), "I am the French Lieutenant's Whore" (p. 45). Die Verknüpfung dieser beiden Situationen ist primär eine Form des metafictionalen Spiels; sie lenkt die Aufmerksamkeit aber auch auf einen Wandel von Frauenbild und Sexualmoral und greift damit einen weiteren zentralen Aspekt von Fowles' Roman auf. Für Anna, die moderne Frau und gefragte Schauspielerin, hat das Publikwerden ihrer Liaison mit einem Kollegen keine Konsequenzen; die Bezeichnung "whore" beinhaltet für sie kein ernstzunehmendes moralisches Verdikt und kann scherzhaft verwendet werden. In der viktorianischen Parallelsituation dagegen brandmarkt sich Sarah durch ihre Behauptung selbst als unmoralische Außenseiterin ihrer Gesellschaft. Die verknüpften Situationen scheinen eindeutig auf das Erzielen von Kontrastwirkung angelegt zu sein. Zumindest Pinter-Kennern drängt sich allerdings der Verdacht einer komplexeren Relation auf. Sind moderne und viktorianische Situation wirklich so konträr, wie es oberflächlich den Anschein hat? Bezieht sich Mikes "You are" tatsächlich nur auf Annas Rolle der Sarah und nicht vielleicht doch auf Anna selbst – zumal er weiß, daß Sarahs Behauptung eine Lüge ist? Die moderne, der Romanvorlage hinzugefügte Situation verrät deut-

lich die Handschrift des Adapteurs; sie zeichnet sich durch eine charakteristische Doppelbödigkeit aus, wie sie auch in der Gestaltung des Schlusses anzutreffen ist.

Der ambivalente Mehrfachschluß der viktorianischen *Handlung in Fowles' Roman* wird im Drehbuch durch eine Paarung von historisch-fiktiver und gegenwärtig-realer Schlußversion ersetzt. Charles und Sarah finden wie in einem der Romanschlüsse im Happy End zueinander:

*Apiano is heard.
Sunlight falls across the room.
CHARLES and SARAH move towards each other.
The camera tracks closer and stops.
They are embracing.
They kiss.
CHARLES (softly)*

*Sarah.
Slow dissolve to:*

¹*Exterior. Lake boathouse. Evening.
A rowing boat is emerging from the darkness of a boathouse on to the lake. SARAH sits in the prow, CHARLES is by the oars.
As the boat glides out into the calm evening water CHARLES begins to row slowly. (pp. 102f.)*

Das Ende der modernen Handlung spielt am selben Ort, der Ablauf der Handlung ist jedoch ein anderer; mit dem Abschluß der Dreharbeiten bricht auch die Beziehung zwischen Mike und Anna ab. Die schicksalhafte Liebesbeziehung der Vergangenheit kontrastiert deutlich mit der unverbindlichen Affäre der Gegenwart, wobei die äußerliche Parallele des Schauplatzes den inhaltlichen Gegensatz der Schlußsituationen nur noch unterstreicht:

*Interior. The white room.
Moonlight falls across the room.
Sounds of the party from below. Suddenly the sound of a car starting up. MIKE runs to the window, looks out.*

*Exterior. House.
ANNA's white car driving towards the gate.*

*Exterior. House. Window.
Mike at window. He calls out:
MIKE
Sarah! (p. 104)*

Die besondere Raffinesse dieses Endes beruht aber nicht auf der bloßen Kontrastierung der Situationen, sondern auf der Transposition des Wortes 'Sarah' aus dem viktorianischen in den modernen Schluß, die eine besonders enge und höchst suggestive Verknüpfung der beiden Situationen herbeiführt. Abgesehen von dem metafiktionalen Effekt dieses Einfalls (Pinters Drehbuch endet mit demselben Wort wie das Drehbuch im Drehbuch) kommt es durch Mikes Versprecher zu einer Überlagerung von fiktiver, vergangener Liebesbeziehung und realer, moderner Liaison.²² Der Lapsus des Schauspielers, seine Verwechslung von Anna und Sarah, wirklicher Frau und Rolle, erzeugt wiederum eine Doppelbödigkeit, die Pinters Drehbuch einen ironischen 'sting in the tail' verleiht: Er läßt den Verdacht aufkommen, daß Mike sich nur durch seine Filmrolle in Anna verliebt hat. Mike und Anna, so deutet das Ende an, kamen nur durch eine Fiktion, ein Drehbuch, zusammen; sie sind nicht durch eine reale Beziehung miteinander verbunden. Die moderne Affäre, die im Vergleich zum viktorianischen Melodram ohnehin banal erscheint, wird durch dieses Ende zusätzlich abgewertet, präsentiert sich in einem besonders skeptischen, pinteresken Licht.

Die Situationsverknüpfungen in Pinters Version von *The French Lieutenant's Woman* sind nicht nur eine filmgerechte Lösung des besonderen Adaptionproblems dieses Romans (seiner Metakomponente), sondern werden von Pinter auch genutzt, um Ambiguitäten, ein charakteristisches Merkmal seiner Kunst, als neue Dimension in die Adaption einzubringen. Die Schlußgestaltung mit der Überlagerung parallel-contrastiver Situationen verdeutlicht exemplarisch, wie die Situationsverknüpfung bei darstellerischer Ökonomie komplexe Bedeutungen zu evozieren vermag.

III

Bei *The Last Tycoon* sind Pinters Situationsverknüpfungen im Fragment dieses Hollywood-Romans nicht angelegt.²³ Die Kontrastierung und Parallelisierung von Vorgängen und Zuständen trägt hier dazu bei, daß bei nur minimalen stofflichen Ergänzungen und Änderungen aus dem Fragment ein künstlerisch abgerundetes Drehbuch entstand: "*The Last Tycoon* [...] is not precisely an adaptation of a finished literary work, but a realization of that work."²⁴

Die Situationsverknüpfungen stehen in engem Zusammenhang mit dem Zentralthema des Drehbuchs, dem Verhältnis von Wirklichkeit und filmischer Illusion. Bereits Fitzgerald stellt die Filmindustrie als Produktionsstätte von Traumwelten dar. Im vierten Kapitel etwa begutachtet der ‚letzte Tycoon‘ Monroe Stahr die Tagesproduktion seines Studios: "Another hour passed. Dreams hung in fragments at the far end of the room, suffered analysis, passed – to be dreamed in crowds, or else discarded" (Roman p. 70). Pinter erhebt den Kontrast zwischen Realität und filmischer Illusion jedoch zum Strukturprinzip. Er nutzt dabei die Möglichkeit, das Illusionäre des Films auch durch cinematische Effekte zu betonen. So beginnt das Drehbuch etwa gleich mit einer Täuschung des Zuschauers. Was dieser als erstes sehen soll, ist nicht der vermutete Beginn der Tycoon-Handlung, sondern ein Film im Film. Noch deutlicher als Fitzgerald betont Pinter, daß der Film Stahrs wesentlicher Lebensinhalt ist: "It's my life" (p. 239). Die Frau, in die er sich verliebt, ist mit diesem Leben jedoch nicht zu vereinbaren; Kathleen distanzier sich von der Welt des Films, wie bereits nach der ersten gemeinsamen Nacht in Stahrs Strandhaus deutlich wird. Sie will kein Leben in Träumen, sondern sehnt sich nach der Sicherheit eines ruhigen, bürgerlichen Lebens:

STAIR

I don't want to lose you.

Close up. KATHLEEN.

KATHLEEN

I want a quiet life. (p. 244)

Die Situationsverknüpfungen des Drehbuchs dienen der Akzentuierung dieses Verhältnisses von Realität und Traum/Film. Pinters Filme im Film sind hierfür ein erstes Beispiel. Auch im Roman wird der Inhalt von Filmen wiedergegeben, aber diese bleiben – zumindest was die fertiggestellten Kapitel betrifft – ohne deutlichen Bezug zu Stahrs eigenem Schicksal.²⁵ Im Drehbuch dagegen nehmen sämtliche Filme im Film Stahrs Ende vorweg: Gleich zu Beginn werden Situationen aus einem Gangsterfilm, einer Liebesromanze und einem Melodram eingebracht. Im ersten Ausschnitt wird ein Gangster getötet, nachdem ihn seine Freundin an Rivalen verraten hat; in einer Strandszene sieht man eine Frau von ihrem Begleiter fortgehen; in der dritten Szene betrugt eine Frau, gespielt von einer ausländischen Schauspielerin, ihren Ehemann.

The first sequence foreshadows Stahr's ultimate destruction, which is linked both to a woman's betrayal and the forces of unseen men [...]. The second presages his love affair with Kathleen at the unfinished beach house and her eventual departure from his life. The third specifically refers to Kathleen in several ways: she is British, her 'no's' to Stahr repeatedly turn out to mean 'yes', and she belongs to another man who is always absent.²⁶

Aus diesem dritten Film wird später ein weiterer Ausschnitt präsentiert: die Frau verläßt ihren Liebhaber, um endgültig zu ihrem Mann zurückzukehren – so wie Kathleen später Stahr verläßt, um den unbekanntem, „anderen Mann“ in ihrem Leben zu heiraten. Die Spiegelungen zwischen Film und Realität unterstreichen, wie eng Stahrs Leben mit dem Film verwoben ist. Ironischerweise antizipiert aber gerade auch der Film Stahrs große Liebe, sein Scheitern in der Wirklichkeit, den Verlust Kathleens und seines Studios.

Stahrs Scheitern in und an der Realität wird in der genial konzipierten Schlußszene des Drehbuchs durch eine Polyphonie von Situationen vermittelt. Den Kern dieses Schlusses bildet die Wiederholung einer früheren Schlüsselsituation, die fast wörtlich von Fitzgerald übernommen ist. Dort will Stahr den englischen Schriftsteller Boxley, der als Drehbuchautor in Hollywood versagt, in das Geheimnis des Filmemachens einweihen. Boxley soll sich vorstellen, daß er eine junge Frau beobachtet, die sein Büro betritt und ihn nicht bemerkt. Sie räumt ihre Handtasche aus, legt einen Nickel auf den Tisch und will ihre Handschuhe verbrennen.

[...] and just as she lights the match, you glance around very suddenly and see that there's another man in the office, watching every move the girl makes –'

Stahr paused. He picked up his keys and put them in his pocket.

'Go on', said Boxley, smiling, 'What happens?'

'I don't know', said Stahr. 'I was just making pictures.' (Roman pp. 40 f.)

Bei Pinter wirkt diese Szene besonders eindringlich, da Stahr die Story nicht nur erzählt, sondern vorspielt: *“He mimes all this while talking”* (p. 228).

In den Schluß Einstellungen des Drehbuchs wird diese ‘making pictures’-Szene wiederholt (pp. 275 f.) – wobei allein diese Wiederholung wesentlich zu der Abschlußwirkung beiträgt, die auf der *plot*-Ebene durch die den niedergeschriebenen Romankapiteln hinzugefügte Entmachtung Stahrs in seinem Studio bewirkt wird. Allerdings handelt es sich um eine *transponierte* Wiederholung: die Tonart hat von Dur zu Moll gewechselt. War Stahr in der ersten Situation, bei seiner Inszenierung der Geschichte vor Boxley, noch auf dem Höhepunkt seiner Macht, ist ihm bei der Wiederholung nichts mehr geblieben – weder das reale Glück mit Kathleen noch die Welt des Films. Er ist allein in seinem Büro, ohne Publikum für seine jetzt überflüssige Begabung, Filmgeschichten zu entwerfen. Die Wiederaufnahme der früheren Situation mit anderen Vorzeichen unterstreicht die Tragik von Stahrs Abstieg, die oberflächliche Parallele lenkt die Aufmerksamkeit nur noch stärker auf den essentiellen Kontrast der Situationen.

Die ‘making pictures’-Szenen unterscheiden sich jedoch nicht nur in ihrer Stimmung, sondern insbesondere durch die Umsetzung von Stahrs Geschichte in der zweiten Version. Die Frau in Stahrs Geschichte ist zunächst wie in der ersten Version lediglich ein Konstrukt seiner Imagination. Dann aber verselbständigt sich die von Stahr erzählte Geschichte, wird zu einem selbständig realisierten Vorgang: Pinter schreibt einen Schnitt in die wirkliche Situation in Kathleens Haus vor, durch den es zu einer Überblendung von Illusion und Realität kommt. Während Stahrs Stimme weiterhin im *voice over* zu hören ist, handelt Kathleen parallel zur erzählten Story und besetzt damit die Rolle der jungen Frau in Stahrs Geschichte. Der namenlose Mann, den sie mittlerweile geheiratet hat, nimmt die Stelle von Stahrs unbekanntem Beobachter ein. Monroe Stahrs Film-Story ist damit, auf für ihn tragische Weise, in die Realität umgesetzt worden. Er kann, so scheinen die Schnitte in Kathleens Wirklichkeit anzudeuten, seinen realen Verlust nicht mehr durch Filmträume kompensieren.

Zwei weitere Stimmen in der Situationspolyphonie des Pinterschen Schlusses dienen ebenfalls der Akzentuierung von Stahrs Verlusten, seines tragischen Falls:

STAIR (voice over)
 Suddenly you notice there's another man in the room, watching every move the girl makes.
KATHLEEN looks up, sees the MAN, stands, goes to him, smiles, embraces him.
 BOXLEY (voice over)
 What happens?
 STAIR (voice over)
 I don't know. I was just making pictures.
KATHLEEN stands back to look at the MAN.
The camera becomes the MAN.
She looks into the camera.
The MAN's hand touches her face.
 Stahr into camera.
 STAIR
 I don't want to lose you (p. 276)

Insgesamt sind vier Situationen miteinander verwoben. Dem Jetzt der Handlung entstammen die überblendeten Vorgänge in Stahrs Büro und Kathleen's Haus. Die Stimme Boxleys im *voice over* ist dagegen ein Echo aus der Vergangenheit, eine explizite Reminiszenz an die erste 'making pictures'-Szene. Stahrs "I was just making pictures" zeugte in der früheren Situation von seiner Genialität, seiner Fähigkeit, spontan filmgerechte Szenen zu entwerfen. In der Wiederholung innerhalb der Schlußsituationen hat dieser Satz seine positiven Konnotationen jedoch völlig verloren, erscheint nun als das resignierte Resümee eines Mannes, dessen Leben *nur* im Filmemachen bestand und dem keine anderen Alternativen offenzustehen scheinen.

Der Satz "I don't want to lose you" wird von Stahr zwar direkt in die Kamera gesprochen und ist somit der Jetzt-Zeit zuzuordnen, er ist aber ebenfalls ein Rückverweis an eine vergangene Situation, die oben angeführte Strandhauszene. Die dort bereits angedeutete Unvereinbarkeit von Stahrs Leben und dem von Kathleen gewünschten "quiet life" hat sich am Ende bewahrheitet. Die Wiederholung des jetzt überholten, vergeblichen "I don't want to lose you" betont ein letztes Mal Stahrs Versagen, Kathleen an sich zu binden und außerhalb der Filmwelt ein Glück finden zu können. Als Echo liegt dieser Satz im *voice over* aber auch über einer weiteren Gegenwartssituation, der letzten Einstellung, in der Stahr, nachdem er durch das leere Studiogelände gelaufen ist, in einer dunklen Halle verschwindet:

STAIR *walks into the blackness*
He disappears. The sound of his steps.
Over this, the echo of 'I don't want to lose you'. (p. 277)

Die Situation im Strandhaus wird durch das *voice over* mit einer Studio-Situation verknüpft. Zwei Welten, die zunächst unvereinbar schienen, haben sich am Ende doch, wenn auch im Verlust, parallelisiert. Auch in bezug auf das Studio ist Stahrs "I don't want to lose you" überholt. Er hat die Produktionsstätte für seine Träume ebenso verloren wie Kathleen. Der Tod, wie er sich im Verschwinden in der dunklen Halle andeutet, erscheint als einzige Konsequenz.

Wie das Ende von Pinter's *French Lieutenant's Woman* ist der Schluß des *Tycoon*-Drehbuchs Destillationskunst *par excellence*. Innerhalb weniger Filmminuten führt die Akkumulation und Verwebung von gegenwärtigen und vergangenen, imaginierten und realen Vorgängen zu einem so dichten Eindruck von Versagen und Hoffnungslosigkeit, daß die bloß angedeutete Möglichkeit von Stahrs Tod plausibel erscheint. Die besondere Genialität des Schlusses besteht aber darin, daß Pinter mit den Situationswiederholungen einen Weg gefunden hat, sein Drehbuch unter Verwendung wesentlicher Elemente der von Fitzgerald niedergeschriebenen Kapitel zu beenden – der Adapteur beweist seine Originalität, aber auch Behutsamkeit und Verantwortungsgefühl im Umgang selbst mit einer unvollendeten Vorlage.

Die vorgestellten Situationsverknüpfungen sind zentrale Beispiele für die Kunst des Adapteurs Harold Pinter. Es handelt sich um eine Kunst, deren Subtilität sich bei der Lektüre des Drehbuchs leichter erschließt als beim Betrachten der späteren filmischen Realisierung. Pinters Drehbücher verdienen es, *gelesen* zu werden, als literarische Schöpfungen ernstgenommen und nicht als bloße Vorstufen für eine andere Kunstform angesehen zu werden.

IV

Für den Kenner dieser Pinterschen Drehbuch-Kunst ist es überraschend und enttäuschend, wie wenig zumindest in der endgültigen Filmversion von *The Handmaid's Tale* die hier betrachteten Techniken zum Einsatz kommen. Bereits Atwoods Roman nämlich zeichnet sich durch eine komplexe Zeitstruktur aus; die Ich-Erzählerin Offred erinnert sich immer wieder an verschiedene Episoden ihrer Vergangenheit. Diese Rückwendungen dienen zu einem wesentlichen Teil der didaktischen Absicht der Dystopie: Es wird deutlich, welche Gegebenheiten der heutigen Wirklichkeit zu einer puritanischen Diktatur in den USA geführt haben. Der Film verzichtet auf diese Rückwendungen und ist dadurch in seiner politischen Aussage weniger prägnant als die Vorlage. Der persönliche Verlust Offreds wird bei Atwood durch Situationen aus dem früheren Leben mit Mann und Tochter intensiviert; im Kontrast zu dieser Vergangenheit tritt die Unmenschlichkeit ihrer Existenz als zum Geburtsdienst rekrutierter "Handmaid" besonders deutlich hervor. Im Film werden zwar einige Informationen über Offreds Vergangenheit in den Dialog eingebracht, als Rückblende szenisch realisiert erscheint jedoch nur eine Situation: die der gescheiterten Flucht der Familie vor dem totalitären Regime. Der Film beginnt mit der Erschießung von Offreds Mann und ihrer eigenen Verhaftung; die kleine Tochter irrt allein durch den Schnee. Bilder und Stimmen aus dieser Szene unterbrechen als traumatische Erinnerung Offreds später mehrfach die Handlung, die ansonsten auf die Gegenwart beschränkt und streng chronologisch aufgebaut ist. Die Sehnsucht Offreds nach dem früheren Leben, die der Roman durch eine größere Zahl von Rückwendungen vermittelt, kommt im Film nur ansatzweise zum Ausdruck. Es drängt sich die Frage auf, warum Pinter ausgerechnet bei der Adaption eines Romans, der selbst stark mit Situationsgegenüberstellungen arbeitet, so wenig von einer ansonsten favorisierten Technik Gebrauch macht. Inwieweit dies möglicherweise auf Eingriffe des Regisseurs oder die Bearbeitung des Drehbuchs durch Margaret Atwood zurückzuführen ist, kann erst nach Veröffentlichung von Pinters Drehbuch geklärt werden.

V

Die Situationsverknüpfungen der Drehbücher sind eine Technik, die Pinter nicht aus seiner Dramatik, sondern aus den besonderen Erfordernissen des Drehbuchs und den Möglichkeiten des Films entwickelt hat. Die Verknüpfung verschiedener raum-zeitlicher Vorgänge oder Zustände ist mit der flexiblen Montage des Films leichter zu verwirklichen als auf der Theaterbühne, wo sie in begrenztem Maß jedoch ebenfalls einzusetzen ist. Einflüsse von Pinters Film auf seine Theaterarbeit wurden verschiedentlich nachgewiesen; über *Betrayal* mit seiner *flashback*-Struktur sagte Pinter selbst, "it was originally written for the stage in a kind of cinematic way".²⁷

In einigen der späteren Dramen finden sich auch Strukturen, die durch die Situationsverknüpfungen der Drehbücher inspiriert zu sein scheinen. Ein wesentlicher künstlerischer Effekt von *Old Times* etwa beruht darauf, daß der zweite Akt in enger struktureller Rückbeziehung zu

Akt I konzipiert ist; gerade in den Parallel- und Kontrastrelationen der Situationen konstituiert sich die zentrale Aussage des Stücks von der Subjektivität und Manipulierbarkeit der Erinnerung. Bereits das Bühnenbild deutet die besondere Beziehung der beiden Akte an, die verschiedene Versionen der Vergangenheit zum Inhalt haben: "*The divans and armchair are disposed in precisely the same relation to each other as the furniture in the first act, but in reversed positions.*"²⁸ In *Mountain Language* (1988), seiner ersten Theaterarbeit seit 1984, nähert sich Pinter in mancher Hinsicht wieder stärker seinen frühen Dramen an; das sehr kurze, fast allegorische Stück behandelt Themen der Bedrohung und Gewalt (allerdings hier durch die konkret faßbare Macht eines diktatorischen Staates), Sprachreglementierung und Kommunikationslosigkeit. Trotz dieser ‚Rückbesinnung‘ auf frühere Formen seiner dramatischen Kunst findet sich in *Mountain Language* jedoch eine besonders filmische Form der Situationsverknüpfung: eine Überblendung zweier Zustände mit Hilfe der Dissoziation von Bild und Ton. Frauen kommen in ein Gefängnis, um ihre als Staatsfeinde inhaftierten Männer und Söhne zu besuchen. Wirkliche Kommunikation ist ihnen wegen des Verbotes ihrer eigenen Sprache, der Bergsprache, aber nicht gestattet. Was sich die Paare im Gefängnis nicht mitteilen dürfen, sprechen ihre Stimmen aus dem Off, während die Figuren auf der Bühne sprachlos stillstehen:

Lights to half. The figures are still.

Voices over:

ELDERLY WOMAN'S VOICE

The baby is waiting for you.

PRISONER'S VOICE

Your hand has been bitten.

ELDERLY WOMAN'S VOICE

They are all waiting for you.

PRISONER'S VOICE

They have bitten my mother's hand.

ELDERLY WOMAN'S VOICE

When you come home there will be such a welcome for you. Everyone is waiting for you. They're all waiting for you. They're all waiting to see you.

*Lights up. The SERGEANT comes in.*²⁹

Während auf der Bühne visuell der Ist-Zustand präsentiert wird, die unmenschliche, erzwungene Sprachlosigkeit, evoziert das *voice over* akustisch eine andere Situation – den Soll-Zustand menschlicher Kommunikation. Über die Drehbücher hält die Technik der Situationsverknüpfung hier in durchaus bühnenwirksamer Weise auch in Pinters Dramatik Einzug.

¹ Für allgemeine Arbeiten zu Pinters Drehbüchern s. Wilbur Hazel Reames, Jr., "Harold Pinter: An Introduction to the Literature of His Screenplays" (Diss. University of Georgia, 1978); Joanne Klein, *Making Pictures: The Pinter Screenplays* (Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press, 1985); Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays* (London: Eyre Methuen, 1973), pp. 192–198; William Baker/Stephen E. Tabachnick, *Harold Pinter*, Modern Writers (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973), pp. 90–107; Ronald Hayman, *Harold Pinter*, Contemporary Playwrights (4. Aufl., London: Heinemann, 1980), pp. 106–124; Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, Macmillan Modern Dramatists (Hamburg: Petersen-Macmillan, 1982); Guido Almansi/Simon Henderson, *Harold Pinter*, Contemporary Playwrights (London/New York: Methuen, 1983), pp. 95–98; Daniel Salem, "Les adaptations cinématographiques de Pinter," *Études anglaises*, 25 (1977), 493–505; Noel King, "Pinter's Screenplays: The Menace of the Past", *Southern Review*, 14, No. 1 (March 1981), 78–90; Jennifer L. Randisi, "Harold Pinter as Screenwriter," in Alan Bold (ed.), *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence* (London/Totowa, N. J.: Vision/Barnes & Noble, 1984), pp. 61–73.

- 2 *Five Screenplays* (London: Methuen, 1971) mit *The Servant, The Pumpkin Eater, Accident, The Quil-ler Memorandum and The Go-Between*; *The Proust Screenplay* (London: Eyre Methuen, 1978); *The French Lieutenant's Woman and Other Screenplays* (London: Methuen, 1982) mit *The French Lieutenant's Woman, The Last Tycoon and Langrishe, Go Down* [Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe]; zuletzt erschien das Drehbuch nach Elizabeth Bowens Roman *The Heat of the Day* (London: Faber, 1989).
- 3 Vgl. etwa Elaine P. Feinstein, "From Novel to Film: The Impact of Harold Pinter on Robert Maugham's *The Servant*", *Studies in the Humanities*, 5, No. 2 (1977), 9–14!
- 4 Almansi/Henderson, *op. cit.*, p. 95.
- 5 Zum Status des Drehbuchs s. auch die Titel in der Auswahlbibliographie von Eva-Maria Warth in *Film und Literatur in Amerika*, ed. Alfred Weber/Bettina Friedl (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988), pp. 215–242, hier p. 242; s. a. Pier Paolo Pasolini, „Das Drehbuch als ‚Struktur, die eine andere Struktur sein will‘“, in ders. *Ketzererfahrungen: 'Emprismo eretico', Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (München: Hanser, 1979), 205–216; Jochen Brunow (ed.), *Schreiben für den Film: Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens* (München: edition text + kritik, 1988).
- 6 Esslin, *op. cit.*, p. 193; s. a. Johann N. Schmidt, „Die Ambivalenz des Eindeutigen: Zwei Filmdrehbücher von Harold Pinter“, in Hans-Heinrich Freitag/Peter Hühn (eds.), *Literarische Ansichten der Wirklichkeit: Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur: To Honour Johannes Kleinstück* (Frankfurt am Main: Lang, 1980), pp. 429–450, hier p. 436: „Streng genommen handelt es sich nicht um ‚Originaltexte‘, sondern um Auftragsadaptionen von Romanen anderer Autoren, was sie in die Nähe von Kommerz und künstlerischer Pause rückt.“
- 7 S. z. B. Irmela Schneider, *Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung* (Tübingen: Niemeyer, 1981).
- 8 S. Enoch Brater, „*The French Lieutenant's Woman*: Screenplay and Adaptation“, in Steven H. Gale (ed.), *Harold Pinter: Critical Approaches* (London/Toronto: Associated Univ. Presses, 1986), pp. 139–152, hier: p. 143; Almansi/Henderson, *op. cit.*, p. 95.
- 9 Leslie Garis, „Translating Fowles into Film“, *New York Times Magazine*, 30 August 1981, pp. 24, 48, 50, 52, 54, 69, hier: p. 48.
- 10 Vgl. Geoff Hancock, „An Interview with Margaret Atwood“, *Canadian Fiction Magazine*, no. 58 (1986), 113–144, hier: p. 142.
- 11 *The Proust Screenplay*, p. vii. Zu Pinters Proust-Drehbuch s. David Davidson, „Pinter in No Man's Land: *The Proust Screenplay*“, *Comparative Literature*, 34 (1982), 157–170; Mark Graham, „The Proust Screenplay: *Temps perdu* for Harold Pinter?“, *Literature/Film Quarterly*, 10, No. 1 (1982), 38–52.
- 12 Harold Pinter in einem Interview aus dem Jahr 1964, zitiert nach King, *op. cit.*, p. 78.
- 13 S. zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Drama und Film z. B. Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse* (München: Fink, 1977), pp. 47 f.; s. zur Narrativität des Mediums Film u. a. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, N. Y.: Cornell Univ. Press, 1978); David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Methuen, 1985); George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (Baltimore/London: Johns Hopkins Univ. Press, 1986).
- 14 Vgl. für eine knappe Zusammenfassung dieser Mittel James Monaco, *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980 [engl. Original *How to Read a Film*, 1977]), pp. 178 f., 202–211.
- 15 Paul Goetsch, „Arten der Situationenverknüpfung: Eine Studie zum *explosive principle* in der modernen Short Story“, in ders. (ed.), *Studien und Materialien zur Short Story* (3. Aufl., Frankfurt am Main: Diesterweg, 1978), pp. 40–63, hier: p. 43.
- 16 „Eine Szene besteht aus einer oder mehreren Einstellungen, die durch den Ort oder die Handlung verbunden sind“ (Monaco, *op. cit.*, p. 408).
- 17 Vgl. Brater, *op. cit.*, pp. 142 f.
- 18 Schmidt, *op. cit.*, pp. 446 f.; zu *The Go-Between* s. a. Neil Sinyard, „Pinter's *Go-Between*“, *Critical Quarterly*, 22, No. 3 (1980), 21–33, auch in Sinyard, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* (London/Sidney: Croom/Helm, 1986), pp. 71–82; Kathryn Louise Kendzora, „Going Between Novel and Film: Harold Pinter's Adaptation of *The Go-Between*“ (Diss. Univ. of California, Irvine, 1986).
- 19 Almansi/Henderson, *op. cit.*, p. 96.
- 20 Die Idee hierzu stammt ursprünglich von Regisseur Karel Reisz; zur Beziehung von Gegenwarts- und Vergangenheitshandlung s. a. Peter Conradi, „*The French Lieutenant's Woman*: Novel, Screenplay, Film“, *Critical Quarterly*, 24, No. 1 (Spring 1982), 41–57, hier: pp. 53 ff.
- 21 In ihrer detaillierten Untersuchung der Resonanzen zwischen den Handlungssträngen der Adaption

weisen Shoshana Knapp und Volker Behrens ebenfalls auf die beiden im folgenden betrachteten Beispiele hin. Vgl. Knapp, "The Transformation of a Pinter Screenplay: Freedom and Calculators in *The French Lieutenant's Woman*", *Modern Drama*, 28 (1985), 55–70, hier: p. 59; Volker Behrens, „Metamorphosen eines Traumbilds: Die drei Versionen von *The French Lieutenant's Woman* (John Fowles, 1969/Harold Pinter/Karel Reisz, 1981)“, in *Literaturverfilmungen*, ed. Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), pp. 347–364; vgl. für weitere Beispiele auch Brater, *op. cit.*, pp. 145 ff. und Sinyard, *Filming Literature*, pp. 135–141.

²² Die Idee stammte ursprünglich von Fowles selbst; vgl. Brater *op. cit.*, p. 152, n. 28.

²³ F. Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon*, ed. Edmund Wilson (Harmondsworth: Penguin, 1965). Zitate aus dem Roman nach dieser Ausgabe.

²⁴ I. Lloyd Michaels, "Auteurism, Creativity, and Entrophy in *The Last Tycoon*", *Literature/Film Quarterly*, 10, No. 2 (1982), 110–119, hier: p. 112; für weitere Literatur zu dieser Verfilmung s. a. Hollis Alpert, "Fitzgerald, Hollywood, and *The Last Tycoon*", *American Film*, March 1976, 8–13; Irene Kahn Atkins, "Hollywood Revisited: A Sad Homecoming", *Literature/Film Quarterly*, 5 (1977), 105–111; John F. Callahan, "The Unfinished Business of *The Last Tycoon*", *Literature/Film Quarterly*, 6 (1978), 204–213; Gene D. Phillips, *Fiction, Film and f. Scott Fitzgerald* (Chicago: Loyola Univ. Press, 1986), pp. 144–162.

²⁵ *The Last Tycoon*, Roman, pp. 66–70; Fitzgeralds vorläufiges *outline* für den Fortgang seiner Story enthält allerdings Elemente, die zumindest zwei der im vierten Kapitel angesprochenen Filmausschnitte als Vorausdeutungen auf Stahrs Ende erscheinen lassen, nämlich den Gangsterfilm, der in New York spielt, und eine Szene, die zwei Kinder zeigt: Stahr will im Laufe seiner Auseinandersetzungen mit Brady diesen von New Yorker Gangstern ermorden lassen; er selbst soll bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kommen; Kinder sollen das Wrack finden (vgl. die "Notes" in der benutzten Ausgabe des Romans); der Film, der Fitzgeralds flüchtiges *outline* nicht aufgreift, konnte die im Roman angelegten Filmausschnitte nicht übernehmen.

²⁶ Michaels, pp. 115 f.

²⁷ Brater, *op. cit.*, p. 151. Vgl. zu cinematischen Effekten in Pinters Dramen u. a. auch Stephen H. Gale, "The Use of a Cinematic Device in Harold Pinter's *Old Times*", *Notes on Contemporary Literature*, 10 (1980), 11; Christopher C. Hudgins, "Inside Out: Filmic Technique and Theatrical Depiction of a Consciousness in Harold Pinter's *Old Times*", *Genre*, 13 (1980), 355–376; Enoch Brater, "Cinematic Fidelity and the Forms of Pinter's *Betrayal*", *Modern Drama*, 24 (1981), 503–513; Gay Gibson Cima, "Acting on the Cutting Edge: Pinter and the Syntax of Cinema", *Theatre Journal*, 36 (1984) 43–56; Thomas P. Adler, "Pinter/Proust/Pinter" in Gale (ed.), *op. cit.*, pp. 128–138; s. in diesem Band auch Arnold P. Hinchcliffe, "After *No Man's Land*: A Progress Report", pp. 153–163, bes. pp. 153 f. und William F. Dohmen, "Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies", pp. 187–201.

²⁸ Harold Pinter, *Old Times in Plays Four* (London: Methuen, 1981), pp. 1–71, hier p. 43.

²⁹ Harold Pinter, *Mountain Language* (London/Boston: Faber and Faber, 1988), pp. 33 f.; s. für eine Parallelszene pp. 39 f.